

Johann Sebastian Bach und das Hammerklavier

Von Hans Eppstein (Stocksund)

Daß Bach dem Hammerklavier nicht völlig fremd gegenüberstand, ist seit langem wohlbekannt. Die Berichte über seinen Besuch von 1747 am Potsdamer Hof, bei dem er auf dem „sogenannten Forte und Piano“ spielte, in den Berlinischen Nachrichten beziehungsweise im Nekrolog¹ sind ja oft zitiert oder nachgeschrieben worden. Wir haben auch Johann Friedrich Agricolas Erzählung von Bachs Kritik an Gottfried Silbermanns frühen Hammerklavieren und seiner Anerkennung der verbesserten späteren Instrumente², nur fehlen hier leider alle Zeitangaben. Wann hat Bach das neue Instrument erstmals kennengelernt? Hierüber liegen keinerlei Dokumente vor. Auch Eva Badura-Skoda, die sich in verschiedenen Arbeiten³ mit der Frühgeschichte des Hammerklaviers befaßt (und damit die vorliegende Studie angeregt hat, was dankbar vermerkt sei), kann dies nicht sagen. Wohl aber kann sie auf Grund von terminologischen Überlegungen glaubhaft machen, daß die Bezeichnung „Cembalo“ im 18. Jahrhundert weithin unterschiedslos für sowohl Kiel- als auch Hammerflügel verwendet wurde und daß das Nichtvorkommen von Ausdrücken wie „Pianoforte“ und ähnlichen in gegebenen Zusammenhängen keineswegs die Möglichkeit ausschließt, daß ein Hammerklavier gemeint ist; der neue Instrumenttypus mag also schon in früheren Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts bedeutend verbreiteter gewesen sein als man bisher angenommen hat. Der „neue Clavicymbel, dergleichen allhier noch nicht gehöret worden“, der in der Ankündigung eines Konzerts von Bachs Leipziger Collegium musicum im Juni 1733 genannt wird⁴, könnte so, gemäß Badura-Skoda, trotz seiner Benennung durchaus ein Hammerflügel gewesen sein, was ja auch die Art seiner Introdution vermuten läßt. Erwägt man, daß Hammerklaviere 1725 in Wien anscheinend als etwas allgemein Bekanntes zum Verkauf angeboten wurden⁵, daß Christoph Gottlieb Schröter schon 1717 oder einige Jahre später am Dresdner Hof eigene Hammerklaviermechaniken vorführte und daß man „heute nicht mehr kritiklos die alte Auffassung gelten lassen sollte, daß die Versuche Silbermanns, Hammerflügel zu bauen, erst in das dritte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts gefallen sein müssen“⁶, so ist es keineswegs undenkbar, daß Bach mit seinem lebhaften Interesse für Musikinstrumente als solche und für

¹ Dok II, Nr. 554 sowie Dok III, Nr. 666.

² Dok III, Nr. 743.

³ Beispielsweise in *Zur Frühgeschichte des Hammerklaviers*, in: Florilegium musicologicum. Festschrift H. Federhofer..., Tutzing 1988, S. 37–44; *Komponierte J. S. Bach „Hammerklavier-Konzerte“?*, BJ 1991, S. 159–171; *Bachs Instrumentarium* (= P. Badura-Skoda, Bach-Interpretation, Laaber 1990, Kap. VI, Teil 1).

⁴ Dok II, Nr. 331.

⁵ E. Badura-Skoda, *Zur Frühgeschichte ...*, S. 41; dies., *Komponierte Bach...*, S. 168.

⁶ *Komponierte Bach...*, S. 168.

Instrumentenbau sich schon frühzeitig mit diesen Konstruktionsideen und ihren Verwirklichungsversuchen vertraut gemacht hat.

Bestimmtes läßt sich in Ermangelung von direkten Zeugnissen hierüber nicht sagen. Aber könnte nicht Bachs Musik selbst hier Anhaltspunkte vermitteln? Angaben über den von ihm jeweils gewünschten Klaviertypus finden sich zwar nur ganz ausnahmsweise, nämlich wenn ein Werk ein zweimanualiges Cembalo erfordert (Clavier-Übung II, Goldberg-Variationen), und es ist zweifelhaft, ob er diesem Punkt überhaupt ein tieferes Interesse gewidmet hat; es sei hier nur an seine zahlreichen aus instrumentidiomatischem Gesichtswinkel ganz unbesorgten Transkriptionen erinnert oder etwa daran, daß er bei Niederschrift der Englischen Suiten, die ja – besonders im Hinblick auf die konzertanten Einleitungssätze in Nr. 2 bis 6 – gemeinhin als typische Cembalomusik gelten, offensichtlich bewußt den Umfang des Clavichords berücksichtigt hat⁷. Die vor allem um die Mitte unseres Jahrhunderts intensiv geführte Debatte über den beziehungsweise die historisch „richtigen“ Instrumenttypen für Bachs Klaviermusik ist darum angesichts der Eigenart seiner Musik nur von relativer Bedeutung. Dies schließt jedoch nicht aus, daß er andererseits in gewissem Ausmaß von Wunsch- oder Idealvorstellungen hinsichtlich des instrumentalen Mediums und dessen Ausdrucksvermögens geleitet worden ist. Bei der Universalität von Bachs musikalischem Denken muß man sich hier vor jeder einseitigen Festlegung hüten. Gewiß wurde, wie die erwähnten Transkriptionen dartun, dieses Denken weitgehend durch klanglich neutrale polyphone Gestaltungsideen geleitet, aber es gibt auch, besonders im Kantatenwerk, zahllose Fälle, bei denen die Wahl des Klangmediums und der Tonsatz durch spezielle instrumentale Charaktere bestimmt sind. Auch in der Klaviermusik kann dieses Moment gelegentlich Bedeutung gehabt haben. Es ist immer wieder hervorgehoben worden, daß Werke von konzertantem Gepräge wie etwa die Chromatische Fantasie in erster Linie dem Cembalo, solche von intemem Charakter wie die Französischen Suiten dem Clavichord zugeordnet sein dürften (was wir übrigens für die letzteren kaum mit Bestimmtheit wissen). Wie aber, wenn Kompositionen von hochgespannter Expressivität und starker innerer Dramatik weder dem starren Klang des Cembalos noch auch der Intimität des Clavichords angemessen waren? Bachs musikalisches Denken hielt sich nur sehr teilweise in den Grenzen des real Gegebenen. Die Werke für Solostreicher sprengen spieltechnisch, ausdrucksmäßig und oft auch in ihren äußeren Dimensionen jegliche Normalität, die Kantaten enthalten zahllose Arien, die noch heute routinierten Spezialisten große Schwierigkeiten bereiten und von jungen Thomanern sicher nur ganz unvollkommen bewältigt werden konnten, die unvollendete Quadrupelfuge am Ende der Kunst der Fuge übersteigt sowohl im Konstruktiven wie in ihren Dimensionen alles Normalmaß – all dies sind Werke eines Visionärs, nicht eines braven Kunsthandwerkers und Auftragsmusikers, als welchen man sich „den“ Komponisten der Barockzeit gemeinhin vorzustellen pflegt. Ist da der Gedanke völlig abwegig, daß Bach bei

⁷ Vgl. H. Eppstein, *Chronologieprobleme in Johann Sebastian Bachs Suiten für Soloinstrument*, BJ 1976, besonders S. 48.

der Komposition von Klavierstücken von untraditioneller Art und hochgesteigerter Expressivität an ein Instrument mit beweglicher Dynamik und (relativ) großem Klang gedacht hat, das es zu seinen Lebzeiten erst in Ansätzen gab, von dessen beginnender Entwicklung er aber vielleicht wußte und auf die er hoffte?

Man kann dergleichen Vorstellungen als „romantisch“ und wirklichkeitsfremd (was sie in gewissem Sinne ja auch sind) abweisen, so wie dies etwa Werner Neumann in folgenden Sätzen tut:

„Im Meinungsstreit um das richtige Klavierinstrument ist von 1900 bis zur Gegenwart von den Klavierverfechtern eine gegen das Cembalo gerichtete Theorie in immer neuen Varianten vorgebracht worden, die etwa in der Formulierung Peter Raabes (Steinfestschrift 1939) wie folgt lautet: ‚Hätte Bach den modernen Flügel gekannt, so würde er nicht darauf bestanden haben, daß seine Werke durchaus auf den unvollkommenen Instrumenten gespielt wurden, die der Konstruktion dieses Flügels vorausgegangen sind.‘ Diese von vornherein unhaltbare Ansicht vom unvollkommenen Vorläuferinstrument wird häufig durch eine andere, ebenso fragwürdige These zu stützen versucht, nämlich, daß gewisse zukunftsweisende Werke Bachs über die Ausdrucksmöglichkeiten der verfügbaren Klangmittel hinausgehen und offensichtlich für ein ideales Zukunftsinstrument geschrieben seien: eine These, die eher dem romantischen als dem barocken Musikempfinden gemäß scheint“⁸.

Die Frage, ob Ansichten wie die zitierte Peter Raabes als „von vornherein unhaltbar“ gelten müssen, geht ins Geschichtsphilosophische. Hegt man die Überzeugung, daß jede Zeit sich in ihren eigenen Ausdrucksmitteln erfüllt (so daß etwa „Bach sich überaus wohl fühlte mit den ihm zur Verfügung stehenden... Stilmitteln“, wie dies Paul Hindemith, von Neumann kurz darauf zitiert, formuliert), so wird man Neumann natürlich beistimmen. Aber warum hätten Instrumentenbauer – gleich anderen Technikern – an Verbesserungen existierender Konstruktionen arbeiten sollen, wie sie dies ja zu allen Zeiten getan haben, wenn sie diese *nicht* als unvollkommen und ihrer Zeit ungemäß empfunden hätten? Die These von der Erfüllung jeder Epoche in den vorhandenen Ausdrucksmitteln ist ein einseitiges Dogma, und die Wahrheit liegt irgendwo im Feld zwischen den beiden Polen, dem der Erfüllung in der eigenen Zeit und dem der als notwendig empfundenen Weiterentwicklung, dem „Fortschritt“ zugewandten. Es besteht also kein Grund zu überlegenem Lächeln, wenn etwa Spitta vor mehr als hundert Jahren folgendes formulierte:

„Das Idealinstrument, das Bach für seine Inventionen und Sinfonien, Suiten und Clavierfugen vorschwebte, war nicht ganz das Clavichord: zu wuchtig lasteten die aus der erhabenen Alpenwelt des Orgelreiches herabgebrachten Gedanken auf dem zarten Baue desselben. Aber die Orgel war es auch nicht [...]. Das Cembalo konnte die Ausgleichung nicht herstellen; erst ein Instrument, das die Klangfülle der Orgel mit der Ausdrucksfähigkeit des Clavichords in richtigen Verhältnissen vereinigte, war im Stande, dem Erscheinnung zu geben, was in des Meisters Phantasie erklang, wenn er für Clavier componirte. Daß unser moderner Flügel dieses Instrument ist, sieht ein jeder. Nichts kann verkehrter sein, als zur Ausführung Bachscher Clavierstücke sich das Clavichord

⁸ W. Neumann, *Probleme der Aufführungspraxis im Spiegel der Geschichte der Neuen Bachgesellschaft*, BJ 1967, S. 100–120, hier S. 107.

zurückzuwünschen, oder gar das Cembalo, das für Bachs Kunstübung überhaupt die wenigst selbständige Bedeutung gehabt hat; dies mag für Kuhnau, für Couperin und Marchand passen, Bachs Gestalten verlangen ein wallendes Tongewand, seelenvollen Blick und sprechende Mienen“⁹.

Es gibt auch zu denken, wenn ein unserer Zeit bedeutend näherstehender Forscher, Heinrich Bessler, um 1950 ähnliche Ideen ausspricht:

„Die Präludien in es-Moll und b-Moll gehören zu den inhaltschwersten des Wohltemperierten Klaviers [I]. Daß in ihnen als eindringliche Schlußsteigerung ein Crescendo solcher Art [wie weiter oben in Besslers Text beschrieben] gewagt wird, ist wohl nur aus dem Überschwang einer Fantasie zu erklären, die über das Vorhandene kühn hinausgreift. Hier sind wir Zeugen, wie etwas Neues, bisher Unerhörtes, in die Wirklichkeit eintritt, ohne auf deren Mittel Rücksicht zu nehmen [...].

Trotz dieser Neuerungen hielt Bach am starren Cembaloklang fest [...]. Man kann aus den beiderseits festgestellten, einander widersprechenden Tatsachen wohl nur den Schluß ziehen, daß Bachs Klaviermusik reicher ist als ihr Notenbild [...]. Erst bei genauer Prüfung entdeckt man, daß die Köthener Klaviermusik unter der Oberfläche des Cembaloklanges bereits jenes Dynamische enthält, das im 18. Jahrhundert zur Herrschaft gelangen sollte.

Hier liegt wohl die Erklärung dafür, daß Bachs Klavierschaffen in so erstaunlichem Maße für das moderne Instrument geeignet ist [...]. Bei stilvollem Vortrag klingen gewisse Werke, etwa die feierlichen Klavierstücke, auf dem dynamischen Instrument der Neuzeit nicht nur wirksamer, sondern oft musikalisch richtiger“¹⁰.

Was Bessler zu solchen Vorstellungen drängte, waren vor allem gewisse langsame Sätze im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, für die er den eben zitierten Terminus „feierliches Klavierstück“ prägte¹¹. Angesichts solcher Kompositionen scheint es angezeigt, eventuelle Einwände hinsichtlich „unhistorischen“ Denkens oder mangelnder Quellendokumentation beiseite zu legen und vorbehaltlos die Frage zu prüfen, ob sich in Bachs Klavierwerk Tendenzen zeigen, die zu der Annahme zwingen, daß er sich zu dem im Werden begriffenen Hammerklavier ebenso bekannt hat wie etwa zu der Idee der Musik mit vierundzwanzig Tonarten, wenn auch nicht in verbalen Formulierungen.

Bessler fühlt sich den historischen und stilistischen Gegebenheiten gegenüber offensichtlich unsicher. Er betont, daß Bach „trotz dieser Neuerungen“ (der „Expressivpolyphonie“, der inneren Dynamisierung der Musik) „am starren Cembaloklang“ festhielt, und diese Widersprüche lassen sich nur durch die

⁹ Spitta I, S. 655.

¹⁰ H. Bessler, *Bach als Wegbereiter*, AfMw 12, 1955, S. 1–39; hier nach *Johann Sebastian Bach*, hrsg. von W. Blankenburg, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung. 170.), S. 228 und 230 f.

¹¹ Sie stehen übrigens, was er übersah, nicht völlig isoliert, sondern haben Entsprechungen in langsamen Sätzen der Sonaten für Violine und obligates Cembalo BWV 1014–1019, die von nicht weniger bestürzender Neuartigkeit und von nicht geringerer persönlicher Ausdruckskraft als jene Solostücke sind und die vermutlich zur gleichen Zeit, nämlich in den ungemein produktiven und an Novitäten überreichen Köthener Jahren entstanden sind. Ausführlicher hierzu in meinen *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966, 2. Aufl. 1983, besonders S. 37–44.

Konstatierung auflösen, „daß Bachs Klaviermusik reicher ist als ihr Notenbild“. Aber obwohl Bessler den modernen Flügel, also das – gegenüber seiner ursprünglichen Gestalt allerdings stark veränderte – Hammerklavier als das für das „feierliche Klavierstück“ angemessene Instrument betrachtet, stößt er nicht zu der Frage vor, ob dieses Hammerklavier nicht – als Idee oder als Wirklichkeit, vielleicht auch auf der Grenze zwischen beidem – für Bach schon existiert und sein Schaffen beeinflußt hat. Diese Frage, die auch außerhalb von Spittas Denken gelegen hat, muß aber gestellt und mit Hilfe von Bachs Musik auf ihre Relevanz geprüft werden.

Das Untersuchungsfeld scheint enorm, jedoch sind hier gewisse Abgrenzungen sowohl möglich als auch notwendig. Was uns im besonderen interessiert, sind ja die Momente gesteigerten und persönlich gefärbten Ausdrucks, die über die traditionellen Klavierinstrumente der Bachzeit hinausweisen. Man erwartet sie naturgemäß vor allem in solchen Werken beziehungsweise Werksammlungen, die nicht oder jedenfalls nicht allzu stark an hergebrachte Charaktertypen gebunden und mehr oder minder experimenteller Art sind. Hier scheiden zunächst die Suiten weitgehend aus, wenn auch bei diesen eine von Werkreihe zu Werkreihe (mit den Englischen Suiten als Ausgangspunkt) zunehmende Individualisierung zu beobachten ist. Aber auch die im engeren Sinne konzertanten Werke können beiseite bleiben, zumal sie größtenteils als Transkriptionen entstanden sind, und ebenso die Inventionen und Sinfonien als Kompositionen mit betont pädagogischen Intentionen. Das zentrale Interesse kommt – wie schon für Bessler – dem Wohltemperierten Klavier I zu, das zwar ebenfalls bestimmten Kompositionskategorien angehört, dessen Bezeichnungen „Präludium“ und „Fuge“ jedoch lediglich als äußerliche Etiketten für Stücke von extrem verschiedenartigem und oft sehr persönlichem Charakter anzusehen sind.

Über die Absichten, die Bach bei der Schaffung dieser beiden Werkreihen geleitet haben, sind wir nur mangelhaft unterrichtet, und die Titelformulierung des ersten Teils gibt hier nur schwache Andeutungen. Auch die Entstehungsgeschichte liegt weitgehend im dunkeln¹², jedoch ist anzunehmen, daß Teil I in vergleichsweise kurzer Zeit entstanden ist (die anekdotische Mitteilung in Gerbers „altem“ Tonkünstlerlexikon, wonach Bach das Werk „an einem Orte geschrieben [hätte], wo ihm Unmuth, lange Weile und Mangel an jeder Art von musikalischen Instrumenten diesen Zeitvertreib abnöthigte“¹³, deutet bei aller Unbestimmtheit in die gleiche Richtung), während bei Teil II wenigstens einige Sätze anscheinend frühen Datums sind, ein größeres Corpus aber wohl erst um 1740 entstanden ist. Es ist zwar möglich, daß Teil I nicht sofort als die uns bekannte Ganzheit geplant gewesen ist und daß die Idee des tonartzyklischen Gesamtwerks sich erst allmählich in Bachs Denken herausgebildet hat, aber schon der Titel weist ja auf ihre Existenz hin, und es ist darüber hinaus denkbar,

¹² Vgl. A. Dürr, *Zur Frühgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I von Johann Sebastian Bach*, Göttingen 1984 (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen...); W. Breckhoff, *Zur Entstehungsgeschichte des zweiten Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach*, Dissertation, Tübingen 1965.

¹³ Dok III, Nr. 948.

daß Bach hier bedeutend mehr an (vielleicht nicht immer voll bewußten) gedanklichen Vorstellungen eingearbeitet als eben nur ein totales Tonartensystem in Musik gesetzt hat. Wie weit Teil II, dessen Titel verlorengegangen ist, mehr sein soll als eine Zusammenfassung von Einzelwerken, die Bach aus irgendwelchen Gründen in ein komplettes Tonartensystem zwang – bekanntlich haben gewisse Sätze ursprünglich in anderen Tonarten als denen der Endfassung gestanden – ist unbekannt¹⁴. Manches spricht dafür, daß der erste Teil mehr an geplanter Systematik als der spätere enthält, und er soll also nicht nur der zeitlichen Priorität wegen den eigentlichen Gegenstand unserer Überlegungen bilden.

Was diese Systematik betrifft, so tritt zunächst deutlich hervor, daß Bach – nicht ausnahmslos, aber doch ganz eindeutig – die beiden Tongeschlechter wesentlich verschiedene Charaktere repräsentieren läßt. „Gelehrte“ Fugen stehen so gut wie ausnahmslos in Moll (mit denen in cis, dis¹⁵ und b als den markantesten), ebenso solche mit besonders ausdrucks geladenen Themen (f, fis, h), während andererseits betont musikalische, kontrapunktisch unkomplizierte Fugen überwiegend in Dur stehen. Für die Präludien gilt entsprechend, daß feierliche, hochexpressive Sätze in freier Mehrstimmigkeit immer in Moll stehen (cis, es, f, b – kaum zufällig in denselben Tonarten wie die angeführten Fugen).

Konstatieren wir dann, daß Präludien motorischer oder/und etüdenmäßiger Art zumeist in „einfachen“ Tonarten stehen (C, c, D, d, e [ältere Fassung], F, G, a, also nicht nur die wohl primär als elementares Studienmaterial gedachten Präludien in Friedemanns Clavierbüchlein), so berühren wir damit die Frage der Tonartensymbolik und -ästhetik. Hierbei kann außer acht bleiben, ob Bach mit gleich- oder ungleichschwebender Temperatur gerechnet hat und ebenso, inwieweit sich die für ihn geltende Normaltonhöhe von der heutigen unterscheidet, da diese Momente keineswegs ausschließlich oder überhaupt wesentlich akustischer Natur sind. Bedeutsam ist, daß Tonarten mit vielen Vorzeichen für Bach als neuartig, avanciert und „interessant“ gelten

¹⁴ Der Vorstellung, daß das WK II vor allem als Sammelbecken für bereits vorhandene Einzelkompositionen zu gelten habe, widerspricht jedoch der Umstand, daß nur so verschwindend wenige „übriggebliebene“ Einzelkompositionen erhalten sind, was wohl kaum der Fall wäre, wenn Bach nicht solche Werkpaare im allgemeinen von vornherein für die Aufnahme in das WK II geplant hätte.

¹⁵ Es ist mehrfach – so von Alfred Dürr in der in Fußnote 12 genannten Arbeit – angenommen worden, daß die dis-Moll-Fuge ursprünglich in d-Moll gestanden habe und daß der Melodieumbruch in der Oberstimme von Takt 16 erst durch die Höhertransposition notwendig geworden sei; jedoch ist dies unsicher. Durch die Begrenzung der Klaviatur bedingte Umbrüche im Verlauf eines Satzes kommen auch ohne Transposition vor – siehe beispielsweise im Präludium Fis-Dur das „eigentlich“ notwendige cis^{'''} im zweitletzten Takt in Analogie zu Takt 5, 14 und 17, in der Fuge A-Dur in Takt 30/31 die Umlegung zur Vermeidung von cis^{'''} und d^{'''} oder (dies jedoch etwas unsicher) im Präludium h-Moll das in Takt 38 vermiedene cis^{'''}. Es läßt sich auch denken, daß Bach die Fuge der Einfachheit halber zunächst in d-Moll niedergeschrieben und dabei übersehen hatte, daß er hierbei den Ton c^{'''} vermeiden mußte. Vor allem aber spricht das weiter unten im Haupttext Gesagte dagegen, daß Bach diese überaus kunstreiche Fuge in einer „einfachen“ Tonart geplant hatte.

konnten und entsprechend verwandt wurden. Natürlich kannte Bach das System des Quintenzirkels (sonst hätte er kaum ein Präludium in es mit einer Fuge in dis verbunden), aber es ist ungewiß, ob er dieses System, bei dem alle Dur- beziehungsweise alle Molltonarten im Prinzip gleichartig sind, als musikalisch wesentlich betrachtet hat. Manches spricht dafür, daß sein Denken mehr durch die Vorstellung einer von Tonarten mit vielen *b*-Vorzeichen zu solchen mit vielen *#*-Zeichen aufsteigenden *Quintendreihe* bestimmt war, wobei die dunkle Tiefe vor allem durch Moll, die lichte Höhe vor allem durch Dur ausgeprägt wurde; ein Vergleich der Stücke in es, b und f mit denen in H, Fis und Cis macht dies handgreiflich deutlich. Diese Vorstellungen handhabt Bach vielleicht ganz unbewußt und jedenfalls ohne sich zu wirklicher Konsequenz verpflichtet zu fühlen. Natürlich dürften neben der Symbolik des Tief-Hoch noch andere symbolische Vorstellungen in ihm wirksam gewesen sein, jedoch kennen wir diese nur ausnahmsweise, wie etwa die Tradition von D-Dur als glanzvoller Festtonart (Fuge D) oder die von „einfachen“ Durtonarten wie F-Dur und G-Dur als Vertretern des unbeschwert Idyllischen und Pastoralen. Bessler hat in dem angeführten Aufsatz, von wenigen Konkretisierungen abgesehen, nicht im einzelnen ausgeführt, welche Momente in den „feierlichen Klavierstücken“ eine Wiedergabe auf dem (modernen) Hammerklavier „musikalisch richtiger“ machen. Betrachtet man hierauf etwa das Präludium in es – wohl das kühnste und zukunftssträchtigste des ganzen Werkes – näher, so macht schon die Grundstruktur des Satzes mit zwei melodietragenden Außenstimmen über beziehungsweise unter begleitenden Akkorden eine dynamische Differenzierung wünschenswert. Vor allem aber ist die rhapsodisch-expressive, quasi improvisierte Melodik mit ihren dramatischen Steigerungen und Ausbrüchen ohne eine klangliche Realisierung ihrer gewaltigen inneren Crescendi und Diminuendi kaum denkbar; es sei hier nur an die Höhepunktentwicklung in Takt 25–28, das lange Zurücksinken der Takte 29–35, den erneuten Ausbruch Takt 35–36 und das Verebben in den folgenden Abschlußtakt erinnert. In dem äußerlich gesehen weit weniger gewaltsamen, durchweg kantablen Präludium in cis schaffen die weitausschwingenden, durch ständige Verzahnung noch stärker intensivierte Melodiebögen mit ihren mächtig ausholenden Höhepunktentwicklungen ein grandioses, von Takt 14 bis zum Ende des Satzes in Takt 39 nicht abbrechendes Wellenspiel, dessen Auf und Ab eine dynamische Nachzeichnung als wesensgemäß erscheinen läßt. Ähnliche Forderungen an den Interpreten scheint auch das dritte dieser „feierlichen Klavierstücke“, das Präludium in b zu erheben, wenn auch Bach hier durch wechselnde Ballung der Akkordik (von Zweimal-Zweistimmigkeit in Takt 13–15 bis zu Neuntönigkeit auf dem absoluten Höhepunkt im drittletzten Takt) und dadurch bewirkte Schärfung der für diesen Satz konstitutiven Schmerzakkente das dynamische Moment schon durch die Satztechnik wirksam macht.

Sind nun die besprochenen Stücke als isolierte Erscheinungen, als vereinzelte Vorstöße Bachs ins Neuland persönlicher Ausdruckhaftigkeit zu sehen oder stellen sie nur Kulminationspunkte einer sich breiter auswirkenden Gestaltungstendenz dar? Gibt es andere Sätze, in denen sich die Expressivität stärker als die Motorik auswirkt und eine kraftvolle innere Dynamik zu äußerer Verwirklichung drängt? Obwohl Bach keineswegs immer Sätze von gleichartiger

Bedeutsamkeit miteinander paart, liegt es nahe, hier den Blick zunächst auf die diesen drei Präludien zugeordneten Fugen zu richten. Die Fuge in es beziehungsweise dis ist bekanntlich ein Musterstück kontrapunktischer Komplikationskünste wie kaum ein zweites im gesamten Wohltemperierten Klavier I. Aber kaum weniger bemerkenswert ist, daß alle diese Kunstfertigkeit in eine gleichmäßig und ruhevoll fließende Kantabilität eingeordnet ist, wie sie schon das ebenmäßig geformte Thema ausprägt. Ohne ein gewisses dynamisches Auf und Ab kann dieser Satz trotz aller Ausdruckhaftigkeit etwas monoton wirken, und es ist auch nicht undenkbar, daß Bach im Schlußteil für die sukzessiv in allen Stimmen auftretende Augmentation des Themas eine dynamische Hervorhebung wünscht, was alles im Verein mit dem weitgedehnten Linienspiel einer Ausführung auf dem Hammerklavier entgegenkommt.

Die Fuge in cis wird schon durch den verminderten Quartsprung innerhalb ihres lapidar kurzen, schwerflüssig schreitenden Themas als tragisches Charakterstück geprägt. Das Thema eignet sich (außer zu Engführungen) nur wenig zu kontrapunktischen Künsten, aber Bach macht den Satz durch sukzessive Einführung von zwei Gegenthemen zeitweise zur Tripelfuge, wobei er aber nachdrücklich von jeglicher „Regularität“ abweicht. Erst nach einem einleitenden Abschnitt in langsamem Verlaufsrythmus mit einem frei gehandhabten Skalenmotiv als Kontrapunkt und teilweise realer Fünfstimmigkeit tritt das erste dieser Kontrasubjekte ein, ein ornamental wirkendes ruhiges Wellenmotiv in gleichmäßig fließenden Achteln. Zu diesem ersten, relativ unauffälligen Gegenthema tritt bald das scharf geprägte zweite, das aber gegen Ende des Satzes das erste völlig verdrängt, so daß der Schlußteil sich rhythmisch wieder dem schwer dahinfließenden einleitenden nähert, zugleich aber durch Engführungen sowohl des Hauptthemas als auch des hämmernden zweiten Gegenthemas, mit Chromatik und Schmerzdissonanzen bei durchgeführter Fünfstimmigkeit eine grandiose Kulmination des ganzen, 115 Takte langen Satzes darstellt. So ist diese Fuge strukturell und formal ein in höchstem Grade individuelles Gebilde, dessen wechselvolle und spannungserfüllte Expressivität wiederum ein Instrument mit großem und in weitem Rahmen modulationsfähigem Klang vorauszusetzen scheint.

Entsprechend ihrem relativ kurzen Präludium ist auch die Fuge in b verhältnismäßig kurz und in ihrem ruhigen Gleichlauf dem Anfangsteil der in cis verwandt, während ihr Thema mit dem Vordersatz derer in dis beinahe identisch ist. Durch den Nonensprung erhält es aber eine starke innere Spannung, und die ständig in die Tiefe strebende Einsatzfolge unterstreicht seinen beherrschten Ernst. Der Verlauf, der durch kein profiliertes Kontrasubjekt bereichert oder aufgehellt wird, ist von einer gewissen Schmucklosigkeit, und die Engführungen des Themas – dreifach in Takt 50 ff., fünffach zu Beginn der Coda Takt 67 ff. – treten durch die Verhakung der Einsätze strukturell nur wenig in Erscheinung; sie scheinen – besonders die zweite – vor allem der klanglichen Steigerung zu dienen. Als Ganzes fordert diese Fuge mehr durch ihre betonte Gravität (die nur in der Mitte durch lebhaftere Bewegung und vorübergehende Duraufhellung gemildert erscheint) und machtvollen, bis zur Fünfstimmigkeit gesteigerten Klang ein „großes“ Instrument, dessen Notwendigkeit jedoch nicht so unbedingt in Erscheinung tritt wie in den Fugen in cis und dis.

Diese drei Fugen sind hinsichtlich Originalität der Formung, starker innerer Dynamik und Bedeutungsschwere gleichartige und gleichgewichtige Partner ihrer Präludien und in ihrer Art ebenfalls zukunftsweisende „feierliche Klavierstücke“ mit entsprechenden Anforderungen an das instrumentale Medium. Die drei Satzpaare – ausgewogene Zweiheiten und nicht, wie in vielen anderen Fällen, Fugen mit „Einleitungen“ – bedeuten nicht nur einen künstlerischen Höhepunkt, sondern auch ein Maximum an „Modernität“ innerhalb des gesamten Wohltemperierten Klaviers I. Es gibt in ihrem Umkreis nur eine kleinere Anzahl von Sätzen ähnlichen Gepräges. Bei den Präludien ist hier etwa an das meditative Stück in f zu denken, das auf einem dynamisch beweglichen Instrument besonders gut zur Geltung kommt; es ist freistimmig wie die drei oben genannten und durch weichen Vollklang und ausdrucksvoll auf- und ableitende Melodik gekennzeichnet. Unter den Fugen stehen die beiden sehr bedeutenden in fis und h eindeutig auf der „neuen“ Seite. Beide haben besonders ausdruckschwere und tonalitätsbreite Themen, die sowohl die Sub- wie die Oberdominanttonart einbeziehen. Dasjenige in fis ist durch ein dreifaches mühsames Ansteigen in accelerierenden Rhythmen (alles jedoch im Rahmen einer Quint!) und anschließend ein weiches Zurücksinken bei völliger Unterordnung des Motorischen unter das Emotionale gekennzeichnet; zu ihm treten ein kaum minder ausdrucksgeladenes, mit seiner im wesentlichen sinkenden, gleichmäßig gleitenden Achtmelodik aber stark kontrastierendes Kontrastsubjekt und ein aus dem dritten Anstieg des Themas gebildetes Zwischenspielmotiv, das sich in zweistimmigen Imitationen aufwärts arbeitet. Zusammen ergeben diese Elemente einen Satz von schwerem Ernst und hoher Aussagedichte, der aufs feinste artikuliert und klangdifferenziert werden muß, wenn seine in einen relativ kurzen Verlauf zusammengedrängte Großartigkeit zu ihrem Recht kommen soll. Die weitgedehnte (Bach schreibt hier ausnahmsweise das Tempo vor, nämlich Largo) Fuge in h, deren ebenso „mühsames“, hauptsächlich aus sinkenden Seufzermotiven aufgebautes Thema bekanntlich sämtliche zwölf Töne des Systems umfaßt, was eine bewußte Manifestation für das Schlußstück des Gesamtwerkes zu sein scheint (Bach bereitet diese Besonderheit schon in den völlig unerwartet chromatischen und ebenfalls zwölftönigen Takten 43–45 am Ende des Präludiums vor, und er führt hier in den Oberstimmen auch schon die sinkende Sekundmelodik ein – ein höchst ungewöhnlicher Fall der kompositorischen Zusammenbindung von Präludium und Fuge), lichtet zwar ihren tragischen Ernst in den Zwischenspielen etwas auf; jedoch ist der überwiegende Eindruck der des Leidens – Spitta spricht von einer „Dornenkrone“! –, und auch hier steht man einem so dichten Geschehen gegenüber, daß nur ein reich nuanciertes Spiel auf einem klanglich flexiblen Instrument Bachs grandioser Konzeption gerecht wird¹⁶.

Einen Übergang zu Sätzen mit motorischer Grundbewegung (die in den „feierlichen Klavierstücken“ gänzlich fehlt oder nur eine sekundäre Rolle

¹⁶ Die hier beschriebenen Sätze sind weitgehend mit denen identisch, die Bessler, a. a. O., S. 230, in einem Tableau über „feierliche Klavierstücke“ zusammenstellt, doch ist ihre Auswahl unabhängig von Bessler erfolgt; in dieser Ähnlichkeit liegt somit eine Bestätigung ihrer hier wie dort konstatierten Besonderheit.

spielt) stellen Stücke in gemäßigter Gangart und mit weicher Melodik dar, für deren ruhiges Auf und Ab eine Ausführung auf dem Hammerklavier als natürlich, aber kaum als direkt notwendig erscheint. Hierher sind etwa die Präludien in E, Fis und gis oder auch Präludium und Fuge in H zu zählen (diese weiche Melodik ist für Bach anscheinend stark an Kreuztonarten, besonders in Dur, gebunden). Jenseits dieses Bereiches ist eine Inspiration durch das Hammerklavier nirgendwo erkennbar.

Die hier angeführten Beispiele stellen natürlich keine objektiven Beweise für Beziehungen Bachs zu dem im Werden befindlichen Hammerklavier dar. Sie können indessen als Belege für die Möglichkeit solcher Beziehungen dienen, und es ist zu hoffen, daß neue Forschungsergebnisse diese Annahmen in kommender Zeit auf einen stabileren Grund stellen werden.