

DeutschlandRadio Kultur, Dienstag, 30. Oktober 2007, 22.00 Uhr

## „Sonderling oder ‚Opus Ultimum‘?“ –

Das mitteldeutsche Cembalo des 18. Jahrhunderts und der „deutsche Clavierklang“ seiner Zeit“

Ausstattung: zwei Sprecher (Hauptsprecher, Zitator), Musikzuspielungen und O-Töne

Verwendete Sprachen: deutsch, Eigennamen und Werktitel in englisch & französisch

Presstext/Anmoderation:

Seit Johann Joachim Quantz in der „Vermischung des Geschmacks verschiedener Völker“<sup>ii</sup> das maßgebliche Kennzeichen deutscher Musik gesehen hat, ist der Kompass unserer Geschichtsschau für das musikalische 18. Jahrhundert im Großen und Ganzen genordet: Franzosen der Zeit spielten französische Musik, Italiener italienische, und die Deutschen wählten „mit gehöriger Beurtheilung [...] das Beste“<sup>iii</sup> aus den unterschiedlichen Stilen.

Lange ging die Historiographie davon aus, dass auch den Instrumentenbauern nur billig gewesen sein konnte, was Komponisten recht war. In den Klangschmieden Mitteldeutschlands wehte aber schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts ein vollkommen anderer, autonomer Geist. Und der steht nicht zuletzt in enger Verbindung zum Wirken der Familie Bach.<sup>iii</sup> In der folgenden Sendung soll vor allem von jenem 16-füßigen Modell eines Kielklaviers die Rede sein, das Jacob Adlung in der Erstfassung seiner „Musica Mechanica“ 1726 noch als namenloses „Breitenbachisches“ Unikum beschreibt.<sup>iv</sup> Wolfgang Kostujak hat sich mit der besonderen Bedeutung dieses Instrumentes für die nord- und mitteldeutsche Klaviermusik der Zeit und mit dem Cembaloklang in Johann Sebastian Bachs Studierzimmer auseinandergesetzt.

SENDUNG:

Musikzuspielung 1:

Johann Sebastian Bach: „Fuga all’imitatione di Posta“ (Capriccio sopra la lontananza del fratello diletto, BWV 992), Ewald Demeyere, Cembalo, aus: „J. S. Bach – The Young Virtuoso“, Accent LC 06618

Wiedergabe: nach ca. 00:40 unter fortlaufenden Text blenden

Zitator:

„Es werden [...] / weil auch die Bauern die Instrumente verstehen / nicht allein allerhand Saitenspiele in Violinen und Violonen / Viol di Gamben / Clavicimbeln [und] Spinetten / [...] auff Dörffern / [...] verfertigt / sondern man findet auch oft in geringen Kirchspielen Orgel Werke mit so vielen [...] Zügen und Varianten / dass man sich darüber verwundern muss.“<sup>v</sup>

Hauptsprecher:

Was der Gothaer Buchhändler und Verleger August Boetius da anno 1684 über die Bauern aus dem thüringischen „Grabsleben“ und die bemerkenswerte Freizeitbeschäftigung der „graffschaftlichen“ Landbevölkerung zu Papier bringt, hört sich zunächst nach einer heiteren Anekdote aus der Provinz an. Tatsächlich beschreibt er damit aber – lange vor der allgemeinen Alphabetisierung – eine kulturelle Blüte, deren Zustandekommen offensichtlich viel weniger mit den Netzwerken der Hochkultur zu tun hatte, als mit einer außergewöhnlichen Faszination der Dorfbewohner für die Musik.

Viele mitteldeutsche Cembalobauwerkstätten des 17. und 18. Jahrhunderts zeigen sich auch über die Grenzen Thüringens hinaus als experimentierfreudige kleine Familienbetriebe, die – abseits von normativen „Schulen“ und stilprägenden „Strömungen“ – ausschließlich ihren eigenen Werkstatttraditionen treu blieben, während sich in den Metropolen der südlichen Niederlande längst große Manufakturen mit europaweitem Vertrieb und konfektioniertem Warenangebot gebildet hatten.

Viel häufiger als in Flandern oder in Frankreich wurde hierzulande der Beruf des Cembalobauers von Tischlern, Orgelbauern oder Organisten ausgeübt als von Werkstattmeistern mit einer zunftgemäßen Bindung. Ihre Produktpalette war so verstreut wie die Orte, an denen sie ihre Instrumente fertigten.<sup>vi</sup>

Musikzuspielung 1 hier ggf. noch einmal aufziehen und auf Ende laufen lassen.

Als der amerikanische Musikwissenschaftler Frank Hubbard [Aussprache amerikanisch, wie „Fränk Höbbart“] im Jahr 1965 mit seinem Buch „Three Centuries of Harpsichord Making“<sup>vii</sup> eine Art Topographie zum historischen Tasteninstrumentenbau in Europa anlegte, da übergang er viele der bemerkenswerten Blüten aus den mitteldeutschen Klangschmieden.

Die Publikation widmet den Nachbarländern Italien, Frankreich und den Südniederlanden mit ihren verschulden Traditionen und großen Manufakturen mehr Aufmerksamkeit als den Erzeugnissen vieler mitteldeutscher Cembalobauer, die sich mit Hubbards Stil- und Epochenbegriffen nur schwer eingrenzen ließen.

Weil das Werk bei Musikgeschichtslehrern und Cembalobauern bis heute als Standardwerk zur Klassifizierung von Nationalstilen gilt, beschränkt sich das Bild vom „deutschen“ Cembalo des 18. Jahrhunderts nach wie vor auf einige wenige Modelle aus den Betrieben der größeren Städte.

Aber die Musikgeschichtsschreibung wird der hiesigen Instrumentenbauertradition am allerwenigsten gerecht, indem sie das Bild vom deutschen „Cembalo“ im musikalischen Barock auf einige wenige Exponenten namens Mietke, Zell oder Vater zurechtstutzt.

Erst ein genaueres Hinsehen verdeutlicht, wie sehr gerade hierzulande die Triebfeder zum Instrumentenbau darin bestanden hat, Spieler und Hörer durch stets neue Kreationen von wundersamen Apparaturen in Erstaunen zu versetzen. Dabei wirkt es fast wie ein „Programm“, dass die früheste Abbildung eines Cembalos aus dem deutschsprachigen Raum in einem mitteldeutschen „Wunderbuch“ des 15. Jahrhunderts zu finden ist und nicht in einer musikästhetischen Abhandlung.<sup>viii</sup>

Seit Hans Heyden um das Jahr 1570 nach Plänen Leonardo da Vincis sein „Geigenwerck“<sup>ix</sup> gebaut hatte, da wollte die Kette von Eigentümlichkeiten bei den besaiteten Tasteninstrumenten in Mittel- und Ostdeutschland gar nicht abreißen. Um 1725 herum konstruierte Gottfried Silbermann in Freiberg sein rätselhaftes „Cembal d’amour“<sup>x</sup>.

Im Jahr 1739 orderte der Leipziger Thomaskantor Johann Sebastian Bach bei Zacharias Hildebrandt sein „Lauten-Werck“.<sup>xi</sup> Zur gleichen Zeit hatte Wahlfried Ficker aus Zeitz ein mit Tasten versehenes Hackbrett namens „Cymbal Clavier“ entworfen, und um das Jahr 1774 herum erfand Johann Gottlob Wagner in Dresden das „Clavecin Royal“, einen Hammerflügel, der über vier Registerzüge wahlweise die Klangfarbe „eines bekielten Flügels, einer Laute, einer Harfe, und eines Pantalons“ annehmen konnte.<sup>xii</sup> Unter anderem soll auch Carl Philipp Emanuel Bach zu den begeisterten Besitzern eines solchen Wunderwerkes gezählt haben. „Katzen- und Schweineorgeln“, wie sie der Erfurter Wissenschaftler Jacob Adlung 1758 in seiner „Anleitung zu der musicalischen Gelahrtheit“ beschreibt, und die – zum Spaß für alle Menschen, die sie anhörten – Tiere dazu veranlassen sollten, zu jaulen und zu quieken, gehören sicher in die hinterste Ecke des musikalischen Raritätenkabinetts von Mitteldeutschland. Aber letztlich sind auch sie Produkte derselben Experimentierfreude, über die August Boetius sich schon siebzig Jahre früher gewundert hatte.

#### Musikzuspielung 2:

Johann Sebastian Bach: Praeludium in Es-dur aus BWV 998, Robert Hill, Lautenklavizimbel, aus: „Musik für das Lautenklavier“, Edition Hänssler, LC 06047

Wiedergabe: Nach ca. 01:00 unter fortlaufenden Text blenden

#### Hauptsprecher:

Der Umstand, dass wir ausgerechnet Johann Sebastian Bach inmitten dieses thüringischen Panoptikums wunderlicher Instrumente wiederfinden, rückt unser Bild von dem abgeklärten Altmeister in ein vollkommen ungewohntes Licht.

Aber so lange niemand die Baupläne kennt, die seinem „Lauten-Werck“ zugrunde gelegen haben, so lange ist dieses Instrument aus dem Hause „Bach“ kaum mehr als ein vieldiskutiertes Kuriosum.

Auch die Geschichte und die ursprünglichen Beschaffenheit des Cembalos, das heute als unspielbare Reliquie aus Bachs Studierzimmer im Musikinstrumentenmuseum Berlin steht, ist bis heute niemals restlos aufgeklärt worden – vorausgesetzt, es hat ihm überhaupt je wirklich selbst gehört.<sup>xiii</sup>

Auf der Suche nach dem Clavierklang, mit dem Johann Sebastian Bach während seiner frühesten Jugendjahre in Kontakt gekommen sein könnte, ist vor wenigen Jahren ein kurioser Zeitzeuge auf den Plan getreten.

Es handelt sich dabei um ein Cembalo, das niemals einen einzigen Ton von sich gegeben hat, in seiner Länge kaum mehr als zwanzig Zentimeter misst und heute im Schlossmuseum von Arnstadt aufbewahrt wird.

Das gute Stück ist im Format 1:12 aus feinem Holz gearbeitet und gehört zum Bestand der umfangreichen Puppenstube, die die Fürstin Auguste Dorothea v. Schwarzburg-Arnstadt zu Beginn des 18. Jahrhunderts angelegt hat.<sup>xiv</sup>

Das Modell erweist sich als präzise genug, dass der Kasseler Cembalobauer Jürgen Ammer unlängst auf eine sinnfällige Beziehung zu einem anonymen Instrument aus dem Bachhaus in Eisenach aufmerksam wurde.

Ebenso wie bei seinem klingenden, „großen Bruder“ gibt es auch bei der Miniatur aus Arnstadt einen größeren Abstand zwischen den Stimmwirbeln und der Dockenleiste, als dies bei ausländischen Instrumenten der Epoche je vorgekommen wäre. Der Umstand ist ganz offensichtlich kein Zufall: Das Cembalo aus dem Bachhaus hatte im Gegensatz zu allen italienischen und franko-flämischen Instrumenten der Epoche zwei Resonanzböden und zwei klingende Stege – einen vor der Anreißmechanik, und einen weiteren dahinter. Diese Bauform entspricht einer Konstruktionsidee, der bereits das älteste erhaltene deutsche Instrument aus dem Jahr 1536 gefolgt war, und die sich bei mindestens sechs anderen frühen Kielklavieren aus Deutschland weiterverfolgen lässt.<sup>xv</sup>

Es handelt sich also offensichtlich um einen der wenigen „Standards“ im frühen deutschen Cembalobau, mit dessen letzter, ausgereiftester Form noch Bach in Berührung gekommen sein dürfte. Jürgen Ammer hat das anonyme Cembalo aus dem Bachhaus vielfach nachgebaut und kennt die Wirkung des technischen Tricks sehr genau.

Musikzuspielung 3:

O-Ton Ammer 1

Ammer1-Die Besonderheit des zweiten Steges-Schnitt.WAV

Wiedergabe: ganz (0:42)

Musikzuspielung 4:

Johann Sebastian Bach: Canon „Quaerendo invenietis“ à 2 (Nr. 9a), aus „Musicalisches Opfer“, BWV 1079, „Le Concert des Nations“, Jordi Savall, Pierre Hantai, Cembalo (nach anonymem thüringischen Vorbild um 1715, Jürgen Ammer), Aliavox, AV 9817, LC-Nummer unbekannt

Wiedergabe: nach ca. 00:42 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Spätestens von der letzten Phase seiner Köthener Dienstzeit an scheint Johann Sebastian Bach dann nach und nach aber das Terrain dieses konservativen Klangideals verlassen zu haben.

Im Jahr 1719 hatte der Berliner Clavierbaumeister Michael Mietke ein neues Cembalo an die Hofkapelle des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen geliefert. Erhalten geblieben ist davon nur eine Aktennotiz über den unverhältnismäßig hohen Preis von 130 Talern, den Leopold dafür zu zahlen hatte. Außerdem wird das Instrument in der neu entdeckten Inventarliste als „großes Clavecin“ [Aussprache französisch] aufgeführt. Beides zusammen könnte nun belegen, dass dem fürstlichen Kapellmeister Bach hier schon ein 16-Fuß-Instrument zur Verfügung stand. Mietke hat davon zeitlebens nur etwa zwei Exemplare hergestellt,<sup>xvi</sup> – und der Fall „Köthen“ war womöglich eine dieser wenigen Sonderanfertigungen.<sup>xvii</sup>

Der Unterschied zwischen der Standard-Ausführung und einem solchen „großen (16-füßigen) Clavecin“ erschüttert den Cembaloklang in seinen Grundfesten. Das „große Clavecin“ klingt eine ganze Oktave tiefer als das gewöhnliche.

Die ersten Takte von Georg Böhms Praeludium in g-moll hätten auf einem „normalen Cembalo“ von Michael Mietke folgendermaßen geklungen:

Musikzuspielung 5:

Georg Böhm: „Praeludium in g-moll“, Gustav Leonhardt an einem Cembalo nach Mich. Mietke, Bruce Kennedy Amsterdam 1986, aus: „Georg Böhm: Keyboard Works“, Sony Vivarte, LC 6868

Wiedergabe: nach 0:31 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Dasselbe Stück hört sich auf einem 16-füßigen Instrument so an:

Musikzuspielung 6:

Georg Böhm: „Praeludium in g-moll“, Andreas Staier an einem Cembalo nach Hieronymus Albrecht Hass von Anthony Sidey 1986, aus: „Hamburg 1734“, Harmonia Mundi France, LC 7045

Wiedergabe: nach 0:35 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Sollte der Kapellmeister Bach Michael Mietke selbst die Anregung zu der Sonderanfertigung erteilt haben? Vieles spricht dafür, dass Johann Sebastian Bach sich spätestens mit dem Beginn seiner Leipziger Dienstzeit tatsächlich einem – im wahrsten Sinne des Wortes – tiefergreifend neuen cembalistischen Klangideal

verschrieben hat, und zahlreiche Musikwissenschaftler gehen heute davon aus, dass er sich nicht damit begnügte, diesem neuen Klangbild nur interessiert gegenüberzustehen, sondern selbst als dessen prominentester Konstrukteur und Fürsprecher gewirkt hat.

Musikzuspielung 6 hier ggf. noch einmal aufdrehen und wieder unter den fortlaufenden Text blenden.

Hauptsprecher:

Im Jahr 1890 erwarb die „Königliche Sammlung alter Musikinstrumente“ in Berlin zum Preis von 10.000 Goldmark ein großes Cembalo aus dem Besitz des Publizisten und Musikers Paul de Wit in Leipzig. Mehr Geld hatte das Museum bis dahin nie für einen Ankauf ausgegeben.<sup>xviii</sup> De Wit hatte das gute Stück selber einige Jahre zuvor dem Leipziger Thomaskantor Wilhelm Rust abgekauft, in dessen Familie es wiederum aus den Beständen einer befreundeten Berliner Adelsfamilie namens „Voss“ gelangt war.

Der alte Graf Otto Friedrich von Voss hatte Wilhelm Friedemann Bach noch persönlich gekannt und ihm das Cembalo selbst abgekauft. Wenn das Zeugnis Wilhelm Friedemanns der Wahrheit entspricht, dann stammte das Instrument unmittelbar aus der Leipziger Musizierkammer seines Vaters.

Dennoch warnte der Vorbesitzer das Berliner Museum vor all zu großer Euphorie, was die „Spur aus Bach's Erdentagen“ anging.

Zitator:

„Die Überlieferungsgeschichte des ‚Bach-Cembalos‘ ist nicht durchgängig belegbar.“<sup>xix</sup>

Hauptsprecher:

Den Verantwortlichen im Museum schien zwar von Anfang an klar zu sein, dass das klobige, anonyme Instrument aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen müsste, aber angesichts der Bedeutung dieser Reliquie für das Bild vom Klangideal des Altmeisters, widmeten die Geschichtsschreiber und Restauratoren dem Erbstück ein besonders kritisches Auge.

Dabei war es weniger die lückenhafte Biographie des Cembalos selbst, die sie irritierte, als die Tatsache, dass die ursprüngliche Gestalt des Instrumentes im Laufe der Jahre womöglich als Folge einer Vielzahl von gut gemeinten „Verbesserungen“ bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden sein könnte.

Vor allem die ungewöhnlichen Proportionen und nicht zuletzt das 16-Fuß-Register lösten bei den Sachverständigen des 20. Jahrhunderts immer wieder Argwohn und Misstrauen im Hinblick auf seine Echtheit aus.

Als der Restaurator Friedrich Ernst im Jahr 1955 nachwies, dass weder die Stichmaße der Klaviatur, noch der 16-Fuß-Zug bei dem anonymen Exponat mit den gängigen Standards im 18. Jahrhundert übereinkam, da war der gute Ruf des Instrumentes als Zeitzeuge Johann Sebastian Bachs bis auf Weiteres ruiniert.

Offensichtlich gab es zu dieser Zeit nur wenige Menschen, denen jemals die „Musica Mechanica“ von dem Erfurter Universalgelehrten Jacob Adelung aus dem Jahr 1726 unter die Augen gekommen war, und anscheinend kannte auch Friedrich Ernst das Buch nicht<sup>xx</sup>, in dem folgender Satz zu lesen steht:

Zitator:

„Es ist mir aber auch ein Breitenbachisches Claveßin mit 2 Clavieren vorgekommen, das dreychörich war. Es bestand aus [...] 4' [-Fuß], 8' [-Fuß], und die gesponnenen Sayten hielten 16' [-Fuß].“<sup>xxi</sup>

Hauptsprecher:

Der Ort, den Adelung als „Breitenbach“ bezeichnet, heißt heute Großbreitenbach und liegt mitten im Thüringer Wald. Hier lebte von 1628 bis mindestens 1778<sup>xxii</sup> – in unmittelbarer Nähe zu den Wirkungsstätten Johann Sebastian Bachs – die Familie Harrass. Ihre Mitglieder waren „Musikanten und Klaviermacher“.<sup>xxiii</sup>

Nicht weit davon – im Schloss Sondershausen – gibt es bis heute ein Instrument, auf dessen inzwischen verlorenen Vorsatzbrett der Thüringer Heimatforscher Gerhard Lutze noch 1908 die Signatur von Johann Heinrich Harrass identifiziert hatte<sup>xxiv</sup>. Zwar scheint das Cembalo nie über den entscheidenden 16-Fuß-Bezug verfügt zu haben, aber viele bauliche Details des Sondershausener Instrumentes, die Friedrich Ernst 1955 noch hoffnungslos unhistorisch vorgekommen waren, gleichen dem Berliner „Bach-Flügel“ aufs Haar.<sup>xxv</sup> Die Berliner Kuratoren konnten also aufatmen.

Musikzuspielung 7:

Johann Sebastian Bach: Toccata, c-moll, BWV 911, Christine Schornsheim, Cembalo, aus: „Klingendes Museum – Das ‚Bach-Cembalo‘ im Nachbau“, CD des Musikinstrumentenmuseums Berlin – Staatl. Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, M2, LC – Nummer unbekannt  
Wiedergabe, nach ca. 00:50 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

In der letzten Zeit hat sich mit zunehmender Deutlichkeit herausgestellt, dass besaitete Klavierinstrumente, die eine Oktave tiefer geklungen haben als „normal“, im musikalischen Barock sehr viel gebräuchlicher gewesen sein müssen, als die „historische Aufführungspraxis“ der letzten fünfzig Jahre dies je zur Kenntnis nehmen wollte. Ein Cembalo mit einer solchen Besaitung gab es bereits 1622 in England, und aus demselben Jahrhundert haben sich auch in Italien zwei 16-Fuß-Instrumente erhalten.<sup>xxvi</sup> Letztlich könnte das erste deutsche 16-Fuß-Cembalo sogar gut eine ausländische Importware gewesen sein, die über einen der großen Seehäfen per Schiff das norddeutsche Festland erreicht hat. Dieser Umstand schmälert für den Cembalobauer Jürgen Ammer aber nicht die spezielle Bedeutung solcher Instrumente für das Wirken Johann Sebastian Bachs und die Thüringer Schule. Im Gegenteil:

Musikzuspielung 8:

O-Ton Ammer 2

Ammer2-Bachs Inspirationen in Norddeutschland-schnitt.WAV

Wiedergabe: ganz (0:42)

Hauptsprecher:

Dabei löst die Frage danach, wie ein Cembalist mit einem Instrument umzugehen hat, dessen Klangbasis eine Oktave tiefer liegt als die notierte Tonhöhe, bei ausübenden Musikern bis heute Rätselraten aus. Die Tatsache, dass mit Altmeister Bach ausgerechnet der aufgeräumteste aller deutschen Klavierkomponisten des 18. Jahrhunderts und „Übervater“ aller hochbarocken „Clavierübungen“ auf ein derart kühnes Klangexperiment verfallen sein könnte, macht die Angelegenheit nicht gerade leichter.

Musikzuspielung 9:

Johann Sebastian Bach: „Aria“ aus der Partita IV in D-dur, BWV 828, Christine Schornsheim, Cembalo, aus: „Klingendes Museum – Das ‚Bach-Cembalo‘ im Nachbau“, CD des Musikinstrumentenmuseums Berlin – Staatl. Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, M2, LC – Nummer unbekannt

Wiedergabe, entweder (notfalls) nach 0:20 oder nach 01:22 wegblenden, evtl. aber auch ganz (2:14)

Hauptsprecher:

Tatsächlich finden sich in den Lehrwerken des 17. und 18. Jahrhunderts aus Nord- und Mitteldeutschland zahlreiche Dokumente, die belegen, dass Cembalo- und Orgelspieler unterhalb der notierten Generalbassmelodie noch eine Oktave mitspielten.

Zitator:

„Derjenige, so den General-Bass [...] erlernen will / muß sich erst denselben vierstimmig zu spielen befleißigen, da man denn auf die gewöhnlichste Art meist in der Rechten drey Stimmen, in der Lincken aber den blossen Baß führen kan, welcher Octaven-weise einher zu gehen pfliget, wo nicht die Geschwindigkeit der Noten, oder auch bey noch nicht Erwachsenen die allzukleinen Hände eine Hinderung verursachen: (...)<sup>xxvii</sup>“

Hauptsprecher:

Der Musikwissenschaftler Dieter Krickeberg sieht im Vorhandensein eines 16-Fuß-Registers bei Generalbass-Cembali außerdem eine Chance, zwischen „Soli“ – in Normallage – und den oktavierenden Bässen bei Tuttiensätzen zu differenzieren.<sup>xxviii</sup>

Dieses Argument könnte in Bezug auf Johann Sebastian Bach auch bei der Solo-Literatur eine besondere Bedeutung haben, nachdem er seit seiner Weimarer Amtszeit immer wieder große Orchesterwerke für Klavierinstrumente allein umgearbeitet hatte.

In diesem Zusammenhang hält Krickeberg die Möglichkeit zu vielfältigen Registerkombinationen und Wechseln durch die verschiedenen Oktavlagen – wie bei der Orgel – für ein besonderes Charakteristikum der nord- und mitteldeutschen Cembalopraxis,<sup>xxix</sup> und für Jürgen Ammer gehört der „16-Fuß“ dann – wenigstens bei Bach – ganz obligatorisch dazu.

Musikzuspielung 10:

O-Ton Ammer 3:

Ammer3-16-Fuss-Als Conditio sine qua non-schnitt.WAV

Wiedergabe: ganz (0:31)

Hauptsprecher:

Mit der Rehabilitierung des Berliner „Bach-Flügels“ und den erfolgreichen Rekonstruktionen anderer 16-Fuß-Instrumente schließt sich jetzt eine entscheidende Lücke auf der Landkarte des deutschen Instrumentenbaus im 18. Jahrhundert. Was Boetius anno 1684 noch kopfschüttelnd zur Kenntnis genommen hatte und Hubbard im Jahr 1965 – wohl eher mit der Verzweiflung eines haareraufenden Historiographen als mit einer begründeten Antipathie – ignorierte, das könnte das Bild von Bachs Klangvorstellung in Sachen „Claviermusik“ entscheidend bereichern: Die Klanglandschaft „Mitteldeutschland“ war reicher, als dass ein einzelner Stilbegriff je ausreichen könnte, und ihre Landschaftsarchitekten arbeiteten einfallsreicher als irgendwo sonst. Ein Musiker, der hier lebte, konnte in Sachen „Instrumentarium“ aus dem Vollen schöpfen. – Johann Sebastian Bach scheint in diesem Sinne zeitlebens immer wieder da zugegriffen zu haben, wo ihm die „beste Gravität“<sup>xxx</sup> zur Verfügung stand.

Und es fällt schwer, zu glauben, dass die musikalische Aufführungspraxis sich – nach mehr als einem halben Jahrhundert skeptischer Distanz – nicht früher oder später doch noch einmal gründlich von seiner Begeisterung für diesen Klang anstecken lässt.

Musikzuspielung 11:

Johann Sebastian Bach: Concerto C-dur nach Herzog Ernst v. Sachsen-Weimar, erster Satz: ohne Bezeichnung, BWV 984 aus: „Johann Sebastian Bach: Leben und Werk“, Christine Schornsheim, Cembalo, Edition „Querstand“, Video DVD, LC 03722

Wiedergabe: auf Ende fahren.

## GEMA-NACHWEIS / PLAYLIST

### Musikzuspielung 1:

Johann Sebastian Bach: „Fuga all’imitatione di Posta“ (Capriccio sopra la lontananza del fratello diletteissimo, BWV 992), Ewald Demeyere, Cembalo (nach anonymem thüringischen Vorbild um 1715, Jürgen Ammer), aus: „J. S. Bach – The Young Virtuoso“, Accent LC 06618

### Musikzuspielung 2:

Johann Sebastian Bach: Praeludium in Es-dur aus BWV 998, Robert Hill, Lautenklavizimbel (erbaut von Keith Hill), aus: „Musik für das Lautenklavier“, Edition Hänssler, LC 06047

### Musikzuspielung 3:

O-Ton Ammer 1

### Musikzuspielung 4:

Johann Sebastian Bach: Canon „Quaerendo invenietis“ à 2 (Nr. 9a), aus „Musicalisches Opfer“, BWV 1079, „Le Concert des Nations“, Jordi Savall, Pierre Hantai, Cembalo (nach anonymem thüringischen Vorbild um 1715, Jürgen Ammer), Aliavox, AV 9817, LC-Nummer unbekannt

### Musikzuspielung 5:

Georg Böhm: „Praeludium in g-moll“, Gustav Leonhardt an einem Cembalo nach Mich. Mietke, Bruce Kennedy Amsterdam 1986, aus: „Georg Böhm: Keyboard Works“, Sony Vivarte, LC 6868

### Musikzuspielung 6:

Georg Böhm: „Praeludium in g-moll“, Andreas Staier, Cembalo (nach Hieronymus Albrecht Hass von Anthony Sidey), aus: „Hamburg 1734“, Harmonia Mundi France, LC 7045

### Musikzuspielung 7:

Johann Sebastian Bach: Toccata, c-moll, BWV 911, Christine Schornsheim, Cembalo, aus: „Klingendes Museum – Das ‚Bach-Cembalo‘ im Nachbau“, CD des Musikinstrumentenmuseums Berlin – Staatl. Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, M2, LC – Nummer unbekannt

### Musikzuspielung 8:

O-Ton Ammer 2

### Musikzuspielung 9:

Johann Sebastian Bach: „Aria“ aus der Partita IV in D-dur, BWV 828, Christine Schornsheim, Cembalo, aus: „Klingendes Museum – Das ‚Bach-Cembalo‘ im Nachbau“, CD des Musikinstrumentenmuseums Berlin – Staatl. Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, M2, LC – Nummer unbekannt  
Wiedergabe, entweder (notfalls) nach 0:20 oder nach 01:22 wegblenden, evtl. aber auch ganz (2:14)

### Musikzuspielung 10:

O-Ton Ammer 3

### Musikzuspielung 11:

Johann Sebastian Bach: Concerto C-dur nach Herzog Ernst v. Sachsen-Weimar, erster Satz: ohne Bezeichnung, BWV 984 aus: „Johann Sebastian Bach: Leben und Werk“, Christine Schornsheim, Cembalo (nach dem Berliner „Bach-Cembalo“ erbaut von Jürgen Ammer), Edition „Querstand“, Video DVD, LC 03722

---

<sup>i</sup> Joh. J. Quantz: „Versuch einer Anweisung“, Berlin 1752, S. 333

<sup>ii</sup> ebd.: S. 332

<sup>iii</sup> Hubert Henkel: „Das Cembalo v. Johann H. Harraß“, ersch. in „Bach“, Katalog z. V. internationalen Bachfest, Leipzig 1985, S. 39

<sup>iv</sup> Jakob Adlung: „Musica mechanica organoedi“, Berlin 1768, S. 110 (lag hs. abgeschlossen bereits um 1726 vor)

- <sup>v</sup> August Boetius: „Merkwürdige und Auserlesene Geschichte von der berühmten Landgraffschaft Thüringen“, Gotha und Frankfurt 1684, zitiert in: Hubert Henkel: „Das Cembalo von Johann Heinrich Harraß, Großbreitenbach um 1710, als Modell für den Bach-Flügel der Gegenwart“, in „V. Internationales Bach-Fest Leipzig“ in Verbindung mit dem 60. Bach-Fest der Neuen Bachgesellschaft“, Leipzig 1985, S. 38
- <sup>vi</sup> Vgl. dazu: **Dieter Krickeberg**: „Das ‚Bach-Cembalo‘ – Bestandteil einer thüringischen Schule des Cembalobaus?“, in „Das deutsche Cembalo – Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999“, Katzschlicher, S. 119 und **Christian Ahrens**: „Das Cembalo in Deutschland, Daten und Fakten“, in „Das deutsche Cembalo – Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999“, Katzschlicher, S. 10
- <sup>vii</sup> Frank Hubbard: „Three Centuries of Harpsichord Making“, Cambridge (Mass) 1965
- <sup>viii</sup> handschriftliches „Weimarer Wunderbuch“, Herzogin Amalie-Bibliothek, Cod. Fol. 328. Codex, 329 Blätter
- <sup>ix</sup> als „Nürnbergisch Geigenwerck“ überliefert bei: Michael Praetorius: „Syntagma musicum“, Halberstadt 1619, und unter dem Namen „Clavier-Gamba“ noch einmal als ein „vor gantz kurtzer Zeit auffjs Neue wiederum hervorgesuchtes“ Instrument belegt bei Johann Gottfr. Walther: „Musicalisches Lexikon“, Leipzig 1732.
- <sup>x</sup> vgl. Joh. Mattheson: „Critica Musica“, zweiter Band, Hamburg 1725, S. 243 u. 380, Johann Gottfr. Walther: „Musicalisches Lexikon“, Leipzig 1732, S. 151, Heinr. Chr. Koch: „Musikalisches Lexicon“, Frankfurt 1802, S. 310
- <sup>xi</sup> beschrieben bei Joh. Fr. Agricola: „Anmerkungen zu Jacob Adlung „Musica mechanica“, 1768
- <sup>xii</sup> Heinrich Christoph Koch: „Musikalisches Lexikon, Frankfurt/Main, 1802, S. 337
- <sup>xiii</sup> Kann man – wie Krickeberg und Henkel mutmaßen – von Bach als dem „Erfinder“ der Disposition (16'/8'/8'/4') des Berliner „Bach-Cembalo“ sprechen (vgl. dazu Dieter Krickeberg: „Über die Herkunft des Berliner ‚Bach-Cembalos“, in: „Jahrbuch des Staatlichen Instituts f. Musikforschung PKS“, Berlin 1996, S. 89), oder passierte der Umbau von drei auf vier Register erst nach 1750, wie Restle behauptet? Entstand das „Bach-Cembalo“ tatsächlich über viele Jahrzehnte in sukzessiver Überarbeitung oder Erweiterung (wie Restle nachweist, vgl. dazu Konstantin Restle: „Versuch einer historischen Einordnung des ‚Bach-Cembalos“, in: „Jahrbuch des Staatlichen Instituts f. Musikforschung PKS“, Berlin 1996, S. 111ff), oder belegt der Nachweis Krickebergs und Wagners, nach dem die Handschrift der Nummerierung der Docken bei allen vier Registern identisch ist, nicht vielmehr, wie unmittelbar die Entwicklungsstadien aufeinander folgten (vgl. dazu Dieter Krickeberg: „Über die Herkunft des Berliner ‚Bach-Cembalos“, in: „Jahrbuch des Staatlichen Instituts f. Musikforschung PKS“, Berlin 1996, S. 89, und Günther Wagner: „Die Besonderheit des 16-Fuß-Registers am Beispiel des Berliner Bach-Cembalos“, in: „Jahrbuch des Staatlichen Instituts f. Musikforschung PKS“, Berlin 1996)
- <sup>xiv</sup> gemeint ist die Puppenstube „Mon Plaisir“ aus dem Schlossmuseum Arnstadt
- <sup>xv</sup> Jürgen Ammer: „Zwei Cembali aus Thüringen vom Anfang des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu Johann Sebastian Bach“, in „Das deutsche Cembalo – Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999“, Katzschlicher, S. 107
- <sup>xvi</sup> Verkaufsannonce im „Berliner Intelligenzblatt“ vom 18. 7. 1778, zitiert in Dieter Krickeberg: „Michael Mietke – ein Cembalobauer aus dem Umkreis von Johann Sebastian Bach“, Köthener Bach-Hefte III, Köthen 1985
- <sup>xvii</sup> vgl. dazu Jürgen Ammer: „Zwei Cembali aus Thüringen vom Anfang des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu Johann Sebastian Bach“, in „Das deutsche Cembalo – Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999“, Katzschlicher, S. 103
- <sup>xviii</sup> Berliner Zeitung, v. 20. 12. 1995: „Bach-Cembalo als Abstellfläche“, Kultur - Seite 25
- <sup>xix</sup> Paul de Wit: „Der Flügel J. S. Bachs“, in „Zeitschrift für den Instrumentenbau, X“, Leipzig 1889/90, S. 429
- <sup>xx</sup> Günther Wagner: „Die Besonderheit des 16-Fuß-Registers am Beispiel des Berliner Bach-Cembalos“, in: „Jahrbuch des Staatlichen Instituts f. Musikforschung PKS“, Berlin 1996, S. 117
- <sup>xxi</sup> Jacob Adlung: „Musica mechanica organoedi“, handschr. ab ca. 1726, gedr. posthum Berlin 1768, II, S. 110
- <sup>xxii</sup> Dieter Krickeberg: „Über die Herkunft des Berliner ‚Bach-Cembalos“, in: „Jahrbuch des Staatlichen Instituts f. Musikforschung PKS“, Berlin 1996, S. 88 und Konstantin Restle: „Versuch einer historischen Einordnung des ‚Bach-Cembalos“, in: „Jahrbuch des Staatlichen Instituts f. Musikforschung PKS“, Berlin 1996, S. 103
- <sup>xxiii</sup> Hubert Henkel: „Das Cembalo v. Johann H. Harraß“, ersch. in „Bach“, Katalog z. V. internationalen Bachfest, Leipzig 1985, S. 38
- <sup>xxiv</sup> Dabei kann es sich entweder um Johann Heinrich Harrass d. Ä. (1665–1714), wie Ubert Henkel vermutet (er kannte den Jüngeren gar nicht, und benennt nur einen weiteren Johann Heinrich Harrass im 18. Jh., der in Koblenz als Organist gewirkt hatte) oder um Johann Heinrich Harrass d. J. (1707–1778) handeln.
- <sup>xxv</sup> Jürgen Ammer: „Zwei Cembali aus Thüringen vom Anfang des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu Johann Sebastian Bach“, in „Das deutsche Cembalo – Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999“, Katzschlicher, S. 102ff. und Dieter Krickeberg: „Das ‚Bach-Cembalo‘ – Bestandteil einer thüringischen Schule des Cembalobaus?“, in „Das deutsche Cembalo – Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999“, Katzschlicher, S. 118
- <sup>xxvi</sup> 1. Johan Haward, London, 1622, 53 Tasten, 16' + 8' + 8', Privatbesitz, 2. Girolamo Zenti, Rom 1658, C-f3, 16' + 8' + 8', Medici-Inventar 1700, 3. Anonym, Italien um 1700, 16' + 16' + 8' (!), München, Deutsches Museum
- <sup>xxvii</sup> David Kellner: „Treulicher Unterricht im General-Baß“, Hamburg 1737, S. 15
- <sup>xxviii</sup> Dieter Krickeberg: „Das ‚Bach-Cembalo‘ – Bestandteil einer thüringischen Schule des Cembalobaus?“, in „Das deutsche Cembalo – Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999“, Katzschlicher, S. 121
- <sup>xxix</sup> Dieter Krickeberg: „Über die Herkunft des Berliner ‚Bach-Cembalos“, in: „Jahrbuch des Staatlichen Instituts f. Musikforschung PKS“, Berlin 1996, S. 91
- <sup>xxx</sup> Bach-Dokumente, Bd. I, Kassel 1963, S. 152