

Probleme der Aufführungspraxis im Spiegel der Geschichte der Neuen Bachgesellschaft¹

Von Werner Neumann (Leipzig)

Die Geschichte der Wiedererweckung des Bachschen Lebenswerks ist zugleich die Geschichte seiner aufführungspraktischen Probleme. Die Neue Bachgesellschaft hat diese Geschichte im letzten Drittel entscheidend mitgestaltet; und so mag es angebracht sein, einige der markantesten Tatsachen dieser Bachbewegungsepoche ins Gedächtnis zurückzurufen und dabei nach Orientierungspunkten für unser Gesprächsthema Ausschau zu halten.

Es war ein günstiges Vorzeichen für die Pionierarbeit der 1900 neugegründeten Gesellschaft, daß deren Vorstandsgremium in realistischer Zielansprache als eine Hauptaufgabe der Bachfeste satzungsmäßig verankerte, was schon in dem rückblickenden Abschlußbericht der alten Bach-Gesamtausgabe 1899 von Hermann Kretzschmar als verbleibende Zukunftsaufgabe klar erkannt und in gleicher Weise formuliert worden war, nämlich „schwebende Fragen durch Klärung der Meinungen über Begleitung, Freiheit des Stils und der Auffassung, Ersatz oder Wiedereinführung ungebräuchlicher Instrumente zum Austrag zu bringen“. Und zum Chemnitzer Bachfest 1908 stellte ein junger Bachforscher, Max Schneider, eine recht praktisch-konkrete Forderung, die wir geradezu als Motto unserer heutigen Diskussion betrachten können: „Wäre es nicht möglich und nicht auch sehr gewinnbringend, wenn immer ein ganzer Vormittag des Festes der freien Diskussion in der Weise gewidmet bliebe, daß jeder, der etwas auf die Bearbeitungsangelegenheit Bezügliches wissen möchte, seine Fragen stellt, auf die er dann gegebenenfalls mit gleichzeitigen Demonstrationen Antwort bekommt? Wie leicht könnte so Klarheit geschaffen werden über die Verwendungsmöglichkeit oder den Ersatz ungebräuchlicher oder schwer zu beschaffender Instrumente, über gutes und schlechtes Akkompagnement, über richtige und falsche Besetzung, über die Notwendigkeit guter . . . Klavierauszüge usw. usw.“ Mit diesen beiden programmatischen Forderungen ist der wesentliche Teil jenes Problemgebietes angesprochen, den wir durch das Begriffspaar „Aufführungspraxis und Interpretation“ gekennzeichnet haben.

Der Terminus „Aufführungspraxis“ tritt in diesem frühen Stadium der Erörterungen allerdings noch nicht auf. Es ist ein junger Fachbegriff, den man in den Lexika der Zeit vergebens sucht und erst in der 11. Auflage des Riemann-Lexikons 1929 findet, aber auch dort nur als Verweisung auf das Schlagwort „Interpretation“, wie überhaupt beide Begriffe meist noch heute

¹ Der Beitrag ist die wörtliche Wiedergabe eines Referats, das zum 41. Deutschen Bachfest innerhalb des Kolloquiums „Aufführungspraxis und Interpretation Bachscher Werke“ gehalten wurde. Der Inhalt der anschließenden Diskussionsbeiträge kann nur im knappen Berichtsstil zusammengefaßt werden. Die Diskussionsleitung lag in den Händen von Prof. Dr. Walther Siegmund-Schultze.

als Wechselbegriffe angewandt werden. Es scheint, daß er erst während der zwanziger Jahre in der Bachpflege populär geworden ist, nicht zuletzt durch Ludwig Landshoffs vielbeachteten Vortrag zum Münchner Bachfest 1927 „Aufführungspraxis Bachscher Chorwerke“. Seitdem ist er zu einem vielstrapazierten Modebegriff geworden, der sich häufig einer klaren Konturierung entzieht und deshalb seine Benutzer jeweils zu terminologischer Neuabgrenzung zwingt. Er ist von der Gefahr einer Ausweitung bis zum Allgemeinbegriff „Bachpflege“ ebenso bedroht wie von der der Einengung auf vereinzelte historische Techniken.

Die bekannte Zwangslage der Musik, im Gegensatz zu den bildenden Künsten, ihre Kunstprodukte in einem jeweils zu wiederholenden Nachschöpfungsakt für den einzelnen Erlebnisanlaß wiedererstehen zu lassen, gibt die Begründung für die nur der Musik eigentümliche Einschaltung der aufführungspraktischen Disziplin zwischen Verkaufzeichnung und Werkwiedergabe. Es gilt, das musikalische Kunstwerk aus der Latenz seiner graphischen Verschlüsselung, wie sie uns der Komponist (oder sein Sachwalter: der Herausgeber) an die Hand gibt, in die Evidenz seiner musikalischen Klangwirklichkeit überzuführen. Die Gesamtheit der technischen und organisatorischen Erwägungen und Maßnahmen, die der Zurichtung des Kunstwerkes in Hinblick auf diese Klangverwirklichung dienen, gehören zum Anliegen der Aufführungspraxis. Dem eigentlichen Nachschöpfungsakt dagegen, als persönlichkeitsgeprägter Gestaltung, künstlerischer Deutung und geistiger Auslegung, mag der Name „Interpretation“ vorbehalten bleiben. Während die Aufführungspraxis die objektive, rational erfaßbare und begrifflich fixierbare Seite des Nachgestaltungsprozesses darstellt, verkörpert die Interpretation die subjektiv-individuelle, irrationale Seite des Vorgangs. Die erste gründet sich auf Wissen, Erkenntnis, Lehre – die zweite auf Erlebnis, Intuition, Gefühl. Ich möchte mich im wesentlichen an die aufführungspraktische Seite halten.

Jede Musikepoche hat ihre eigene Aufführungspraxis, so wie sie ihren eigenen Klang- und Interpretationsstil besitzt; denn Aufführungspraxis ist nichts anderes als die technisch-praktische Seite dessen, was sich uns im Klangerlebnis als Aufführungsstil kundtut. Mit aufführungspraktischen Fragen sieht sich der Interpret bei der Wiedergabe jedes Musikwerkes konfrontiert. Zu wirklichen Problemen wachsen sie aber erst bei den Werken älterer Epochen an, deren musikpraktische Situation uns fremd geworden ist. Dies trifft in vollem Umfang auf Bachs Werk zu, das nach einem radikalen Stilwandel und langer Versunkenheit in der konträren aufführungspraktischen Situation der klassisch-romantischen Musikepoche wiedererweckt wurde, wodurch sich künstlerische Konflikte ergaben, die bis in die Bachpflege unserer Zeit nachwirken. Noch heute steht der Interpret Bachscher Werke häufig vor einem Problemberg, dessen Bezwingung ihm weit mehr als künstlerische Intuition und allgemeines Fachwissen abverlangt. Es handelt sich um Probleme mannigfaltiger und heterogener Art:

1. solche, die den Klangapparat betreffen: seine Eigenart und Einsatz-

- fähigkeit, die Besetzungstärke und Proportionalität der Klangfaktoren, das Verhältnis von Vokalität und Instrumentalität, die Relation zwischen Klangträger und Konzertraum.
2. solche, die die Spieltechnik der einzelnen Klangträger betreffen, einschließlich der relativen und absoluten Stimmhöhe.
 3. solche, die die Werkgestalt angehen: die Satzstruktur, die Textierungsfrage, die Generalbaßrealisierung, die Kadenzgestaltung, den improvisatorischen Anteil sowie Kürzungen und Zusätze.
 4. endlich solche, die sich auf den Vortrag beziehen: Fragen der Dynamik, Agogik, Rhythmik, Ornamentik, Artikulation, Phrasierung, Akzentuierung.

Zur Klärung dieser Probleme bedarf es gründlicher Erforschung der musikpraktischen und organisatorischen Voraussetzungen des Bachzeitalters und der Wiederbewußtmachung vergessener Selbstverständlichkeiten und „verschwundener Traditionen“ (Schering). Nur durch sie erhält der Interpret den Schlüssel für eine wesensgemäße Verklanglichung der ungewohnten Aufzeichnungsform des Werkes. In dieser Hinsicht kann man Aufführungspraxis als Hilfsdisziplin der Interpretation definieren, und je nachdem sich der Interpret dieser wissenschaftlichen Erkenntnisse bedient oder sie beiseite läßt, tendiert sein Interpretationsstil mehr nach der historisch-objektiven oder modern-subjektiven Seite.

Überschaut man die Bachbewegung unter aufführungspraktischer Perspektive, so stellt sie sich uns als Übergang von der vorwiegend subjektivistisch-naïven Interpretationsweise des 19. Jahrhunderts zu der mehr objektiv-reflektierten Darstellungsart unserer Zeit dar, wobei die entscheidende Übergangsphase in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts liegt. Gegentendenzen sind natürlich in jedem der Entwicklungsstadien wirksam gewesen und sind es noch heute; doch prallen die Gegensätze in der Übergangsphase besonders stark aufeinander. Man spürt diese leidenschaftliche Auseinandersetzung an den wechselseitigen Vorwürfen der Trockenheit, Musealität, des Philologismus, Dogmatismus einerseits – und der Willkür, Verfälschung, Übermalung, Ungezügelterheit andererseits. Es geht um zwei Grundeinstellungen zur Wiedergabe älterer Musik, die in bezug auf Bach etwa so formuliert werden: Sollen wir Bachs Werk mit den Darstellungsmitteln unserer Zeit neu gestalten? – oder: Sollen wir es im Aufführungs- und Klangstil seiner Zeit wiedererstehen lassen?

Der ersten Frage liegt die Anschauung zugrunde: Die geistige Aussagekraft der Bachschen Musik sei unabhängig von der Klangmaterie; man erweise ihr also den besten Dienst, wenn man ihr Gelegenheit gäbe, ihre Lebenskraft im Wandel der Zeitstile immer neu zu beweisen. Die zweite Frage gründet sich auf die Anschauung: Die geistige Aussagekraft der Bachschen Musik sei unveräußerlich an die originale Klangmaterie gebunden, und Bachs Werk entfalte sich zur optimalen Wirkung nur unter den künstlerischen Lebensbedingungen, für die es seinerzeit geschaffen wurde.

Im Zusammenhang mit dieser Grundeinstellung, die wir historisierend nennen wollen, wird das Recht des Kunstwerks auf historisches Sosein, Unantastbarkeit, Denkmalsschutz betont und die Forderung nach Originaltreue, Urgestalt, Stilechtheit erhoben. Im Zusammenhang mit der gegen teiligen Anschauung, die wir aktualisierend oder modernisierend nennen wollen, wird das Recht des Kunstwerks auf überzeitliche Bewäh rung, künstlerische Neugeburt, stilistische Wandelbarkeit betont und die Forderung auf freie Nachschöpfung aus künstlerischer Intuition erhoben.

Es liegt in der Natur der Sache, daß die eine Richtung mehr dem künstle rischen, die andere mehr dem wissenschaftlichen Anliegen gemäß erscheint. So kommt es, daß sich die Diskussion zeitweise zu einem scharfen Prinzipien- und Kompetenzstreit zwischen Kunst und Wissenschaft ent wickelte, der sich nicht nur in Polemik und literarischer Fehde, sondern auch innerhalb der Verlagsproduktion im harten Nebeneinander von künst lerischen und wissenschaftlichen Werkausgaben widerspiegelt, wovon auch unsere Ausstellung einen Eindruck gibt.

Typisch für dieses Spannungsverhältnis war am Ausgang des 19. Jahrhun derts die erbitterte Gegnerschaft zwischen dem Komponisten Robert Franz und dem Musikhistoriker Philipp Spitta, von denen der erstere nicht müde wird, den verdienten Bachbiographen als Schulmeister und musikalischen Nichtskönner zu diffamieren. In einem Brief an Wilhelm Rust aus dem Jahre 1882 schreibt er den bezeichnenden Satz: „Die Künstler haben es selbst ver schuldet, daß ihnen die Gelehrten über den Kopf gewachsen sind: es ist höchste Zeit, sie in ihre Schranken zurückzuweisen.“

In solche und ähnliche Auseinandersetzungen sah sich die junge Bachgesell schaft am Beginn unseres Jahrhunderts hineingestellt, und es ist interessant zu beobachten, wie sie mit der brennenden Problematik fertig zu werden suchte und welche Grundrichtung sie dabei einhielt. Vergegenwärtigen wir uns ihre Ausgangsposition bei Aufnahme ihrer Tätigkeit.

Die Gesamtausgabe der (Alten) Bachgesellschaft lag soeben abgeschlossen vor und ermöglichte erstmals einen Überblick über das riesige Werkgebiet, von dem bisher nur ein geringer Teil für die Praxis zurückgewonnen war. Die Popularisierung des Gesamtwerkes war deshalb die natürliche Haupt aufgabe, der sich aber eine andere (nicht minder wichtige) Zweitaufgabe an die Seite stellte: die Bereinigung der Bachpflege von abwegigen Auffüh rungspraktiken, wie sie sich im Laufe des 19. Jahrhunderts herausgebildet hatten.

Das Orgelwerk Bachs hatte zwar schon um die Jahrhundertmitte bei C. F. Peters durch Griepenkerl und Roitzsch eine ausgezeichnete quellenkritische Gesamtausgabe erfahren, hatte sich aber trotzdem nicht, infolge des allge meinen Tiefstandes der damaligen Orgelkunst, im Konzertleben gebührend zur Geltung bringen können. Mit dem Wiederaufschwung des Konzert organistentums am Ausgang des 19. Jahrhunderts war es dann in den Klang rausch des spätromantischen Orchesterstils hineingezogen worden, aus dem es erst in den zwanziger Jahren durch jene historische Orgelbewegung

befreit werden sollte, die der organistischen Aufführungspraxis neue Stilmaßstäbe setzte. Hiervon wird noch in einem Sonderreferat zu berichten sein.

Ähnlich sah es um Bachs Klavierwerk aus, das ebenfalls seit der Jahrhundertmitte in einer Peters-Gesamtausgabe vorlag, die aber durch den Beethoven-schüler Czerny mit aufführungsstilistischen Eigenheiten der Wiener Klassik durchsetzt und teilweise auf solch virtuose Etüden-Zeitmaße hochgetrieben war, daß damit einer Verfremdung der Bachschen Klaviermusik Vorschub geleistet wurde, die dann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Interpretationsausgaben der Liszt-schüler Bülow, Stradal, Sauer, d'Albert und anderer Konzertkoryphäen zur Vollendung kam.

Bachs Orchester- und Kammermusikwerke waren weitgehend dem herrschenden Instrumentalstil des 19. Jahrhunderts angepaßt, in schwierigen Stellen erleichtert, in ungewöhnlichen Besetzungen uminstrumentiert, mit romantischen Ausdrucksnuancen überladen und in vermeintlich unvollständigen Partien ergänzt worden, so daß auch hier ein fragwürdiges Bachbild entstanden war.

Am problematischsten aber stand es um Bachs Vokalwerk. Wenn auch weite Gebiete hiervon noch gänzlich unerschlossen waren, so hatten doch einzelne eingebürgerte Lieblingswerke schon aufführungspraktische Zerreißproben bedenklichen Ausmaßes ausgestanden. Mendelssohns denkwürdige Wiedererweckung der Matthäuspassion im Jahre 1829, als musikhistorische Tat unbestritten, bildete mit ihrer rigorosen Streichung von 13 Ariensätzen und 6 Chorälen und ihrer zeitbedingten und subjektivistischen Klangregie den Auftakt. Von den zahllosen Kuriosa der damaligen Aufführungspraxis seien genannt: die nivellierende und biedermeierlich glättende Umkomposition der Passionsrezitative durch den (im übrigen um die Frankfurter Bachpflege hochverdienten) Johann Nepomuk Schelble, die vollständige Eliminierung der unverstandenen Generalbaßbezeichnung und damit des harmonischen Bindegewebes in Passions- und Kantatenwerken (um 1830) durch den Berliner Musikprofessor Adolf Bernhard Marx und – eine Generation später – die monströse Klangverdickung der Kantatenpartituren durch den Hallenser Robert Franz. Dieser fanatische Bachianer hatte Bachs Generalbaßbezeichnung als Aufforderung zur Nachkomposition eines kunstvollen vierstimmigen Satzes in Holzbläser- und Streicherinstrumentation verstanden und damit vermeintliche Lücken der Originalkomposition schließen wollen, in Wirklichkeit aber eine Störung im Gleichgewicht der strukturellen Obligatstimmen und eine romantische Klangmassierung beträchtlichen Ausmaßes erreicht, so etwa, wenn er den kammermusikalischen Triosatz der Arie „Frohe Hirten“ aus dem Weihnachts-Oratorium zur 12systemigen Großpartitur auftürmt. Die bei Kistner und Leuckart herausgebrachten und weitverbreiteten Partiturarrangements erregten die Proteste Spittas und Chrysanders, denen gegenüber er aber mit starrsinniger Polemik sein Verfahren weiter verfocht. Wenig später hatten der Münchner Felix Mottl und der Heidelberger Philipp Wolfrum in ähnlichem Vorgehen Bach-

sche Kantatenpartituren mit spätromantischen Orchestergruppen aufpoliert und bei Breitkopf zum praktischen Konzertgebrauch veröffentlicht. Aber als die merkwürdigste aller Bearbeitungsausgaben muß man wohl Mottls Eulenburg-Ausgabe der Bauernkantate bezeichnen, bei der das originale Dorfkolorit durch eine sinfonische Großbesetzung (je 2 Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Pauken und großer Streichkörper) völlig überdeckt ist.

Solche und ähnliche Auswüchse des individualistischen Bachkults waren zu einer Erfahrungslast zusammengewachsen, die der jungen Gesellschaft eine gründliche Reinigungs- und Abschirmaktion zur Pflicht machte. Hatten die vorigen Generationen versucht, Bachs Werk naiv in ihre musikalische Gegenwart hineinzuziehen, so schien es jetzt notwendig, Bachs Werk aus dieser Modernisierungsumklammerung wieder zu lösen und ihm sein klangliches Eigenleben zurückzugeben. Eine systematische Erforschung der historischen Aufführungspraxis war unumgänglich, um eine solide Ausgangsbasis für die neu zu stellende Frage zu erhalten, was in Bachs eigenem Aufführungsverfahren von situations- und zeitbedingter Zufälligkeit und was von wesenhafter Notwendigkeit ist, um damit eine Handhabe für Ausschaltung oder Bewahrung aufführungspraktischer Eigenheiten zu gewinnen. Die Arbeit der Neuen Bachgesellschaft erhielt so von Anfang an, wenigstens in ihren leitenden Gremien, eine ausgeprägt historisierende Richtung. In Hermann Kretzschmar, Max Seiffert, Max Schneider und Arnold Schering fand sie ihre eifrigsten Verfechter.

Es war kein absoluter Neubeginn, denn die Herausgeber der Gesamtausgabe, von ihnen besonders Wilhelm Rust, hatten in ihren Vorworten schon wertvolle Vorarbeit geleistet, und Philipp Spitta hatte im 2. Band seiner Bachbiographie das 4. Kapitel fast ausschließlich der wissenschaftlichen Behandlung solcher Fragen gewidmet.

Vor allem war die ausgeschaltete Generalbaßbezeichnung wieder in ihre Rechte eingesetzt worden, so daß sich nur noch das Problem ihrer harmonischen und instrumentalen Realisierung stellte. Diese praktische Bearbeitung des Continuo-parts verdankt man besonders Max Seiffert, der damit den Continuospielern das noch heute meistverwendete Rüstzeug in die Hand gab. Gleichzeitig schuf man mit Klavierauszügen und aufführungspraktisch eingerichteten Stimmen für Bachs Chor- und Orchesterwerke einen Fundus von Aufführungsmaterialien, zu dem außer Max Seiffert besonders Max Schneider und Gustav Schreck beigesteuert haben. Bei der Suche nach dem richtigen Continuoinstrument war inzwischen das Cembalo in den Blickpunkt gerückt. Während bisher bei weltlichen Werken der moderne Flügel, bei geistlichen Werken Flügel oder Orgel als Continuoinstrument verwendet worden waren, meldete das vergessene Cembalo nach 1900 seine Ansprüche in immer dringlicherer Form an und eröffnete damit den Reigen der im Zuge der Bachrenaissance wiederbelebten Instrumente. Nachdem es seit 1888 von den Pariser Firmen Erard und Pleyel als Rekonstruktion von Museumsmodellen wiedererweckt und in Stilkonzerten vorgeführt worden

war, setzte sich seit 1903 die polnische Pianistin Wanda Landowska mit leidenschaftlichem Eifer in Wort und Spiel für das Instrument ein. Ihr „Konzert auf alten Instrumenten“ zum 5. Bachfest in Duisburg 1910 wirkte als Sensation, rief aber auch die Verfechter der traditionellen Klaviermusik in die aufführungspraktische Arena.

Gerade auf dem Klaviersektor hatten sich gewisse Musikpraktiken des 19. Jahrhunderts zäh erhalten. Die Bearbeitungsausgaben führender Pianisten florierten nach wie vor, und es ist bezeichnend, daß Ferruccio Busoni, der von Anfang an zum Beirat der Neuen Bachgesellschaft gehörte, seine Bachbearbeitungen und Transkriptionen unbekümmert im Bachverlag Breitkopf & Härtel bis 1923 weiter veröffentlichte, obwohl er mit diesen zwar klavieristisch faszinierenden, aber das Originalwerk paraphrasierenden Ausgaben den offiziellen Bestrebungen der Neuen Bachgesellschaft entgegenarbeitete.

Es wäre überhaupt irrig, von einer einheitlichen Generallinie reden zu wollen, denn die Neue Bachgesellschaft umfaßte damals wie heute Menschen unterschiedlicher Berufs- und Generationszugehörigkeit und verschiedener Kunst- und Weltanschauung. Wenn sich aus heutiger Sicht trotzdem eine gewisse Hauptrichtung auf Grund der publizierten Berichte und Beiträge abzeichnet, so ist das natürlich eine durch Vorstandsdirektiven und Redaktionstendenzen schon begradigte Linie, die nicht durchweg den bewegten Verlauf der Problemaustragung nachzeichnet. Die Mannigfaltigkeit der Standpunkte hat sich trotz klärender Diskussionen und Beiträge häufig lange unverändert erhalten. Erfreulicherweise wurden diese Diskussionen aber in lebendiger und loyaler Weise ausgetragen. Hierfür bietet der denkwürdige Wettstreit Flügel contra Cembalo auf dem Kleinen Eisenacher Bachfest 1911 ein Musterbeispiel. Abreise-Capriccio und Chromatische Fantasie wurden von Wanda Landowska und Georg Schumann doppelt vorgetragen und dem Publikum zum Entscheid gestellt, wobei das Cembalo einen glänzenden Erfolg errang – ein Erfolg, der von den Cembalogegegnern aber bald mit dem Argument angefochten wurde, daß hier nicht das Instrument, sondern die überragende Künstlerpersönlichkeit der Cembalistin über einen Durchschnittspianisten triumphiert habe. Die schon von Albert Schweitzer empfohlenen „künstlerischen Experimente zur Lösung aufführungspraktischer Fragen“ waren eben auch damals nur bedingt geeignet, verhärtete Standpunkte zu erweichen.

Gelegentlich nahmen solche Experimente sogar einen recht grotesken Verlauf. So erschien Wanda Landowska zur Mitgliederversammlung des Duisburger Bachfestes 1910 mit einem Silbermannschen Klavichord, um die damals hervortretenden Klavichordanhänger aus dem Felde zu schlagen. Nachdem ihre Aufforderung, auf diesem Instrument das Italienische Konzert, die Chromatische Fantasie, eine Toccata, eine größere Fuge zu versuchen, zu kläglichen Klangergebnissen geführt hatte, glaubte sie den ausschließlichen Cembaloanspruch auf Bachs Klaviermusik endgültig erwiesen zu haben.

Die eigentliche Renaissancewelle beginnt für das Cembalo erst nach 1920, als die deutschen Werkstätten nach intensiven Rekonstruktionsversuchen konzertreife Instrumente in genügender Anzahl dem Gebrauch zuführen konnten. Keinem anderen historischen Instrument ist eine so glanzvolle Wiederauferstehung zuteil geworden. Heute ist es in allen Zentren der Bachpflege, in allen Musikinstituten, in zahlreichen Hausmusikkreisen, Kantorenhäusern und Privatwohnungen als zentrales Instrument des Bachmusizierens zu finden. In der Konzertpraxis hat es als Generalbaßinstrument den modernen Konzertflügel nahezu vollständig ausgeschaltet. Das zarte Filigran der Silberfäden, mit denen es die polyphonen Obligatstimmen unaufdringlich zur harmonischen Einheit bindet, scheint uns heute zum unveräußerlichen Bestandteil des Bach-Erlebnisses zu gehören, und es ist uns schwer vorstellbar, daß der moderne Konzertflügel mit seinem dumpfen, kontaktarmen Klang weit in die zwanziger Jahre hinein als Fundament der Evangelisten-Rezitative diente und noch zum Kasseler Bachfest 1928 als Continuoinstrument der h-Moll-Messe akzeptiert wurde. Hier hat eine Umerziehung des Klangstilempfindens auf breiter Basis stattgefunden. Als Soloinstrument hat das Cembalo dagegen nach wie vor das moderne Klavier als Rivalen und wird es auch in Zukunft weiter haben. Schon aus musiksoziologischen Gründen wäre es ein Unding, die Millionen Besitzer des weitestverbreiteten Tasteninstrumentes vom Bach-Erlebnis ausschließen zu wollen. Im Konzertsaal wird allerdings jeder Pianist immer erneut zu erweisen haben, wieweit er auf diesem Universalinstrument durch seine Spielkultur der spezifischen Klangstruktur des Bachschen Werkes gerecht zu werden vermag, ein Versuch, der aus der Perspektive des Historikers indes stets nur als Transkription gewertet werden kann. Auch unser diesjähriges Programm bietet ja die Möglichkeit zu solchen Beobachtungen, etwa bei der Anpassung der Goldberg-Variationen, eines typischen Werks für zweimanualiges Cembalo, an die Ausdrucksmöglichkeiten des einmanualigen Konzertflügels, der von Natur aus eher die Tradition der Bachschen Klavichordmusik weiterzuführen in der Lage ist.

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 (Stein-Festschrift 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.

Dieser schwer ausrottbaren „Hätte-Bach“-Theorie hat die bekannte Cembalistin Eta Harich-Schneider 1950 eine entschiedene „Bach-hat-ja“-Theorie gegenübergestellt. Im gleichen Jahr hat der Praktiker Paul Hindemith in seiner Hamburger Bachrede das Problem in folgende Sätze gefaßt: „Wir können sicher sein, daß Bach sich überaus wohl fühlte mit den ihm zur Verfügung stehenden vokalen und instrumentalen Stilmitteln, und wenn uns daran liegt, seine Musik so darzustellen, wie er sie sich vorstellte, so müssen wir die damaligen Aufführungsbedingungen wiederherstellen.“

Dieser Wiederherstellung der „damaligen Aufführungsbedingungen“ oder wenigstens einer Annäherung an dieselben, dienten die musikhistorischen Bemühungen der Neuen Bachgesellschaft nach 1900. Unter den Vorträgen der Bachfeste und Beiträgen der Bach-Jahrbücher findet man grundlegende Ausführungen zu unserem Problem von Schneider, Seiffert, Schering u. a. Später wird Ludwig Landshoffs Münchener Bachfest-Vortrag (1927) „Aufführungspraxis Bachscher Chorwerke“ von richtungweisender Bedeutung.

Inzwischen war die Wiedererweckung der historischen Instrumente weitergegangen. Das Cembalo hatte sehr bald das Klavichord nach sich gezogen, Gambe, Blockflöte, Oboe d'amore waren gefolgt und bereicherten das Klangbild in faszinierender Weise. In München hatte seit 1905 der Kammermusiker Christian Döbereiner mit seiner „Vereinigung für alte Musik“ für die Wiedererweckung der Gambe und die Neubelebung barocker Kammer- und Orchestermusik in originaler Klanggestalt systematisch gearbeitet und damit der praktischen Bachpflege neue Impulse gegeben.

Die deutsche Orgelbewegung hatte durch die Wiederentdeckung des Praetorius-, Schnitger- und Silbermann-Orgeltyps und durch die Freiburger und Freiburger Orgeltagungen 1926/27 eine klare Linie erhalten. Und Wilibald Gurlitt hatte mit seinem Begriff des „historischen Klangstils“ der Erkenntnis Nachdruck verschafft, daß das Klangbild kein äußeres, auswechselbares Gewand, sondern ein wesenhafter Faktor des Werkstils ist, und daß Treue zum historischen Werk Treue zum Klangstil einschließt.

All diese Erkenntnisse und Erlebnisse, die auch von der musikalischen Jugendbewegung und vom allgemeinen Lebensstil der „Neuen Sachlichkeit“ her genährt wurden, formten den Bachstil der nächsten Jahrzehnte entscheidend. Am deutlichsten sichtbar wird diese Abkehr von der romantischen Bachdeutung in der denkwürdigen Wandlung des Thomaskantors Karl Straube, über die dessen Aufsatz „Rückblick und Bekenntnis“ 1950 selbstkritisch berichtet. Von einem an Wagners Klangsinnlichkeit orientierten, orchesterfarbigen Bachstil, wie er in seinem berühmten 2. Band der Peters-Ausgabe 1913 festgelegt ist, wandelt er sich am Ende der zwanziger Jahre unter dem Eindruck des Barockorgel-Erlebnisses vom „Bülow der Orgel“ (Reger) zum getreuen Sachwalter einer historisch echten, von allen Einflüssen stilfremder Modernisierung gereinigten Bachdeutung und erklärt freimütig den 2. Peters-Band als überholt. Mit dem Orgelstil wandelte sich auch sein Chorstil, indem er den monumentalen Chor- und Orchesterapparat, wie er ihn als gleichzeitiger Dirigent des Bachvereins und Gewandhaus-

chors bisher in Bachs Großchorwerken eingesetzt hatte, nunmehr mit der Kleinbesetzung des bloßen Knabenchors und Kammerorchesters vertauschte und in dieser klanglichen Feinstruktur erstmals zum Bachfest 1935 die Matthäuspassion zum nachhaltigen Erlebnis werden ließ. Mit dieser historischen Tat stieß Straube kraft seiner Autorität die Tür für einen neuen chorischen Aufführungsstil der Bachschen Werke auf.

Der Sinn für die Proportionalität der Klangträger im Bachschen Werk war durch grundlegende Arbeiten der genannten Wissenschaftler geschärft worden. Als Erbe der romantischen Bachpflege, die mit den an Händelscher und Haydn'scher Chorpracht geschulten Oratorienvereinen und Singakademien Besitz von Bachs Chorwerk ergriffen hatte, war ein monumentaler Aufführungsstil übernommen worden, bei dem der erdrückende Chorapparat das Orchester in die Rolle des Unternehmungsfaktors abdrängte und damit das lebensnotwendige Spannungsverhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalgeschehen beseitigte. Zur Wiederherstellung des Gleichgewichts hatte deshalb Chrysander eine beträchtliche Erweiterung des Instrumentariums und besonders eine Vielfachbesetzung der Holzbläserchöre gefordert, aber es zeigte sich sehr bald, daß mit dem erreichten Gleichgewicht der Klangmassen der Verlust der Transparenz eingehandelt worden war. Aufführungen mit 1000 und mehr Mitwirkenden waren keine Seltenheit, und der Wagnerianer Felix Mottl soll nach zeitgenössischem Bericht für eine Festaufführung der Kantate 50 um 1910 etwa 2000 Sänger auf die Bühne gestellt haben, während Bach mit 24 Knabenstimmen auskommen war. — Die Erfahrung lehrte: Jede Massenbesetzung ist der Bachschen Polyphonie feindlich und führt zur Verdickung der Linien, Vergrößerung des harmonisch-rhythmischen Geschehens und Hemmung der dynamisch-agogischen und ornamentalen Beweglichkeit. Sinnvolle Klangproportionalität kann nur durch Kleinbesetzung erreicht werden, da das Klangvolumen des Cembalos, der Gambe, Blockflöte, Viola d'amore von vornherein unverrückbare Höchstgrenzen setzt. Das oft gerügte Überdecktwerden dieser Instrumente im Orchesterverband ist ein untrügliches Alarmsignal für die Überschreitung dieser Grenzen und zwingt zur entsprechenden Reduzierung der Klangpartner.

Diese auf praktischen Wege gewonnenen Erkenntnisse erfahren ihre volle Bestätigung durch gewisse historische Dokumente der Bachschen Musizierpraxis. Der „Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik“ aus dem Jahre 1730, das wichtigste Orientierungsschriftstück für aufführungspraktische Fragen, erweist eindeutig die durchsichtige Kleinbesetzung des Bachschen Aufführungsapparates sowie die Gleichgewichtigkeit zwischen Chor und Orchester einerseits und zwischen Bläsern und Streichern andererseits. Selbst wenn man die Spanne zwischen Bachs Tatsachen-Ist und seinem Wunsch-Soll berücksichtigt, bleiben die Grundproportionen gewahrt. Auch an dieses Problem ist die „Hätte-Bach“-Theorie angesetzt worden. Aber man kann ihr wohl mit Sicherheit entgegenhalten, daß Bachs Musik bei Verfügbarkeit eines anders strukturierten Klangapparates eben nicht die

Bachmusik geworden wäre, die zur Diskussion steht. Auch hierin kann uns nochmals Hindemith beraten: „In der Kleinheit der Besetzung wie auch in den Klang- und Spieleigentümlichkeiten der damals gebräuchlichen Instrumente liebt man noch immer Faktoren zu sehen, die dem Komponisten [Bach] unerträgliche Einschränkungen auferlegten. Hätte er stark besetzte Chöre haben können, er würde sie, so glaubt man, mit Freude angewendet haben . . . Nichts spricht für eine solche Auffassung. Will man sich schon nicht von Bachs meist polyphonem Chorsatz überzeugen lassen, daß nur eine kleine Besetzung ihn deutlich zum Klingen bringen kann . . ., so braucht man nur sorgfältig seine reinen Orchesterpartituren zu studieren . . ., um zu sehen, wie er die minutiösen Feinheiten der klanglichen Gewichtsverteilung in diesen kleinen Instrumentalgruppen genießt – ein Gleichgewicht, das oft schon bei Stimmenverdoppelung durch wenige Instrumente ebenso gestört wird, als wenn man die Sopranlinien der Pamina-Arie durch einen Frauenchor nachzeichnen ließe.“

Erfreulicherweise gewannen diese Erkenntnisse in der jüngeren Bachpflege an Boden und führten zu einer Reduzierung und Ausbalancierung der Klangmittel sowohl auf orchestralem wie auch auf chorischem Gebiet. Wenn heute unser Leipziger Bachorchester auf seinen Konzertreisen dem 3. Brandenburgischen Konzert in einer 11-Mann-Besetzung überall zu einer begeisternden Wiedergabe verhilft, so ermißt man die Wegstrecke, die uns vom pathetischen Klangmassiv der Furtwänglerschen 80-Mann-Besetzung innerlich trennt. Bachsche Kantaten erlebt man vielerorts schon in eindrucksvollen Wiedergaben kleiner Musizierkreise. Bei einem systematischen Abbau der Quantität verliert sich jene Spaltung in zwei Klangebenen von selbst, die man in Großchoraufführungen regelmäßig beim Übergang vom Tutti-massiv zur dünnstimmigen Soloarie empfindet und die den Eindruck erweckt, als haben sich einige Kammermusiksätze in eine Großkonzertveranstaltung verirrt. Den meisten Weimarer Kantaten und weltlichen Gelegenheitswerken der Leipziger Zeit ist überdies von Bach eine solistische Vokalbesetzung zugeordnet gewesen.

In jüngster Zeit hat man, von einer Anregung Scherings im Bach-Jahrbuch 1920 ausgehend, das barocke Konzertprinzip für Bachs Chormusik wieder lebendig gemacht, indem man durch Wiedereinführung des Solo-Tutti-Prinzips mittels Aufgliederung in Concertisten- und Ripienisten-Episoden eine Auflockerung des massiven Chorklangs erreicht und damit der Chormusik das gleiche Spannungsmoment zugeführt hat, was im instrumentalen Concerto grosso wirksam ist.

Bei unserer Ausstellungseröffnung haben wir entgegen aller Gepflogenheit gewagt, die „Jauchzet-Gott“-Kantate in kleinstmöglicher Kammerbesetzung darzubieten, wie sie vielleicht im Bachschen Haus erklingen sein mag.

Leider ist auf den bisherigen Bachfesten noch nie das Experiment gemacht worden, eine Kirchenkantate in der wirklichen Originalbesetzung, wie sie Bach 27 Jahre lang als Thomaskantor praktizierte, aufzuführen. Hierfür

müßten für den Vokalsektor in jeder Stimmlage 1 Concertist und 2 Ripienisten, und im Instrumentalsektor je dreifach besetzte Violinen, zweifach besetzte Bratschen, je 1 Violoncello, Kontrabaß, Fagott und Orgel, dazu nach Bedarf solistische Holz- und Blechbläser vorgesehen werden, also rund 30 Mitwirkende. Man müßte hierzu allerdings die wesentlich klangärmeren Originalinstrumente verwenden oder auf andere Weise für einen dynamischen Ausgleich sorgen. Ich möchte dieses Experiment, das uns Erfahrungswerte für den uns gemäßen Bachstil liefern könnte, für das nächste Leipziger Bachfest anregen.

Natürlich ist die Besetzungstärke auch zum jeweiligen raumakustischen Volumen in Relation zu setzen. Angemessene Räume sind eine Grundvoraussetzung für eine gute Bachpraxis. Unsere weiten Konzerträume sind im Prinzip bachfeindlich. Der Solopart eines Cembalokonzertes bleibt häufig nicht deshalb von unbefriedigender Wirkung, weil das Cembalo zu klangschwach ist, sondern weil der Konzertraum zu groß ist. Eine Nichtbeachtung dieser natürlichen Relationen rächt sich am Klangergebnis. Leider wird hier noch viel gesündigt.

Neben diesen Grundsatzfragen wurden auch die Einzelprobleme der Wiedergabe und Vortragsart historisch neu durchdacht und damit der subjektiven Entscheidung entzogen. Zahlreich sind die Veröffentlichungen zur Ornamentik, Artikulation, Dynamik, Gesangstechnik, zum Zeitmaß, mehrstimmigen Violinspiel und zu anderen Vortragsfragen. Das Bach-Jahrbuch hat sie nur zum Teil auffangen können. Wenn sie auch in den Bachfestprogrammen der letzten Jahrzehnte weniger als in der Frühzeit in Erscheinung treten und wenn sie insbesondere auf der großen Leipziger Bachtagung 1950 zugunsten ideologischer Probleme völlig ausgeklammert blieben, so haben sie doch ihre Aktualität für alle Bachpraktiker unvermindert bewahrt. Der Alltag stellt hier eine Fülle von Detailfragen: man denke nur an das Fermatenproblem, die Schlußritardandi, die Vorschlagslänge, den Tempowechsel, die freien Rezitativvorhalte, die strukturelle Dynamik, den Continuo-Baß, die Motettenbegleitung und vieles andere.

Mit der Rückbesinnung auf die historische Aufführungspraxis ging notwendigerweise die kritische Überprüfung der verfügbaren Werkausgaben Hand in Hand. Denn eine stilechte Werkwiedergabe setzt eine unverfälschte Werkausgabe voraus. Die zahllosen Bearbeitungsausgaben, die das Bachsche Werk besetzungs- und vortragsmäßig verzerren oder einseitig interpretieren, hatten sich ungünstig auf die Bachpraxis der Vergangenheit ausgewirkt. Um die Jahrhundertwende schien es fast, als haben sich die meisten Musikverlage verschworen, das Bachsche Original unter einer Flut von Einrichtungen, Bearbeitungen, Transkriptionen zu ersticken. Unserer Ausstellung „Leipziger Verlage als Hüter des Bachschen Erbes“ könnte man leicht die noch interessantere Schau „Europäische Verlage als Verfälscher des Bachschen Erbes“ an die Seite stellen. Das trifft nicht auf unsere Traditionsverlage zu, die eine im wesentlichen klare Editionsline in Abstimmung mit fortschreitenden Forschungsergebnissen eingehalten haben und heute ihre

Verlagsproduktion ausschließlich auf das wissenschaftliche Wertprinzip ausrichten.

Von C. F. Peters ging in den dreißiger Jahren mit den beispielhaften Ausgaben Landshoffs und Soldans die große Urtextbewegung aus, die inzwischen weite Bereiche des deutschen Verlagswesens ergriffen hat. Das von Experten quellenkritisch erarbeitete authentische Werkbild, wie es etwa die sieben abgeschlossene Klavier-Urtextreihe des Leipziger Peters-Verlages oder die entsprechenden Urtextausgaben des Münchner Henle-Verlages seit 1949 bieten, sind solide Ausgangsbasen für werktreue Interpretation. Sie befreien den Spieler aus der Zwangsjacke der Bearbeitermeinung, gewähren ihm zwar einige praktische Handreichungen, lassen ihm aber genügend Entscheidungsfreiheit nach Maßgabe eigener Einsicht in die aufführungspraktischen Belange.

Auch unsere seit 1953 angelaufene Neue Bach-Ausgabe möchte nicht nur als philologisches Dokument der heutigen Bachforschung angesehen werden, sondern vor allem auch als verlässliche Grundlage für eine bereinigte Bachpflege dienen. Sie tut dies durch Bereitstellung eines authentischen Werkbildes, in das gewisse aufführungspraktische Grunderkenntnisse bereits eingearbeitet sind, und durch praktische Hinweise und Erörterungen in ihren Kritischen Berichten. Ihre volle Ausstrahlungskraft kann sie aber erst durch zusätzliche Aufführungsmaterialien erlangen. Es wäre schön, wenn die Verlage in dieser Hinsicht mit der wissenschaftlichen Edition Schritt halten könnten, damit die Neuerkenntnisse hinsichtlich Werkfassungen, Lesarten, Besetzungs- oder Textierungsvarianten schon jetzt praktisch genutzt werden könnten.

Es wird im wesentlichen noch immer nach den alten Breitkopf-Materialien musiziert, die vor mehr als fünfzig Jahren im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft geschaffen wurden. Nur wenige Aufführungsleiter machen sich die Mühe einer Revision nach den wissenschaftlichen Neuerkenntnissen. So kommt es, daß eine längst als falsch erkannte Generalbaßausführung sich beharrlich durch die kirchenmusikalische Praxis weiterschleppt: nämlich Cembalo für die Continuoakkorde und Orgel für Verdoppelung der Chorstimmen einzusetzen, eine Praxis, die im Widerspruch zum Quellenbefund steht, der eindeutig der Orgel die Hauptrolle der Generalbaßharmonisierung zuweist, während das Cembalo offenbar nur gelegentlich und ersatzweise diese Funktion übernahm und im übrigen wahrscheinlich als Direktionsinstrument in Bachs Aufführungen eine wichtige, aber anonyme Rolle spielte. Eine radikale Verbannung des Cembalos aus Bachs kirchlicher Figuralmusik, wie sie Schering erstmals zum Bachfest 1935 für das eben erst heimisch gewordene Instrument forderte, entspricht wohl kaum dem historischen Tatbestand. Einige die Cembaloverwendung belegende Dokumente und mehrere ausgeschriebene Cembalostimmen im originalen Aufführungsmaterial lassen vielmehr an eine elastische, situationsbedingte Handhabung der Continuofrage in Bachs Praxis denken. Es wäre für uns überdies schwer vorstellbar, daß Bachs konzertante Kirchenmusik auf das Hauptinstrument

dieser modernen Musikpraxis gänzlich verzichtet habe, wo uns doch durch Bachs Parodieverfahren die Tatsache des geistlich-weltlichen Einheitsstils immer erneut bestätigt wird. Selbst wenn Bach in Rücksicht auf lokale Traditionen und kirchenbehördliche Wünsche (er hatte ja im Revers ausdrücklich unterschreiben müssen, daß die Kirchenmusik *nicht opernhaffig herauskomme*) diese weltlich-geistliche Klangstilspaltung konsequent praktiziert hätte, bestünde für uns heute wohl kaum ein Anlaß, ihm hierin starr zu folgen. Es erscheint mir durchaus vereinbar mit den Forderungen der historischen Aufführungspraxis, wenn bei heutigen Aufführungen für gewisse Arien, deren duftige Klangstruktur durch Orgelbegleitung beeinträchtigt wird, der silbrige Cembaloklang als angemessener eingesetzt und damit eine elastische Alternatimpraxis im Continuoereich wiedergewonnen würde. Bei dem neu zu schaffenden Aufführungsmaterial sollte man bei aller Wahrung philologischer Quellentreue dem Praktiker den Hinweis auf solche Lizenzen nicht vorenthalten.

Wie den Verlagen, so fällt in neuerer Zeit auch dem Rundfunk und der Schallplattenindustrie eine besondere Verantwortung in aufführungspraktischen Dingen zu. Besonders die Schallplatte ist durch Massenaufgabe und Wiederholbarkeit des konservierten Klangerlebnisses von außerordentlicher Bedeutung für die Bildung des aufführungspraktischen Stilgefühls. Leider nützt sie diese Chance nur teilweise. Manche Einspielungen berücksichtigen nicht einmal die Elementargesetze der historischen Aufführungspraxis. So hört man noch häufig Violinkonzerte berühmter Virtuosen mit großem Streichkörper ohne Generalbaßfüllung, so daß bei zweistimmigen Stellen eine peinliche Klangleere entsteht, ganz wie vor 130 Jahren in den generalbaßlosen Partituren von A. B. Marx.

Die der Schallplatte eigene Ablaufsbegrenztheit führt gelegentlich zu künstlicher Temposteigerung oder zu unverantwortlicher Werkkürzung. Bei dem als Fragment überlieferten Hochzeitsquodlibet wirkt die Potenzierung des Fragmentcharakters durch nochmalige Beschneidung geradezu tragikomisch. In einer bekannten Einspielung erscheint der Schlußchor der Matthäuspassion unter Streichung aller Instrumentalritornelle und Zerstörung der gleichgewichtigen Alternatimstruktur als fortlaufender Chorsatz, dem man nicht einmal die Rückkehr in die Grundtonart gönnt, sondern ihn mit dem paralleltonartigen Satzblock enden läßt. Oder in einer Aufnahme der „Phöbus-und-Pan“-Kantate wird die zentrale Tenorarie in einem raffinierten Stückelungsverfahren von 80 auf 40 Takte reduziert und damit in ihrer architektonischen Wohlgeformtheit zerstört: drei alarmierende Klangdokumente von vielen anderen, bei denen das Bachwerk bedenkenlos der Technik geopfert wird.

Es wäre erwägenswert, ob unsere Bachgesellschaft als „Gewissen der Bachpflege“ sich nicht um größere Einflußnahme auf diesem modernen Wirkungsfelde bemühen und vielleicht sogar selbst durch Schaffung einer exemplarischen Plattenreihe der Aufführungspraxis Direktiven geben sollte.

Aber auch außerhalb des Schallplattenbereichs wäre es nützlich, der Frage

der Kürzungen, die stets in den Organismus des Bachschen Werkes eingreifen, größere Aufmerksamkeit zu widmen. Man kann diesem Problem, das besonders auch bei den überdimensionalen Großwerken auftritt, jedenfalls nicht mit dem flinken Rotstift des Operndirigenten beikommen.

Wenn ich in meinen Ausführungen zahllose ausführungspraktische Einzelprobleme notwendigerweise außer Betracht lassen muß, so möchte ich mich doch noch der Frage zuwenden: Wieweit sind wir nach sechs Jahrzehnten Arbeit mit der Verwirklichung der 1900 festgelegten Programmpunkte tatsächlich gekommen? Wo stehen wir mit unseren ausführungspraktischen Bemühungen?

In unserer heutigen Bachpraxis zeichnet sich ein gewisser Kompromißstandpunkt ab, der den historisierenden und aktualisierenden Tendenzen gleichermaßen gerecht zu werden sucht. Diese Praxis der mittleren Linie wirkt sich in einer ausführungsstilistischen Gleichförmigkeit unserer Bachfestprogramme aus.

Der instrumentale Standardklangkörper unserer Bachpflege ist das aus dem modernen Sinfonieorchester rekrutierte und durch wenige historische Obligatinstrumente auffrisierte Kammerorchester.

Sein Vokalpartner ist in der Regel der gemischte Chor mittlerer Besetzungstärke und nur in wenigen begünstigten Fällen einer der traditionellen oder in letzter Zeit neuentstandenen Knabenchöre, die dem historischen Klangideal von Natur aus am nächsten stehen. Träger der vokalen Solopartien ist, bis auf wenige Ausnahmen, noch immer das prominente Solistenensemble, das seine Solonummern absolviert und im übrigen während der Chorpartien als Konzerthörer fungiert.

Die anfangs stürmische Wiedererweckung historischer Instrumente ist in ein ruhigeres Fahrwasser geraten. Erregende Instrumentalexperimente sind in unseren Bachfestprogrammen zur Seltenheit geworden. Cembalo und Klavier, Gambe und Cello leben friedlich nebeneinander. Mit der Rückeroberung der hohen Clarinlagen mittels neukonstruierter Quasi-Bachtrompeten in der Straube-Ära und der endgültigen Verbannung der ersatzleistenden Klarinetten als letzten Requisiten romantischer Klangverfremdung schien das schwierigste Problem des Bachorchesters gelöst und die erste Etappe der Bachrenaissance abgeschlossen. Nur wenigen wurde bewußt, daß diese fiktive Bachtrompete, die mittels halber Rohrlänge und Ventilmechanik der Clarinlage der 4. Oktave gerade aus dem Wege geht, mit ihrem forcierten, clarinfremden Höhenregister die dynamische Proportionalität der Kammerbesetzung wieder in Frage stellt. Es war deshalb eine echte Sensation des Essener Bachfestes 1961, im Rahmen der Capella Coloniensis dem schlanken Clarinklang erstmals wieder zu begegnen: eine ausführungspraktische Errungenschaft, über die uns Walter Holy in seinem Spezialreferat Maßgebliches sagen wird. In gleicher Weise erfreulich sind die jüngsten Leipziger Versuche, Zinken und engmensurierte Posaunen dem Kantatenorchester wieder zuzuführen, wovon wir schon durch das Turmblasen einen Vorgeschmack erhielten. Dagegen verunklart noch immer der romantisch-

dunkel-füllige Hornklang das polyphone Satzbild, das in Wirklichkeit mit dem schlanken, klar konturierenden Naturhorn ton rechnet und keinesfalls durch das übliche Tieftransponieren exponierter Höhenlagen gewinnt.

Im Kammermusikbereich haben sich historisches Cembalo und moderne Violine trotz disparater Klangcharaktere aneinander gewöhnt und bilden auf jeden Fall ein besseres Interpretengespann als Flügel und Violine, eine Klangkombination, die schon Albert Schweitzer 1908 mit Recht als unerträglich für Bachs Sonaten ablehnte.

Schwer verträglich für barockgewöhnte Ohren ist aber auch die Klavierwiedergabe der Cembalokonzerte, deren Satzstil mit einem lebendigen Wechsel des Miteinander und Auseinander im Solo-Tutti-Ablauf rechnet, eine Funktion, die der verschmelzungsfeindliche, „arrogante“ Klavierton keineswegs erfüllen kann, was besonders auch an den häufigen Unisonoführungen zwischen Klavier und Violine deutlich wird.

Die Kompromißbereitschaft unserer Bachpraxis erwächst zu einem großen Teil aus der Resignation, daß eine originalgetreue Gesamtrekonstruktion des Bachschen Klangapparates zwar für die historische Erkenntnis wichtig, aber für die praktische Musikipflege undurchführbar ist, da dies eine Spezialisierung erfordern würde, die außerhalb der Möglichkeiten des landläufigen Konzertbetriebs liegt. Es müßten ja die tonschlankeren und klappenarmen Oboen, Fagotte und weicheren Traversflöten, die enger mensurierten ventillosen Naturtrompeten und Hörner und die lockerer besaiteten Kurzhalsgeigen samt altem Streichbogen wiederbelebt und spieltechnisch gemeistert und in ähnliche raumakustische Situationen gestellt werden, um das Bachsche Klangbild in Farbe und Proportionalität annähernd exakt wiederzugewinnen. Dies kann vorläufig nur ein Anliegen weniger Spezialinstitutionen, wie musikwissenschaftlicher Seminare, kleiner Kammermusikkreise oder Rundfunk- und Schallplattenstudios, sein. Ein Hin und Her im Gebrauch alter und neuer Spieltechniken ist für den Einzelkünstler weder ersprießlich noch zumutbar. Trotzdem ist die Begegnung mit dem historisch-echten Klangbild in jedem Fall für uns ein erregendes Erlebnis, wie wir kürzlich im Konzert auf Originalinstrumenten unseres Museums feststellen konnten. Das am konsequentesten historisierte Barockorchester Deutschlands, die 1954 gegründete Capella Coloniensis, konnte aus terminlichen Gründen nicht das klingende Pendant unseres Kolloquiums abgeben. Ihr Konzert hätte uns reichen Diskussionsstoff zur Frage der Möglichkeit und Notwendigkeit historischer Klangpraktiken zugeführt.

Man darf nicht vergessen, daß uns durch solche Klangrekonstruktionen überhaupt erst jener Wirkungsfaktor wiedergewonnen wird, den wir – umgedacht ins Visuelle – von der bildenden Kunst im Farboriginal eines alten Gemäldes ohne weiteres mitgeboten bekommen. Wenn Skeptiker dagegen argumentieren, die Authentizität eines solchen Klangerlebnisses sei schon deshalb trügerisch, weil ja die andersartige Hörfähigkeit und das allgemeine Lebensgefühl des Barockmenschen nicht mit rekonstruiert werden könnten, so muß man auch hier auf die bildende Kunst verweisen, wo

zwischen historischem Bild und seinem Betrachter die gleichen Trennungsfaktoren einkalkuliert werden müßten.

Extreme Modernisten pflegen aus solchen Erwägungen die Forderung abzuleiten, ein historisches Musikwerk müsse gerade deshalb für unser durch Wagner-Straußsche Klangräusche geweitetes Hörvermögen mit stärkeren Klangmitteln ausgestattet werden, um dieselbe Wirkungsintensität zu erreichen, die es damals auf die Ersthörer ausübte: Eine abwegige Theorie, die auch in der bildenden Kunst zu kuriosen Konsequenzen führen müßte und die von der psychologisch falschen Voraussetzung ausgeht, eine klanglich-dynamische Erweiterung des Erlebnisbereichs müsse notwendigerweise eine Ausschaltung oder Verkümmern früherer Hörgewohnheiten nach sich ziehen. Widerlegt wird diese Theorie schon allein durch die Tatsache, daß sich in einem Bachschen Werkbereiche das historische Klangbild total und kompromißlos durchgesetzt hat: Der wiedererweckte Barockorgelklang hat sich nach einer erstaunlich kurzen Umorientierung unseres Klangempfindens in unser musikalisches Gegenwartsbild restlos eingefügt, so daß er uns als die allein angemessene und optimale Verklanglichungsform des Bachschen Orgelwerks erscheint. Das berechtigt uns zu der Hoffnung, daß auch in den anderen Werkbereichen noch weitere Annäherungen an das originale Klangbild möglich sind und daß die so gewonnenen neuen Klangqualitäten nicht in historischer Distanz zu unserem Gegenwartsempfinden verharren, sondern alsbald in dieses eingeschmolzen und von uns als erlebnisbereichernder Zuwachs akzeptiert werden.

Wenn Bachs Werk heute bereits gar nicht mehr als „historisch“ und seine Pflege als „retrospektiv“ empfunden werden, so ist dieser Rezeptionsprozeß durch die Versuche, es durch modernisierende Zurichtung und gönnerhafte Retuschierung konzertfähig und unserm Kunstempfinden zugänglicher zu machen, eher gehemmt als gefördert worden; der Erfolg ist vielmehr dem konsequenten Bemühen um Sicherung der adäquaten Klanglichkeit zu verdanken. Bachs Werk bedarf keiner Krücken, um Eingang in unser Konzertleben zu finden. Es dankt jedem Interpreten, der ihm seine originalen Lebensbedingungen beläßt, durch Klarheit und Steigerung der Aussagekraft.

In dieser Hinsicht bleibt noch manches zu tun. Es ist eine Arbeit, die gemeinsam von Künstlern und Wissenschaftlern zu leisten ist. Die Musikwissenschaft hat sich nicht, wie es Robert Franz gewollt hatte, in ihre Schranken gegenüber der Künstlerschaft zurückweisen lassen, sondern hat mit Beharrlichkeit die historischen Grundlagen des Bachschen Schaffens weiter erforscht. Schon das mit quellenkritischen Methoden erarbeitete Werkbild unserer Urtextausgaben rechnet mit einer ebenso authentischen Verklanglichung durch den Interpreten. Es sollte heute keinen Künstler mehr geben, der sich mit der Interpretationsnaivität des 19. Jahrhunderts bewaffnet und unter Berufung auf seine Intuitionssicherheit an den Erkenntnissen der musikwissenschaftlichen Forschung vorbeidrückt. Der historisch orientierte Künstler, der bereit ist, wissenschaftliche Erkenntnisse der Auf-

führungspraxis als Rahmengesetz für seine im übrigen frei-schöpferische Nachgestaltung anzuerkennen, ist der echte Bachinterpret. Es ist ein längst entlarvtes Kindermärchen, daß historisch gebundene Bachinterpretation antiquiert und trocken sein müsse. Sie kann von einer inneren Lebendigkeit sein, die alle Klangeffekte des romantischen Ausdruckssubjektivismus vergessen läßt. Im übrigen gewährt gerade die ältere Musik dem Interpreten gestalterische Freiheiten, die die späteren Epochen durch peinliches Vorschriftensystem wieder zurückgenommen haben. Man muß sie nur erkennen und nützen.

Jede lebendige Bachwiedergabe beruht letztlich auf dem richtigen Zusammenwirken objektiver und subjektiver Gestaltungsmomente, sie bedarf einer Synthese aus aufführungspraktischer Einsicht und interpretatorischer Inspiration.

Wenn ich am Ende meiner Ausführungen nochmals auf die vor 58 Jahren von Max Schneider erhobene Forderung nach regelmäßigen Diskussionen über aufführungspraktische Fragen zurückkomme, so tue ich dies mit der Überzeugung, daß sie auch heute noch ihre volle Gültigkeit besitzt. Nur scheint mir, daß der damals Dreiunddreißigjährige mit dem Ausruf „Wie leicht könnte so Klarheit geschaffen werden!“ das Problem allzu jugendlich-optimistisch angegangen hat. Angesichts der Tatsache, daß nach sechs Jahrzehnten zahlreiche Probleme immer noch nicht gelöst oder ihre Lösung in der Praxis nicht verwertet sind, neige ich eher zu der Formulierung: „Wie schwer ist es, endgültige Klarheit in Fragen der Aufführungspraxis zu schaffen!“

Vielleicht sollte sich unsere Bachgesellschaft auch selbstkritisch fragen, ob sie in den vergangenen Jahrzehnten wirklich alles getan hat, um ihr selbstfixiertes Programm in jeder Hinsicht zu erfüllen. Heute steht sie in ihrem Bemühen nicht mehr allein. Vielerorts haben sich eigenständige Zentren ernster Bachpflege gebildet, und insbesondere ist die Bachstadt Leipzig im Begriff, der Bachpflege neue Perspektiven durch eine weitgeplante Organisation zu eröffnen. Damit sind günstige Voraussetzungen gegeben, den Kampf um Reinheit und Unverfälschtheit des Bachschen Werkes konsequent weiterzuführen.

Mir scheint, daß von einer aufführungspraktisch sauberen Ausgangsbasis aus die künstlerische und menschliche Ausstrahlungskraft des Bachschen Kulturerbes erst voll wirksam werden kann.

Dr. Winfried Schrammek (Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig) erörtert die mannigfachen Schwierigkeiten, die das historische Instrumentarium durch Spielart und technische Eigenheiten dem heutigen Musizieren bereitet. Als charakteristisch für die Instrumente vor 1750 bezeichnet er: 1. die Beschränkung der Skala im Umfang und in der Dichte der nebeneinanderliegenden Töne, 2. die Unausgeglichenheit und teilweise Unreinheit der Skala bei Blasinstrumenten, 3. das weitgehende Fehlen dynamischer Schwellfähigkeit und subjektiver Beeinflussung des Einzeltones, 4. das starke Einschwinggeräusch, 5. den intensiven stationären Klang mit hellem, ober-tonreichem Timbre. Für die Instrumente der heutigen Bach-Interpretation ist eine An-

näherung an die Punkte 3 bis 5 erstrebenswert, während die Punkte 1 und 2 notwendigerweise den Maßstäben der heutigen Musizierpraxis anzupassen sind. Es gilt, aus der Praxis der Gegenwart Instrumente neu zu schaffen, die in ihren wesentlichen Merkmalen dem Klang der Bach-Zeit entsprechen, wie dies z.B. bei der Orgel, der Blockflöte, der Viola da gamba und d'amore, der „Clarine“ und zum Teil beim Cembalo schon gelungen ist. Wünschenswert wären für die Querflöte konische Holzausführung, für die Oboe der Rückgriff auf die alte deutsche (statt der modernen französischen) Bauart, für die Pauke kleinere Mensur mit Holzschlegelverwendung, für die Hörner Naturtonpraxis, für das Klavichord Doppelchörigkeit. Vorerst kaum zu lösen ist die Frage der Violininstrumente, weil zur Zeit Bachs noch eine andere Spielhaltung üblich war. Flacher Steg, Darmsaiten, leichtere, kürzere Bogen aber wären wenigstens erforderlich. — Von einer radikalen Einpassung Bachscher Musik in das heute übliche, für die Gegenwartsmusik berechnete Instrumentarium ist abzuraten, doch sind auch der Wiedererweckung historischer Musizierpraktiken gewisse Grenzen gesetzt. In jedem Falle aber ist das „Wissen um die Dinge“ als eine der Voraussetzungen für eine möglichst werkgetreue und damit höchst aussagekräftige Aufführungspraxis wichtig.

Thomaskantor Prof. Erhard Mauersberger berichtet über aufführungspraktische Erfahrungen aus der Alltagsarbeit mit dem Thomanerchor und der Vorbereitung des Bachfestprogramms. Hierbei zwingt die Situation häufig zu elastischer Handhabung der Aufführungspraxis, wie sie ähnlich auch Bach seinerzeit abverlangt wurde. Instrumentale Stützung einer vokalen Einzelstimme sei gelegentlich ebenso angebracht wie die Continuo Begleitung einer Motette. Als Continuoinstrument der Kantatenaufführungen diene in der Regel ein Orgelpositiv, doch zwingen besondere Verhältnisse manchmal auch zum Rückgriff auf das Cembalo. In der Johannespassion werden die Evangelistenrezitative einheitlich vom Orgelklang gestützt, während den Soloarien meist die Cembalobegleitung vorbehalten sei. Die Anregung zur versuchsweisen Aufführung einer Bach-Kantate in der historisch verbürgten Kleinbesetzung Bachs soll zum nächsten Leipziger Bachfest aufgegriffen werden.

Wolfgang Schetelich (Musikhochschule Leipzig) äußert sich über die Interpretation Bachscher Orgelwerke unter drei Gesichtspunkten: 1. Eine Untersuchung der musikalischen Form in ihrem Verhältnis zum Instrument ergibt, daß unter den freien Formen Präludium, Fantasie und Toccata mit Fuge bei Bach Stücke anzutreffen sind, die deutlich auf das Werkprinzip der Orgel hin konzipiert sind. Oft läßt die Mehrteiligkeit eines Stückes eine Anlage These, Antithese, Synthese erkennen, wie etwa in der Fuge Es-Dur (BWV 552). Solche kontrastierenden Teile in einem Satz sind durch das räumliche Gegen- und Miteinander der Orgelwerke darzustellen. 2. Zur Frage der Phrasierung und Artikulation ist festzustellen, daß nur die Tonkannellenlade die für die Plastik des polyphonen Gewebes notwendige phasengleiche Ansprache der Pfeifen garantiert und nur die mechanische Spieltraktur in normal akustischen Räumen Modifikationen des Spielers in der An- und Absprache der Pfeifen zuläßt. Maßgebend für die Suche nach gültiger Artikulation und Verwendung aller Mittel eines differenzierten Anschlages sei das Hören und der Vergleich zu allen Instrumental- und Vokalwerken Bachs. Eine Erprobung der erarbeiteten Vorstellungen an anderen Tasteninstrumenten (Klavichord, Cembalo, Klavier) könne zeigen, welche hohe Bedeutung der subtilen Reaktionsfähigkeit der mechanischen Orgeltraktur zukommt. 3. Zur Registerwahl sei zu bedenken, daß das Plenum einer Orgel geschickt und nicht zu oft anzuwenden ist. Der Einsatz einzelner Register, wie etwa eines warmen Prinzipal 8', vermag die Farbigkeit der Wiedergabe zu erhöhen.

Prof. Amadeus Webersinke (Musikhochschule Leipzig) betont, daß gerade das Klavier die wichtige Funktion habe, die ganze Musik, soweit sie uns überhaupt historisch erreichbar sei, in unsern Lebensraum einzubeziehen. Wenn man etwa Bachs Goldberg-

Variationen und Beethovens Diabelli-Variationen nacheinander in einem Konzertprogramm spielt (wie es W. selbst einmal durchgeführt hat), habe man das Erlebnis, daß die Sprache dieser beiden Meister, die sonst durch Welten voneinander getrennt scheinen, ein und dieselbe Sprache wird, nur durch zwei verschiedene Dialekte gefärbt. Wenn man aber das Bach-Werk durch Cembalo und das Beethoven-Werk durch den modernen Flügel wiedergibt, seien es zwei verschiedene Sprachen, die untereinander kaum eine Verständigungsmöglichkeit bieten. Für Bachs Cembalokonzerte und seine cembalobegleiteten Violinsonaten und überhaupt für alle Werke, bei denen das Cembalo in Verbindung zu anderen Instrumenten tritt, sei allerdings das moderne Klavier auch nicht das geeignete Partnerinstrument. Auf Grund jahrelanger Erfahrung im Spiel historischer und rekonstruierter Klavichorde bezweifelt W., daß es überhaupt möglich ist, durch Rekonstruktion von Instrumenten das originale Klangbild vergangener Zeiten authentisch wiederzuerwecken. Er schließt seine Ausführungen mit der bekenntnißhaften Frage: Warum eigentlich nicht Klavier?

Walter Holy (Köln) berichtet über seine langjährigen Erfahrungen mit der Technik des Clarinblasens auf Grund der rekonstruierten Clarintrompeten, wie sie die Capella Coloniensis seit sechs Jahren in historischen Konzerten erfolgreich verwendet. Druckschwachen Ansatz und Zwerchfellstütze bezeichnet er als die eigentlichen Geheimnisse des richtigen Clarinblasens. Mit praktischen Beispielen erläutert er den Klangunterschied zur üblichen „Bachtrompete“, die als Ventilinstrument der Clarinlage ausweicht und die Klangproportionen bei kammermusikalischer Besetzung verfälscht, während die echte Clarintrompete mit schlankem Ton dem Holzbläser- und Streicherensemble ein unaufdringlicher, idealer Klangpartner ist, wie auch die Aufführung der Kantate 51 in solistischer Instrumentalbesetzung erwiesen hatte. In amüsanter Weise demonstrierte er die Unerheblichkeit des Materials mittels einer Versuchstrompete, die für den zylindrischen Teil der Trompete einen Gartenschlauch einfügt. Als Abschluß dient eine Schallplattenwiedergabe des 2. Brandenburgischen Konzerts, die bei Kleinbesetzung die kammermusikalischen Fähigkeiten der wiedererweckten Clarintrompete überzeugend darlegt.

Dr. Hans-Olaf Hudemann (Heidelberg) beschäftigt sich in seinem Referat „Die sängerische Interpretation“ mit der ausdrucksmäßigen Textgestaltung Bachscher Rezitative und Arien. Alles Ausdruckshafte ist nach seiner Ansicht bei Bach im musikalischen Geschehen bereits enthalten. Bezüglich der Vertonung der Texte bei Bach differenziert er zwischen Texten, die das Ausdrucksmoment in sich tragen, und solchen, deren Substanz mehr eine geistige, symbolische Grundlage abgibt. Einen Sonderfall stellen parodierte Texte dar, die der musikalischen Gestalt nicht entsprechen. Ebenso wie die Arie ist das Bachsche Rezitativ in erster Linie musikalischen Gesetzen unterworfen, der musikalische Verlauf ist der einzelnen Wortausdeutung übergeordnet. Nicht das einzelne Wort sei zu gestalten, denn es füge sich ein in den Sinn und die Form der Abschnitte. Wo der Ausdruck das Wesentliche zu sein scheint, solle der Sänger von sich aus zum Ausdruck kein privates Gefühl hinzutun, sondern lediglich Bachs erfüllte Sprache zum Klingen bringen. Die Aufgabe des Interpreten sei es, das Werk in sich aufzunehmen, geistig zu durchdringen, mit ihm eins zu werden und es bei der Wiedergabe mit Leben zu erfüllen. Interpretation erfordere innere Bereitschaft und ein immer neues Wachsein für den geistig-seelischen Gehalt und für die musikalische Struktur eines Werkes.

Pastor Reinhold Krause (Auma) steuert Bemerkungen zu Bau und Verwendung der historischen Instrumente Zink und Posaune bei. Der Zink ist kein Trompetenersatz, sondern ein eigenständiges Instrument, das schon seit 1100 in regem Gebrauch zu finden ist, eine große eigene Literatur hat und am Beginn des 17. Jahrhunderts der aufkommenden Violine ein ernsthafter Konkurrent gewesen ist. Die blastechnischen Schwierigkeiten, ungenügende Nachbauten und fehlende Instrumentenbauer sind Gründe für die nur

stockende Wiederbelebung des Instrumentes. Die engmensurierten alten Posaunen lassen sich leichter wieder einführen, da ihre Spieltechnik nur unwesentlich von den heutigen Posaunen abweicht. Jedoch seien die Nachbildungen offenbar noch weit vom authentischen Klang entfernt, auch beständen über diesen noch keine sicheren Vorstellungen. Genaue Untersuchungen zur Ermittlung dieses authentischen Klanges müßten im Bereich der Schallstücke angestellt werden, wo jeder Millimeter von Bedeutung sei. Beim Mundstück wäre auf einen scharfen inneren Rand im Kesselmundstück zu achten.

Dr. Erwin R. Jacobi (Zürich) gibt zu bedenken, daß die künstlerische Wirkung des Cembalospieles von der Beherrschung der spezifischen Cembalotechnik abhängt, die man leider nur bei wenigen heutigen Cembalisten voraussetzen kann, so daß dem Bachschen Werk mit einer meisterlichen Klaviertechnik, wie sie etwa Prof. Amadeus Webersinke einzusetzen hat, häufig besser gedient ist als mit einem cembalistischen „Nähmaschinen-geklappere“. Außerdem sei das Cembalo, im Gegensatz zu Streich- und Blasinstrumenten, einer sukzessiven Abwärtsentwicklung in instrumentenbautechnischer Hinsicht ausgesetzt gewesen und habe sich damit vom Klang des Barockinstruments mit seinem nur 2,8 bis 3,5 mm starken Resonanzboden und seinen Plektron aus Naturfederkielen weit entfernt. — Die heutige Bachpflege erfordere eine fruchtbare, entpolemisierte Zusammenarbeit von konzertierendem Künstler und forschendem Wissenschaftler, da sich der Idealzustand des wissenschaftlich gebildeten Interpreten nur selten einstelle. In dieser Hinsicht sei die in Mitteleuropa übliche Trennung von Konservatorium und Universität gegenüber dem in angelsächsischen Ländern gehandhabten wissenschaftlich-praktischen Gemeinschaftsstudium im Nachteil. Weiterhin gibt J. einige wichtige Hinweise zur richtigen Vortragsart Bachscher Musik. Als schwer ausrottbare Fehler nennt er: Ausgehaltene Notenwerte in der Begleitung der Seccorezitative, falsche Vorschlagsausführung bei ternären Noten, die meist $\frac{2}{3}$ Länge des Vorschlags trotz Achtelnotierung erfordern, und Nichtdifferenzierung des *tr*-Gebrauchs für langsame und schnelle Sätze.

Organist Alfred Kruse (Meiningen) schlägt vor, bei Aufführungen im kleinen Rahmen eine mitteltönige Stimmung mit reinen Terzen auszuprobieren. Er selber habe gute Erfahrungen mit einem selbstgestimmten mitteltönigen Orgelregister gemacht. Er weist ferner auf die Probleme hin, die für die Aufführungspraxis durch das ständige Steigen des heutigen Kammertones gegeben sind. Außerdem berichtet er über eine Neuentwicklung der Firma Hutzelmann (Eisenach) im Cembalobau. Das neue Instrument besitzt einen Metallrahmen, der eine vorzügliche Stimmhaltung gewährleisten soll, und Federkiele, die beim Zurücklegen die Saiten nicht mehr berühren.

Orgelbaumeister Richard Rensch (Lauffen a. N.) entgegnet, die mitteltönige Stimmung sei wegen Wolfsquinte und anderer Eigenheiten heute nicht mehr akzeptabel. Er empfiehlt die von Kirnberger in der *Kunst des reinen Satzes* (1778) vorgeschlagene Stimmung, die auf der Mitteltönigkeit basiert, aber auch pythagoreische Terzen aufweist. Von seinen Orgeln stimme er einen Teil nach der Kirnberger-Methode. Die Orgeln blieben trotzdem für moderne Musik uneingeschränkt brauchbar.

Prof. Dr. Walther Siegmund-Schultze verbindet mit seinem Dank an die Diskussions Teilnehmer die Hoffnung, daß der in diesem Kolloquium erfreulicherweise angebahte Meinungsaustausch zwischen Wissenschaft und Kunst in den kommenden Jahren weitergeführt werde und zu fruchtbaren Ergebnissen für die Pflege des Bachwerkes führen möge. Die Erarbeitung eines wissenschaftlichen Leitbildes sei für die Bachpraxis unerlässlich, doch müsse jede Art Dogmatismus ausgeschaltet bleiben. Es sei weiterhin wünschenswert, daß die lebendige Beziehung zwischen Forschung und Praxis auch im Bach-Jahrbuch stets zum Ausdruck komme.