

Die Temperierung der Divi Blasii-Orgel in Mühlhausen

I. Vorüberlegungen

Im Hinblick auf Johann Sebastian Bachs Dienst als Organist an der Mühlhäuser Divi Blasii-Kirche in den Jahren 1707 bis 1708 ist die Musikwissenschaft in vielfacher Beziehung auf Spekulationen und Rekonstruktionen angewiesen. Dies gilt sowohl für den genauen Bestand der in diesem Zeitraum entstandenen Kompositionen als auch für das Instrument, das dem jungen Organisten zur Verfügung stand. Denn auch wenn Bachs Dispositionsentwurf von 1708 sehr viel über seine Orgelästhetik aussagt, so wurde diese Disposition doch erst nach seinem Fortgang aus Mühlhausen realisiert. Das Instrument, das er während seines Dienstes tatsächlich verwendete, war ein anderes, das sich nur anhand von Bachs Umbauvorschlägen rekonstruieren läßt.

Mit einer solchen Rekonstruktion ist allerdings nur wenig über den tatsächlichen Klang der Orgel ausgesagt. Es ist ein organologischer Allgemeinplatz, daß zwei gleichnamige Register nicht auch gleich klingen müssen. Materialwahl, Mensurierung und Winddruck sind einer Disposition in der Regel nicht zu entnehmen – und haben doch einen entscheidenden Einfluß auf den Klang eines Registers. Als eine weitere Komponente kommt um 1700 die zu dieser Zeit kontrovers diskutierte Frage der Temperierung hinzu. Zwischen Mitteltönigkeit und den mannigfachsten Annäherungen an eine gleichschwebende Temperatur war zu Bachs Lebzeiten alles möglich.

Es verwundert daher nicht, daß in der Bach-Forschung die Frage nach den Temperierungsvorstellungen Bachs nach wie vor umstritten ist. Während man vor einem halben Jahrhundert noch als selbstverständlich angenommen hatte, daß Bachs Werke (und hier vor allem das *Wohltemperierte Clavier*) in einer gleichschwebenden Stimmung zu spielen seien, bevorzugt die historische Aufführungspraxis heute ungleichschwebende Stimmungen.¹

Im folgenden soll nicht ein weiterer Versuch unternommen werden, das Problem zu lösen, welche Stimmung Bach bevorzugt hat. Dies muß mangels aussagekräftiger Belege immer im Bereich der Spekulation verbleiben, insbesondere da die Frage, ob dieses oder jenes Werk Bachs auf einem mitteltönigen, wohltemperierten oder gleichschwebenden Instrument zu spielen sei, nicht selten persönlichen Präferenzen unterworfen, mit anderen Worten, eine Geschmacksfrage, ist.² Vielmehr soll untersucht werden, welche Stimmung Bach in Mühlhausen tatsächlich angetroffen haben dürfte.

¹ Siehe dazu zuletzt M. Tessmer, *Wie war Bachs Wohltemperiertes Clavier gestimmt? Temperaturfragen im Streit der Meinungen*, in: Acta Organologica 25, 1997, S. 177.

² Ein jüngstes Beispiel für diese Auseinandersetzung bieten G. Zachers Artikel *Bachs Kunst der Fuge ist mitteltönig komponiert*, in: Ars Organi 47, 1999, S. 209–215, sowie B. Billeters Reaktion *Ist Bachs Kunst der Fuge mitteltönig komponiert?*, in: Ars Organi 48, 2000, S. 51.

II. Die Orgel zu Divi Blasii

Als Johann Sebastian Bach 1707 seinen Dienst als Organist an Divi Blasii antrat, fand er dort ein Instrument vor, das 1560 bis 1563 von dem Göttinger Orgelbauer Jost Pape errichtet worden war.³ Zumindest für dieses frühe Stadium dürfte kein Zweifel darüber bestehen, daß es der Zeit entsprechend mitteltönig gestimmt war.

1603 zog ein Blitzeinschlag in die Kirche die Orgel stark in Mitleidenschaft, wodurch während der folgenden Jahre und Jahrzehnte verschiedene Reparaturen notwendig wurden.⁴ 1676 ist eine letzte Ausbesserung der Divi Blasii-Orgel durch den aus Langensalza stammenden Orgelbauer Jost Schäfer belegt,⁵ dem es jedoch nicht gelang, das Instrument in einen zufriedenstellenden Zustand zu versetzen. Unter der Leitung des Organisten Johann Georg Ahle wurde daher von 1687 bis 1691 ein größerer Umbau vorgenommen, den der Mühlhäuser Orgelbauer Johann Friedrich Wender durchführte.⁶

Ob bei den Reparaturen im Laufe des 17. Jahrhunderts entscheidende Änderungen an der Stimmung und Temperierung der Orgel vorgenommen worden sind, ist nicht bekannt. Wenn, dann werden es Modifikationen gewesen sein, die sich allesamt im Spektrum der Mitteltönigkeit bewegt haben, da wir mit einer wohltemperierten Stimmung frühestens ab dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts zu rechnen haben. Dafür spricht auch, daß das im 17. Jahrhundert an Divi Blasii nachweisbare Orgelmusikrepertoire sich ohne Probleme auf einer mitteltönig gestimmten Orgel darstellen läßt. Dies gilt sowohl für die von Johann Vockerodt, von 1649 bis 1654 Organist, für den eigenen Gebrauch intavolierten Kantionalien aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts⁷ als auch für die Orgelkompositionen seines Nachfolgers Johann Rudolph Ahle. Letztere sind formal wie harmonisch stark an Vorbildern aus der ersten Jahrhunderthälfte, insbesondere an Samuel Scheidts *Tabulatura Nova*, orientiert.⁸ Auch wenn die Überlieferungslage für Ahles Orgelwerke nicht sehr günstig ist – fast sämtliche nicht-choralgebundenen Kompositionen sind verschollen – so liefert doch das erhaltene Material keinen Anhaltspunkt dafür, daß eine Veränderung der Temperierung notwendig gewesen wäre. Wir können somit für die 120jährige Geschichte der Pape-Orgel von einer (wie auch immer gestalteten) mitteltönigen Stimmung ausgehen.

³ Vgl. M. Petzoldt, *Bachstätten aufsuchen*, Leipzig 1992, S. 141 und G. Hart, *Der Orgelbauer Jost Pape*, in: MuK 36, 1966, S. 81; s. auch M. Rathey, *Johann Rudolph Ahle. 1625–1673. Lebensweg und Schaffen*, Eisenach 1999, S. 78.

⁴ Unter anderem durch den Erfurter Orgelbauer Priester; vgl. W. Meinhold, *Der Mühlhäuser Orgelbauer Johann Friedrich Wender und sein Wirken im Bereich des mitteldeutschen barocken Orgelbaues*, in: Mühlhäuser Beiträge 10, 1987, S. 37.

⁵ Vgl. W. Meinhold, a. a. O., S. 37.

⁶ S. ebenda.

⁷ Vgl. dazu M. Rathey, a. a. O. (vgl. Fußnote 3), S. 85–88.

⁸ S. ebenda, S. 224–258.

III. Johann Friedrich Wender und Johann Georg Ahle

Johann Georg Ahle, der das Amt des Divi-Blasii-Organisten von seinem 1673 verstorbenen Vater übernahm, ließ schon wenige Jahre nach seiner Bestallung Ausbesserungen an der Orgel durch Jost Schäfer (1676) vornehmen. Jedoch war bereits etwas mehr als ein Jahrzehnt später ein grundlegender Umbau notwendig, mit dem 1687 Johann Friedrich Wender betraut wurde. Auch wenn die Disposition der Orgel nicht durch zeitgenössische Quellen belegbar ist, so sie läßt sich anhand von Johann Sebastian Bachs Umbauvorschlägen erschließen:⁹

Ober- und Hauptwerk

1. Quintatön 16'
2. Principal 8'
3. Gemshorn 8'
4. Oktave 4'
5. Gedackt 4'
6. Quinte 3'
7. Oktave 2'
8. Sesquialtera 2f.
9. Mixtur 4f.
10. Cymbel 2f
11. Trompete 8'

Rückpositiv

1. Quintatön 8'
 2. Gedackt 8'¹⁰
 3. Principal 4'
 4. Salicional 4'
 5. Oktave 2'
 6. Spitzflöte 2'
 7. Quintflöte [1 1/3' oder 2 2/3']
 8. Sesquialtera [2f.]
 9. Cymbel 3f.
- („Die Registerzüge hierzu sind dem Organisten im Rücken“)

Baßlade

1. Principal 16'
2. Subbaß 16'
3. Oktave 8'
4. Oktave 4'
5. Rohrflötenbaß 1'
6. Mixtur 4f.
7. Posaune 16'
8. Trompete 8'
9. Cornetbaß 2'

Nebenzüge

Koppel zum Rückpositiv

Koppel Hw./Ped.

Tremulant

Cymbelstern (?)

Pauke (?)

Calcantenwecker (?)

6 Bälge [2 zum Pedal und 4 zu den Manualen?]

Umfänge: (?)

Manuale (50 Tasten): C D Dis – cis''' d'''

Pedal (26 Tasten): C D – cis' d'

Da es sich, wie schon die Dauer der Arbeiten bezeugt, um einen größeren Umbau handelte, der zudem zeitlich in eine Phase fiel, in dem das Problem der Temperierung in der Musiktheorie ausführlich und zum Teil kontrovers diskutiert wurde, stellt sich die Frage, welche Temperatur bei dem Instrument gelegt wurde. Diese Frage ist um so interessanter, als es sich nun um die Orgel handelt, an der Bach von 1707 bis 1708 seinen Dienst versah.

⁹ Vgl. auch den kaum abweichenden Rekonstruktionsversuch bei H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1948, S. 16.

¹⁰ Das Gedackt 8' fehlt in dem Rekonstruktionsversuch von Dufourq; da jedoch die spätere Disposition dieses Register enthält und Bach nicht vorschlägt, es neu aufzunehmen, dürfte es ebenfalls vorhanden gewesen sein; vgl. N. Dufourq, *Jean-Sébastien Bach. Le maître de l'orgue*, Paris 1948, S. 177.

Für den Umbau zeichneten der Orgelbauer Wender und der Organist Johann Georg Ahle verantwortlich; es sollen daher im folgenden zeitgenössische Quellen nach der Stellung dieser beiden Personen zur Orgelstimmung und -temperierung befragt werden.

a) Wender

Von Wender selbst besitzen wir keine Äußerungen zur Orgeltemperierung. Auch lassen seine nur in stark veränderter Gestalt erhaltenen Instrumente keine Rückschlüsse auf deren ursprüngliche Stimmung zu. Allerdings hat sich Johann Sebastian Bachs Vorgänger im Thomaskantorat, Johann Kuhnau, zu Wender geäußert:

„[...] unter vielen guten Meistern, sonderlich der Orgeln, kenne ich ihrer Zween. Einer heißt Silbermann, aus unserm Meißner-Lande gebürtig, der andere ist ein Thüringer von Mühlhausen, namentlich Wender.“¹¹

Zur Temperierungspraxis Wenders schreibt Kuhnau, daß dieser beim Stimmen mit den „diatonischen Modi [...] am säuberlichsten verfahren“ sei, auf Kosten der „transponirten accordi, welche [sich] noch gar nicht zu sehr in der Kirchen=Music eingestet“ und bei Wender etwas „härter und unfreundlicher“ ausfielen, „jedoch also, daß es noch zu erleiden stehet.“¹² Kuhnaus Beschreibung läßt darauf schließen, daß Wender nicht mehr mitteltönig, sondern temperiert gestimmt haben dürfte. Ratte hat jüngst aus dem vorgenannten geschlossen, Wender müsse „nach Werckmeisters Prinzipien wohltemperiert gestimmt haben.“¹³ Wenngleich sich diese These – zumindest anhand des Briefzitats – nicht erhärten läßt, so ist andererseits kaum zu bezweifeln, daß Wender sich einer temperierten Stimmung bedient hat. Ob dabei allerdings Werckmeister als Vorbild gedient hat, wird noch zu erörtern sein.

b. Johann Georg Ahle

Johann Georg Ahle, Bachs unmittelbarer Vorgänger als Organist an *Divi Blasii*, ist vor allem durch seine Schriften zur musikalischen Figurenlehre bekannt geworden. Diese ist bei ihm weniger Teil der Kontrapunktlehre (wie etwa bei Christoph Bernhard), sondern wird als Bindeglied zwischen Poetik und Komposition verstanden. Seine Figurenlehre ist denn auch ganz auf die Textausdeutung im poetisch-rhetorischen Sinne hin konzipiert.

Diese musikalische Poetik repräsentiert jedoch nicht die Gesamtheit der musiktheoretischen Positionen Ahles. In vier nach den Jahreszeiten benannten Schriften (*Musikalisches Frühlingsgespräch*, *Musikalisches Sommergespräch*, *Musikalisches Herbstgespräch* und *Musikalisches Wintergespräch*) finden sich Ausführungen Ahles zur Figurenlehre. Darüber hinaus sind seine 1687 gedruckte *Musikalische Gartenlust* sowie zwei von ihm ergänzte und kommentierte Ausgaben der *Singekunst* seines Vaters wichtige Quellen für seine Musikanschauung. Da Johann

¹¹ Zitiert nach W. Meinhold, a. a. O. (vgl. Fußnote 4), S. 41.

¹² Zitiert nach F.-J. Ratte, Artikel „Temperatur“, in: *Das Bach-Lexikon*, hrsg. v. Michael Heinemann, Laaber 2000, S. 510.

¹³ F.-J. Ratte, a. a. O., S. 510.

Georg Ahle in den letztgenannten Ausgaben sowohl quantitativ als auch inhaltlich weit über den Text seines Vaters hinausgeht, sind auch sie als eigenständige Beiträge zum musiktheoretischen Diskurs der Zeit zu werten.

Betrachtet man etwa Ahles Definition der Musik, mit der er seine Ergänzungen zur Singekunst von 1690 einleitet, so wird deutlich, daß er Musik keineswegs nur aus der Perspektive der Poetik betrachtete, wie seine Ausführungen zur Figurenlehre nahelegen mögen:

„Die Musik ist eine vermischte Matematiche Wissenschaft / welche handelt von den Ur-sachen / Eigenschaften / und Unterscheide des Klanges / woraus eine künst- und liebliche Sangweise und Zusammenstimmung gemachet wird / um dadurch GOtt zu ehren und zu loben / den Menschen aber zur Andacht / zur Tugend / zur Freude / und zur Traurigkeit zu bewegen. Sie wird genant *Scientia Mathematica Mixta seu Complexa*: weil sie ihre *Principia Proxima* und fürnehmsten Grundregeln aus der *Mathesi Purâ sive Simplici*, das ist / aus der *Arithmetica* und *Geometria*, nimt / als: *de Numeris, eorumque Proportionibus, de Linea, Superficie, & Solido, horumq; Sectione, Symmetria & Asymmetria, &c.* Ihre *Principia Remota* aber schöpft und nimt Sie fast aus der ganzen *Philosophia*, sonderlich aus der *Physicâ*, als: *de motu, Loco, Tempore, Aëre, Sono &c.* und aus der *Metaphysicâ*, als: *de Ente, Causâ, Unitate, Aequalitate, Diversitate, Compositione, Perfectione, &c.* wie auch aus der *Ethicâ*: *de Affectibus, Latitiâ, Tristitia, Dolore, Amore, Irâ, &c.*“¹⁴

Wengleich mit Poetik und Rhetorik die Grundpfeiler der musikalischen Figurenlehre auch in dieser Definition eine Rolle spielen, so bildet die Grundlage der Musik bei Ahle doch – und hierin steht er noch ganz in der Tradition antiker und mittelalterlicher Musikauffassung – die Mathematik.

Damit drängt sich unweigerlich der Vergleich mit einem anderen Musiktheoretiker der Zeit auf, mit Andreas Werckmeister. Wie für Ahle, so ist auch für ihn die Musik eine mathematische Wissenschaft. In seiner Schrift *Hodegus* heißt es etwa programmatisch:

„Die *Musica* ist eine Mathematische Wissenschaft / welche uns durch die Zahlen zeigt den rechten Unterschied und Abtheilung des Klanges / woraus wir eine geschickte und natürliche *Harmoniam* setzen können.“¹⁵

Und wenig später führt Werckmeister aus:

„Die *Principia Musica* werden mehrentheils aus der gantzen *Philosophia* genommen / als: *ex Metaphysicâ, de unitate, identitate, simplicitate, potentiâ & actû, &c.* *Ex physica: de motu, de âera, de sono &c.* die aller Nechsten und Fürnemsten sind: *ex Mathesi simplici, Arithmetica, et Geometria.*“¹⁶

Die Nähe zwischen den Definitionen Werckmeisters und Ahles ist evident, und so ließe sich die folgende, von Ratté formulierte Charakterisierung von Werckmeisters musiktheoretischer Position auch auf das obige Zitat Ahles übertragen:

„Werckmeister steht am Ende einer Tradition, welche die Musik nach antiker und mittelalterlicher Auffassung als mathematische Wissenschaft versteht. Gleichzeitig ist sein Musikbegriff

¹⁴ J. G. Ahle, Singekunst 1690 (wie Fußnote 24), Anmerkungen, S. 1f.

¹⁵ A. Werckmeister, *Musicae mathematicae Hodegus curiosus, oder richtiger musicalischer Weg-Weiser*, Frankfurt a. M. und Leipzig 1686, 2. Aufl. 1687, S. 9f.

¹⁶ Ebenda, S. 11.

in der Scholastik und der nachlutherischen Orthodoxie verankert, nach der die Musik ‚als Geschöpf und Gabe Gottes‘ gilt und der Mensch als ‚Werckzeug, so Gott darzu gebraucht‘. In seinen Diskursen über die Affektenlehre, die Zahlensymbolik, die musikalische Temperatur oder den Tonsatz, versucht er, tradiertes Gedankengut mit den Einsichten der Naturwissenschaft, den sinnlichen Erfahrungen und den Erfordernissen der kompositorischen Praxis in Einklang zu bringen.¹⁷

Eine genauere Durchsicht der Schriften Ahles zeigt nun, daß die hier beobachtete Nähe zu Werckmeister keineswegs zufällig ist. Ahle verweist in seinen Anmerkungen mehrfach auf Schriften Werckmeisters. Im einzelnen waren ihm folgende Werke bekannt:

Schriften Werckmeisters:	Erstnennung bei Ahle:
Orgel-Probe (1681) ¹⁸	Gartenlust (1687), S. 24 ²³ Singekunst (1690), S. 19 ²⁴
Hodegus (1686/87) ¹⁹	Frühlingsgespräch (1695), S. 20 ²⁵ Singekunst (1690), S. 13
Der edlen Music-Kunst Würde (1691) ²⁰	Sommergespräch (1697), S. 35 ²⁶
Musicalische Temperatur (1691) ²¹	Herbstgespräch (1699), S. 33 ²⁷
Cribrum Musicum (1700) ²²	Wintergespräch (1701), S. 13 ²⁸

¹⁷ F.-J. Ratte, Artikel „Werckmeister“, in: Das Bach-Lexikon (wie Fußnote 12), S. 558f. Korrigierend sei nur angemerkt, daß die Verortung der Musik in der Schöpfungstheologie keineswegs ein Charakteristikum der nachlutherischen Orthodoxie ist. Vielmehr findet sich dieser Gedanke bereits bei den Reformatoren Luther und Melanchthon selbst.

¹⁸ *Orgel-Probe, oder kurtze Beschreibung, wie und in welcher Gestalt man Orgel-Wercke von den Orgelmachern annehmen, probiren, untersuchen und den Kirchen liefern könne und solle*, Frankfurt a. M. und Leipzig 1681.

¹⁹ *Musicae mathematicae Hodegus curiosus* (wie Fußnote 15).

²⁰ *Der edlen Music-Kunst Würde, Gebrauch und Missbrauch, so wohl aus der Heiligen Schrift als auch aus etlichen alten und neubewährten reinen Kirchen-Lehrern*, Frankfurt a. M. und Leipzig 1691.

²¹ *Musicalische Temperatur, oder deutlicher und warer mathematischer Unterricht, wie man durch Anweisung des Monochordi ein Clavier, sonderlich die Orgel-Wercke, Positive, Regale, Spinetten und dergleichen wol temperirt stimmen könne*, Frankfurt a. M. und Leipzig 1691. Eine erste, verlorene Auflage erschien wohl bereits 1686/87.

²² *Cribrum Musicum, oder musicalisches Sieb, darinnen einige Mängel eines halb gelehrten Componisten vorgestellt und das Böse von dem Guten gleichsam ausgesiebet und abgeseondert worden*, Quedlinburg und Leipzig 1700.

²³ *Unstruhtinne / oder Musikalische Gartenlust: welcher beigefügt sind allerhand ergetz- und nützliche Anmerkungen*, Mühlhausen 1687.

²⁴ *Kurtze / doch deutliche Anleitung zu der lieblich- und löblichen Singekunst / vor vielen jahren verfasst und geordnet für die anfahende Jugend [...] von Johann Rudolf Ahlen; jetzunder aber [...] mit ergetz- und nützlichen / teils auch nöthigen Anmerkungen vermehret [...] durch [...] Johann Georg Ahlen*, Mühlhausen 1690.

²⁵ *Musikalisches Frühlings-Gespräche / darinnen fürnehmlich vom grund- und kunstmäßigen Componiren gehandelt wird*, Mühlhausen 1695.

²⁶ *Musikalisches Sommer-Gespräche / darinnen ferner vom grund- und kunstmäßigen Componiren gehandelt wird*, Mühlhausen 1697.

²⁷ *Musikalisches Herbst-Gespräche / darinnen weiter vom grund- und kunstmäßigen Componiren gehandelt wird*, Mühlhausen 1699.

²⁸ *Musikalisches Winter-Gespräche / darinnen ferner ...*, Mühlhausen 1701.

Ahle kannte somit die meisten der Hauptschriften Werckmeisters, und er hat sie durchgehend positiv in seinen Veröffentlichungen gewürdigt.

Der Kontakt zwischen den beiden Musiktheoretikern beschränkte sich jedoch nicht auf die Rezeption der Schriften, sondern Ahle und Werckmeister waren persönlich miteinander bekannt. Bereits Ahles erstes musiktheoretisches Werk, die *Gartenlust* von 1687, wird durch ein Sonnet eingeleitet, das mit „A.W.“ unterzeichnet ist. Es folgt ein *Canon Musico-Mathematico-Hexaphonicus*, der nun auch den vollständigen Namen des Autors nennt: „Andreas Werckmeister / Org. Aul. Qvedlinb.“.

In unserem Zusammenhang ist von besonderem Interesse, wie Ahle zu Werckmeisters Theorien zur musikalischen Temperatur stand. Die beiden zentralen Veröffentlichungen Werckmeisters dazu, die *Orgelprobe* und die *Musikalische Temperatur* waren ihm, wie die obige Aufstellung zeigt, offensichtlich bekannt. In seinen Anmerkungen zur *Singekunst* (1690) äußert sich Ahle selbst zu diesem Problem:

„Gleichwie man aber vorzeiten in England die Wölfe gantz ausgerottet [...] also solten wir auch billich die heulenden Klavier-Wölfe allesamt vertilgen: welches dän wohl geschehen könte / wän man der *Claviatur* entweder die noch fehlenden *Semitonionia* einschaltete / oder selbige also *temperierte* / daß aus allen *Clavibus* eine erträg- und annehmliche *Harmonia* könte gemacht werden. Gestaltam dän von einer solchen *Temperatur* so gründlich und weitleuftig handelt Herr Werckmeister in seiner *Orgelprobe*.“²⁹

Zur Einfügung weiterer Semitonien in die Claviaturen ergänzt Ahle 1704:

„Jedoch / weil jenes viel beschwehrligkeiten veruhrsachen / und zumahl die Orgelwerke viel kostbarer machen würde; so wird man wohl mit einer Temperatur sich müssen vergnügen lassen.“³⁰

Ahles Position ist deutlich: Eine mitteltönige Stimmung, die nur das Spielen in wenigen Tonarten ermöglichte, ist nach den Anforderungen der zeitgenössischen Musik nicht mehr zufriedenstellend. Er sieht nun zwei Möglichkeiten: Entweder seien die Claviaturen um die fehlenden Töne zu ergänzen – ein Versuch, der bereits im 16. Jahrhundert von einigen Instrumentenbauern unternommen wurde –,³¹ oder man müsse die Tasteninstrumente so stimmen, daß „aus allen *Clavibus* eine erträgliche und annehmliche *Harmonia* könne gemacht werden.“ Mit anderen Worten: Es muß wohltemperiert gestimmt werden. Stehen die beiden genannten

²⁹ Ahle, *Singekunst* 1690 (wie Fußnote 24), Anmerkungen, S. 19.

³⁰ *Kurtze / doch deutliche Anleitung zu der lieblich- und löblichen Singekunst / vor vielen jahren verfasst und etliche mahl herausgegeben von Johann Rudolf Ahlen; jetzund aber [...] mit ergetz- und nützlichen / teils auch nöthigen Anmerkungen / nach vielfältigem begehren / zum zweiten mahl / und zwar verbesserter und viel vermehrter / zum drucke befördert [...] durch [...] Johann Georg Ahlen*, Mühlhausen 1704, S. 20.

³¹ So ließ sich etwa der italienische Musiktheoretiker Gioseffo Zarlino 1548 ein Instrument bauen, das 19 Stufen in der Oktave besaß; s. G. Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558, S. 148. Vgl. auch F.-J. Ratte, *Die Temperatur der Clavierinstrumente. Quellenstudien zu den theoretischen Grundlagen und praktischen Anwendungen von der Antike bis ins 17. Jahrhundert*, Kassel etc. 1991 (Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. 16.), S. 407

Alternativen 1690 zumindest hypothetisch noch gleichberechtigt nebeneinander, so tendiert Ahle in der zweiten Auflage seiner Anmerkungen zur *Singekunst* im Jahre 1704 aus Gründen der Praktikabilität eindeutig zur temperierten Stimmung.

Aber noch ein Zweites hat sich im Laufe der 14 Jahre gewandelt. Während Ahle 1690 nur Werckmeister (und damit auch sein Temperierungssystem) nennt, mag er sich 1704 nicht für ein einziges System entscheiden. In seinen Anmerkungen zur *Singekunst* von 1704 weist er auf Werckmeister hin, nennt aber auch ein anderes Modell:

„Welche nun aber die beste sei / *Harmonici certant, & adhuc sub judicelis est*. Man besehe nur *Joh. Casp. Trosten / jun.* in der ausführlichen Beschreibung des Weissenfelsischen Orgelwerkes / so Kristian Förner [...] verfertigt hat [...].“³²

Trosts Schrift erschien bereits 1677, also vor Werckmeisters *Orgelprobe*, und repräsentiert ein früheres Stadium der Orgeltemperierung, da Trost noch ein System der modifizierten Mitteltönigkeit beschreibt, „bei der die ‚Wolfssquinte‘ auf mehrere Quinten verteilt ist und die ‚Wolfsterzen‘ mit etwa 407‘ eine Modulation in alle Tonarten noch erlauben.“³³

Allerdings konnte auch Werckmeister bei der Temperierung eine gewisse Weitzerzigkeit an den Tag legen. Im Vorwort der *Musicalischen Temperatur* (1691) schreibt er, daß man

„Temperaturen [...] auf unterschiedliche Arten anstellen könne / es mag einer die Schwebung der quinten hinbringen in welche claves er will / nur daß den perfecten consonantien nicht zu viel gethan werde / genug ist es / wenn ein Clavier so temperiret wird / daß es durchaus wohl kan gebraucht werden.“³⁴

Was bedeuten diese Beobachtungen nun für die Orgel von Divi Blasii? Rufen wir dazu nochmals einige Daten in Erinnerung:

- 1687 haben wir mit Werckmeisters Lobgedicht einen ersten Beleg für einen Kontakt zwischen Ahle und Werckmeister, wobei davon auszugehen ist, daß der Kontakt bereits einige Zeit zuvor bestanden hat.
- 1687–1691 wurde Ahles Orgel in Divi Blasii einem größeren Umbau unterzogen. Als Orgelbauer fungierte Wender, der eine temperierte Stimmung bevorzugte.
- 1690 äußert sich Ahle positiv zur wohltemperierten Stimmung und nennt als Gewährsmann Andreas Werckmeister.

Aufgrund der zeitlichen Koinzidenzen ist zu schließen, daß bei dem Orgelumbau von 1687 bis 1691 tatsächlich eine wohltemperierte Stimmung nach Werckmeister gelegt wurde. Und noch ein weiteres legt die aufgezeigte Chronologie nahe: Werckmeister hat sich 1681 erstmals mit dem Problem der Temperierung auseinandergesetzt und ein Modell entwickelt, das heute als „Werckmeister III“ bezeichnet wird.³⁵ Weitere Temperierungsmodelle veröffentlichte er erst 1691 in

³² J. G. Ahle, *Singekunst* 1704 (wie Fußnote 30), Anmerkungen, S. 20.

³³ F.-J. Ratte, Artikel „Temperatur“ (wie Fußnote 12), S. 511.

³⁴ A. Werckmeister, *Musicalische Temperatur* (wie Fußnote 21), Vorrede.

³⁵ Vgl. F.-J. Ratte, Artikel „Werckmeister“ (wie Fußnote 17), S. 559.

der *Musicalischen Temperatur*. Zu diesem Zeitpunkt war der Umbau der Divi Blasii-Orgel aber schon weitgehend abgeschlossen. Es liegt also nahe zu vermuten, daß die Orgel nach Werckmeister III gestimmt worden ist, was bedeutet, daß die Quinten C-G-D-A und H-Fis um ein $\frac{1}{4}$ des pythagoreischen Kommas verkleinert und die übrigen Quinten rein gestimmt wurden.³⁶

Da nicht bekannt ist, wie eng der Kontakt Ahles zu Werckmeister war, ist nicht abzuschätzen, ob er vielleicht schon vor der Veröffentlichung Kenntnis von Werckmeisters weiteren Temperierungsmodellen erhalten hat. In diesem Fall hätten selbstverständlich auch diese bei der Stimmung der Orgel in der Divi Blasii-Kirche zur Anwendung kommen können.

Doch auch bei einer vorsichtigen Beurteilung der Fakten dürfte feststehen, daß Johann Sebastian Bach, da nach 1691 kein größerer Eingriff in die Orgel zu Divi Blasii nachweisbar ist, bei dem eine grundlegende Umtemperierung vorgenommen worden sein könnte, 1707 auf ein Instrument traf, das nach Werckmeisters Vorstellungen temperiert war, vermutlich nach „Werckmeister III“.

IV. Konsequenzen

Hartmut Krones hat in seiner Studie zur Figurenlehre Johann Georg Ahles die Vermutung geäußert, daß seine Schriften „auch auf Johann Sebastian Bach nicht ohne Einfluß waren“.³⁷ Allerdings gelingt es ihm nicht, diesen Einfluß auch tatsächlich nachzuweisen, so daß Oliver Schöner jüngst diesen Einfluß gänzlich in Zweifel zog und die Beantwortung der Frage aufgrund der Datierungsprobleme im Bachschen Frühwerk als „kaum lösbar“³⁸ bezeichnete.

Solange man sich auf die Figurenlehre beschränkt, bleibt das Verhältnis Bach-Ahle tatsächlich unklar. Bezieht man aber die Temperierung mit ein, so erhellen Ahles Werke einen bisher weißen Punkt der Bachschen Vita, da mit ihrer Hilfe die Stimmung der von Bach in Mühlhausen gespielten Orgel geklärt werden kann.

Einen direkten Einfluß auf Bach hatte Johann Georg Ahle wohl weder auf dem Gebiet der Figurenlehre noch auf dem der Temperierung. Da Bach, wie Peter Williams nachgewiesen hat,³⁹ Schriften Werckmeisters kannte, bedurfte er nicht einer Vermittlung durch Ahle. Dennoch hat Ahle in Mühlhausen die Voraussetzungen dafür geschaffen, daß Bach 1707 in der Reichsstadt ein wohltemperiert gestimmtes Instrument vorfand. Wieviel von dieser ursprünglichen Stimmung allerdings 1707 noch vorhanden war, entzieht sich unserer Kenntnis. Bach äußert sich weder in seinen Umbauvorschlägen noch im Abnahmegutachten über die Temperierung des Instruments.

Markus Rathey (Mainz)

³⁶ S. die Tabellen bei Tessmer, a. a. O. (vgl. Fußnote 1), S. 197.

³⁷ H. Krones, *Die Figurenlehre bei Bachs Amtsvorgänger Johann Georg Ahle*, ÖMZ XL, 1985, S. 89.

³⁸ O. Schöner, Artikel „Ahle, Johann Georg“, in: *Das Bach-Lexikon* (wie Fußnote 12), S. 35.

³⁹ P. Williams, *J. S. Bach – Orgelsachverständiger unter dem Einfluß Andreas Werckmeisters?*, BJ 1982, S. 131–141; ders., *Noch einmal: J. S. Bach – Orgelsachverständiger unter dem Einfluß Andreas Werckmeisters?*, BJ 1986, 123–125.