

FRANCIS MONKMANN

## EINDRÜCKE VON ORGELN IN DER HEIMAT JOHANN SEBASTIAN BACHS

*Der folgende Text ist dem Booklet zu einer Doppel-CD entnommen, die der Autor im Jahre 2006 an der Gerhard-Orgel in Schlöben aufgenommen hat.*

### **Der Hintergrund - Orgeln in der Heimat Bachs**

Während meines Besuches in Deutschland in der spätsommerlichen Hitzewelle des Jahres 2004 setzte ich mich zum ersten Mal hin, um eine Orgel des 18. Jahrhunderts (oder wenigstens eine mit Pedalen) zu spielen. Ich hatte in Leipzig am selben Morgen eine Stunde lang die neue Orgel in der Thomaskirche gespielt, und die surreale Qualität des Tages steigerte sich weiter, als ich in Rötha ankam und ein kleines Dorf vorfand, das sich scheinbar - auf entspannteste Weise - mehr südmediterran darstellte, als meine halbfertige Vorstellung "der ehemaligen DDR" zu meistem im Stande war. Direkt neben der Kirche war ein winziger Platz, heiß und staubig, mit einem Baum in seiner Mitte. Darunter saßen zwei alte Bauersfrauen, in Schwarz gekleidet - nein, doch nicht, das war nur Einbildung. Aber sobald ich in die kühle Kirche eingetreten war, da stand zweifellos ein herrliches, zu Recht gerühmtes Instrument, das Bachs Freund (und Pate von Carl Philipp) Gottfried Silbermann erbaut hatte. Mit dem Ansturm des ersten Eindrucks meiner Sinne - die Lautstärke, die außergewöhnliche Rundheit des Klanges - kam ein eigenartiges Gefühl der Vertrautheit, der Wiederholung einer Erfahrung. Dazu muß ich bemerken, daß ich seit meiner Schulzeit mit alten Cembali vertraut war und daß ich von Anfang an einen grundlegenden Unterschied zwischen ihnen und den neuen, die ich gespielt hatte, feststellen konnte - es war geradeso, als ob jede gespielte Note etwas sagen wollte. Natürlich stellte dies für einen Zehnjährigen, der lediglich damit rang, ein paar Stücke zu spielen, bloß eine unwillkommene Komplikation dar; es sollten mehrere Jahrzehnte vergehen, bevor genau diese Eigenschaft für meine Erkenntnis, um wieviel besser die alten Instrumente waren, zentral wurde. Das muß ungefähr zu der Zeit gewesen sein, als die Hersteller von Cembali selber einzusehen begannen, daß - so sehr sie sich auch bemühten (wobei die Früchte ihrer Bemühungen zweifellos einen gewaltigen Fortschritt gegenüber der Ära der "Zupfklaviere" darstellten) - es anscheinend etwas grundlegend Unkopierbares zu geben schien, irgendeine essentielle Eigenschaft, die sich nach dem gegenwärtigen Wissenschaftsverständnis nicht definieren ließ. Und da war es, dieses selbe "Etwas", das mich in den freundlichen, wenn auch deutlich verstärkten Tönen Silbermanns begrüßte!

Albert Schweitzer war der erste, der vor einem Jahrhundert die Frage stellte: "Warum *klingen* die alten Instrumente so viel besser?"; aber wegen einiger frühen, zweifelhaften

Annahmen, gefolgt von Jahrzehnten geopolitischer Unzugänglichkeit, war der Grundsatz, der sich im 20. Jahrhundert entwickelte (daß die norddeutschen Orgeln vielleicht noch geeigneter für die Darbietung der Musik Bachs waren als die seiner eigenen Heimat - hauptsächlich die Länder Thüringen und Sachsen, derjenige Landstreifen, der sich von Eisenach im Westen bis Dresden im Osten erstreckt), bis heute, da genügend Zeit seit dem Mauerfall für Restaurationsarbeiten vergangen ist, um realistische Bewertungen zu ermöglichen, unwidersprochen geblieben.

Zwei Dinge erscheinen bemerkenswert: Zum einen unterscheiden sich ostdeutsche Orgeln deutlich von jenen des Nordens, und - wie wir jetzt sagen können, da wir drei bedeutende Instrumente haben, an deren Entwurf Bach sehr wohl mitgewirkt haben mag (sowie eine Registerliste vom letzten Jahrzehnt seines Lebens) - er scheint zum anderen keine besonderen Versuche unternommen zu haben (außer einer Vorliebe für bestimmte Register, die möglicherweise vom Norden beeinflusst war - zum Beispiel 16'-Quintadena oder Megafach-Mixturen), seine örtlichen Orgelbauer zu Praktiken zu bewegen, die tatsächlich in einer früheren Tradition wurzeln (genau das "Werkprinzip", das Mitte des 20. Jahrhunderts solche Anziehungskraft besaß); wenn überhaupt, fand er seine Modernisierungsbestrebungen besser geeignet für den Pragmatismus und sogar die proromantischen Tendenzen der thüringischen Orgelbautradition, in der er aufgewachsen war.

Wenn ich eine norddeutsche Orgel höre - etwa die Schnitger-Orgel in der St. Jacobikirche in Hamburg (wo sich Bach selbst einmal um eine Stelle bewarb) - fallen mir die hörbaren einzelnen Elemente des zusammengesetzten Plenums auf, besonders die Manual-Zungenpfeifen. Damit soll die Schönheit des vermischten Klanges keineswegs herabgewürdigt werden, aber vielleicht wußten die thüringischen und sächsischen Orgelbauer etwas, das erst von Helmholtz entdeckt wurde - daß jedes Timbre durch Hinzufügung seiner einzelnen harmonischen Schwingungen zusammengefügt werden kann - und die Bedeutung, die Terzmixturen (harmonische Schwingungen 5,10 usw.) im Plenum für sie hatten, zusammen mit einem intelligenten Ansatz bei der Verstärkung mit Nebenregistern, erlaubte es ihnen, einen besonders einheitlichen Effekt zu erzielen - keine Zungenpfeifen, aber ein Zungenpfeifen-Effekt! Silbermann ist besonders geschickt in der Schaffung dieser Illusion (und natürlich gibt es in seinen größeren Instrumenten einige echte), aber Bachs eigene Registerliste für Bad Berka liefert ein gutes Beispiel, in der sich bei 22 Registern, die auf Manuale verteilt sind, nur eine Zungenpfeife (eine 8' Trompete auf dem Hauptwerk) findet. Bach war allerdings als "Freund der Zungenpfeifen" bekannt, und in einem 6-Register-Pedal (mit Koppel) gibt es Zungenpfeifen der Tonstufen 16', 8' und 4' - offensichtlich auf dem thüringischen Verlaß auf eine feste Zungenpfeifenbasis für das Pedal aufbauend, wobei auch klare Soloregister zur Verfügung gestellt werden, die für Chormelodien geeignet sind. Gewöhnlich tendieren aber thüringische Pedalabteilungen zum Minimalen - die gängige Praxis (wenn auch nicht Silbermanns) scheint gewesen zu sein, daß man das Pedal auf einem kräftigen 8' offen basiert, so daß der gedeckte 16' dann sanft genug ist, um nicht auch die leisesten Register zu überwältigen. Die 16'-Posaune

scheint jedoch allgegenwärtig zu sein - bei der Gerhard-Orgel sind an den Zungenpfeifen sogar Papiere zur Verstärkung des Schnarrens angebracht.

Der eng mensurierte "Streicher-" Klang (ein Greuel für ein 20. Jahrhundert, das auf den Drang des 19. Jahrhunderts zur Neudefinition der Orgel in vorgeblich orchestralem Sinne reagierte) stellt sich als sehr wichtig heraus, üblicherweise in der Form eines Viola-da-Gamba-Registers mit einem Einsatz, der soweit entspannt ist, daß eine gewisse Intuition im Herangehen erforderlich ist. Diese Besonderheit wird von Bachs Freund und Schüler Kirnberger ausdrücklich erwähnt - vielleicht eine Bestärkung des "sanglichen Stils", der im Zentrum des Orgelspiels der Familie Bach gestanden haben soll? Mir scheint jedoch, daß diese ganze Geschichte eine weitere Dimension hat, die den Klang (sowohl den Tonumfang als auch das Timbre) und die Struktur des Plenums betrifft. Wenn man versuchen sollte, ein harmonisches Spektrum idealer Transparenz für jede Stimme in einer polyphonen Struktur aufzubauen, käme einem ohne weiteres der Violenklang in den Sinn, sowohl wegen seines Ausdrucks als auch wegen seiner sanglichen Eigenschaften, und besonders wegen einer gewissen "Drahtigkeit" im Tenorregister (die so oft im modernen - sogar im guten modernen - Orgelklang verwischt wird). Darüber hinaus verlangt Bachs eigene Spieltechnik, daß jeder Finger über seine Taste gezogen wird, was - zumindest psychologisch - definitiv zum Empfinden des "Streichens" des Klanges beim Spiel beitragen kann. Dieser Effekt und der Beitrag, den das empfundene harmonische Spektrum dazu leistet, fielen mir an der Trost-Orgel in Waltershausen besonders auf - eine Orgel mit einem engen Bezug zu Bach und in vieler anderer Hinsicht ihrer Zeit voraus. Ich höre das aber auch deutlich bei der Gerhard-Orgel und - in etwas geringerem Maße - vielleicht wegen der "französierten" Neigung zum Zungenpfeifenton - bei den drei Silbermann-Orgeln, die ich gespielt habe. .

### **Das Instrument - Die Gerhard-Dynastie**

Als ich mich vier Tage später hinsetzte, um in Schlöben zu spielen - jetzt bereits mit einem Gefühl ernsthafter sensorischer Überlastung - muß ich gestehen, daß ich mich bis zu einem gewissen Grade auf eine Enttäuschung eingestellt hatte. Ich hatte eine weitere Silbermann-Orgel gespielt, und die soeben erwähnte Trost-Orgel (sowie einige gute moderne Instrumente), und die Woche kam mir so komplett wie nur denkbar vor. Aber mein Gastgeber war der Nachfahre "eines örtlichen Orgelbauers" und darüber hinaus lebten seine Eltern im Dorf und hatten die Renovierung unterstützt - und so.... Und so arbeitet das Schicksal, unerwartet und präzise. In der Tat ist der erste Eindruck der Gerhard-Orgel noch überraschender als bei Silbermann - mehr elektrisch als akustisch!

Was gab es da für einen Widerspruch: Die Idee, ein Plenum herzustellen, indem man Register auswählt ("Wann ist voll nicht voll?") gegenüber dem Bericht Carl Philipps, daß sein Vater beim Ausprobieren einer Orgel immer alle Register zog, "um festzustellen, ob

sie gute Lungen habe". Weiters setzt natürlich die Vorstellung, daß Bach Register in ungewöhnlicher Weise kombinierte, die Ansicht voraus, daß solche Register *bereits so abgestimmt* wurden, daß dies möglich ist - und nach meiner eigenen Erfahrung (jedenfalls in meinem Lande) sind solche Instrumente rar. Bis ich nach Thüringen kam...

Natürlich ist es zwingend erforderlich, daß bei einem Instrument mit nur sechzehn Registern *alles zählt*, aber sogar die Subtraktion etwa der 4'-Flöte vom vollem Plenum ist klar zu hören.

Die Register sind:

Hauptwerk (oberes Manual):

Principal 8', Viola da Gamba 8', Gedackt 8', Octava 4', Octava 2', Tertian II, Mixtur IV (III), Manualkoppel.

Positiv (unteres Manual):

Liebl. Gedackt 8', Quintathön 8', Kleingedackt 4', Salicet 4', Waldflöte 2', SiffFlöte 1'.

Pedal: Sub Bass 16', Octaven Bass 8', Posaunen Bass 16', Hauptwerk-Pedalkoppel.

Eine Freude für Minimalisten! Keine Mutationen, aber wie sollten die auch aussehen? Ein Nasat statt eines Salicet 4'? Aber das Salicet ist ein wichtiges Register (unmöglich auf das Kleingedackt zu verzichten), und das Quintathön hat einen guten Oberton III. Die Verbindung von Harmonik ist so gut geplant, daß ich 8+8+4+4+2 auf dem Positiv mit 8+8+4 auf dem Hauptwerk dialogisieren kann, und obwohl die einzelnen Teile völlig verschieden sind, erscheint mir das Nettoergebnis nachgerade "zwei vom Gleichen". Die 1'-SiffFlöte ist außergewöhnlich; man hört sie deutlich über dem gesamten Plenum. In der Kirche klingelt sie, beinahe mit dem Effekt kleiner Glocken. Die Viola da Gamba hat, wie sich Herr Orgelbauer Wolf ausdrückt, "einen edlen Strich".

Ein Absatz für technisch interessierte Leser:

Justinus Ehrenfried Gerhard, 1749/50. Tonhöhe:  $g\# = 441$  Hz. Stimmung: Neidhard 1724 ("Sie schien am besten zum Pfeifenwerk zu passen", meint T. Wolf). Manualumfang C-c', Pedalumfang C-c' (was einen erheblichen Einfluß auf meine Programmauswahl hatte - beim vereinzelt Auftreten von d' habe ich jedes so einfach wie möglich gelöst). Dimensionsmäßig entspricht C-c' genau C-f' auf einer modernen Pedaltastatur. Die Breite der Manualtasten entspricht der modernen Praxis - zuerst nahm ich an, daß die Tastaturen selbst modern waren, auf Grund ihres Zustandes und ihrer Ausführung (Sperrhake in den 1950-er Jahren?), bis mir versichert wurde, daß sie nicht einmal neu überzogen worden waren - erstaunlich. Jedoch wird der Zweifel durch die vergoldeten Löwen an den beiden Enden des Hauptwerks erschwert. Die Traktur ist, wie ich wohl nicht sagen muß, mechanisch. Herrn Wolf zufolge wurde das Positiv während des Baues hinzugefügt (als ob vielleicht plötzlich mehr Geld zur Verfügung stand?) - die sich daraus ergebende "Vertikal-" Manualkoppel sorgt für einige Anstrengung!

Novalis hat Bergbau studiert - sein Vater war Salzbergwerksdirektor. In seinem Roman spricht ein Bergarbeiter von seiner Liebe zur Erde und ihren Reichtümern, davon, wie er jegliches Interesse verliert, wenn die Edelsteine zum Schleifen und Polieren versandt werden. Nun, hier gibt es ein reiches Erz, das auf die Förderung durch einen Historiker des Orgelbaus wartet - eine thüringische Familientradition, die ein Jahrhundert währte und 1733 begann. Justinus Ehrenfried Gerhard (1711-1786) - einer Quelle zufolge nahe Weimar geboren und wahrscheinlich ein Schüler von Trebs, der mit Bach eng zusammenarbeitete - sein Sohn Christian August (1745-1817) und Enkel Johann Christian Adam (1780-1837) haben dann Instrumente in einem Umkreis von vielleicht 50 km um Jena gebaut, von denen die unglaubliche Zahl von 31 noch nachweislich existieren (nur einige werden bereits restauriert). Das gewaltigste, Dornburg 1820, hat 29 Register. Es muß jedoch gesagt werden, daß das Schlöbener Instrument sich anscheinend einer besonderen Berühmtheit wegen seiner Tonqualität zu erfreuen scheint. Die Instrumente gelten als außergewöhnlich gut gebaut - vielleicht ist es deshalb, und nicht wegen irgendeiner klanglichen Ähnlichkeit, daß Gerhard der Ältere der "Thüringer Silbermann" genannt wurde.

## **Novalis**

" Wir träumen davon, durch das Universum zu reisen - aber ist das Universum nicht in uns? Die Tiefen unserer Seele sind uns unbekannt - der geheimnisvolle Weg führt nach innen." Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772-1801), der den Schriftstellernamen Novalis von "de Novali" (ein Name, den seine Familie zuvor verwendet hatte) annahm, wird weithin als Gründer der deutschen romantischen Bewegung angesehen - nicht nur wegen seine philosophischen und literarischen Werke, sondern auch als Auslöser der Gedanken einer Generation, zu der Goethe, Schiller, Fichte, die Schlegels und Ludwig Tieck zählten: Mitglieder des wegweisenden Jenaer Kreises. Novalis' eigene Neigung zum Ideal der Vormacht subjektiven Erlebens - der Kernpunkt von Fichtes Bewußtseinstheorie und für die Gedankenwelt der Romantik zentral - wurde weiter gesteigert durch den vorzeitigen Tod (im Alter von 15, nur zwei Jahre, nachdem sie einander kennengelernt hatten) seiner geliebten Verlobten Sophie von Kühn, ein Ereignis; das ihn in eine kreative Aufruhr versetzte, der die Werke entstammen, für die er mit Recht berühmt ist. Sein Roman "Heinrich von Ofterdingen" - inspiriert durch das Leben eines Minnesängers im 13. Jahrhundert, der später zu einem heroischen Modell für die Romantiker wurde (zum Beispiel im "Tannhäuser" Wagners) - beginnt damit, daß Heinrich über die Blaue Blume sinnt, ein Gleichnis ersehnter Schönheit und Unerreichbarkeit, das zu einem Symbol, einem bekannten Symbol der Romantik werden sollte. Er blieb unvollendet; der Autor starb mit 29. Es ist ironisch, daß die Namen "Novalis" und "Schlöben" englischsprachigen Lesern vielleicht durch Penelope Fitzgeralds Roman gleichen Namens am besten bekannt sind - obwohl manche ihren ganzen Ansatz (im Gegensatz zu dem des respekt einflößend neutralen Dumas) wenig überzeugend und misosophisch im Tonfall finden mögen...

In seinen Aufsätzen entwickelte Novalis seine Geschichtstheorien weiter und bezog sich auf Philosophen wie Plato, Plotinus und Fichte. In "Die Christenheit, oder Europa" (erschienen 1826) sagt Novalis voraus, daß die geschichtliche und geistige Apotheose der Menschheit erreicht sein wird, wenn die Epoche der Wissenschaft überwunden wird. Die grenzenlose Macht der Vorstellungskraft, "magisches Wissen", verbindet alle Elemente der Sinne und die durch den Verstand ersonnenen wissenschaftlichen Grundsätze. Novalis nannte seine Philosophie "magischen Idealismus". Die Welt des Geistes steht jedem jederzeit offen. "Was ich will, das kann ich. - Die Welt soll sein, wie ich will." Die Hauptstadt der universellen Gesellschaft, wo Geistigkeit und Frieden herrschen, wird Jerusalem sein. In "Glaube und Liebe" (1798) drückt Novalis den Glauben aus, daß die universelle Geistigkeit dazu bestimmt ist, alle Formen menschlicher Regierung zu ersetzen. Schlegel und Novalis waren die ersten, die erkannten, daß historische Beziehungen nicht logischer Natur sind. Novalis definierte Philosophie als Heimweh, als den Drang überall zu Hause zu sein, und das Märchen als einen Traum "der Heimat; die überall und nirgendwo ist." Die Ideen von Novalis haben Generationen von deutschen Schriftstellern tiefgreifend beeinflusst, darunter Joseph von Eichendorff, Rainer Maria Rilke, Herman Hesse und Thomas Mann. Seine Gedanken haben modeme Visionen der kulturellen und geistigen Wiedergeburt von Europa vorausahnen lassen. "Wir sind dem Erwachen nahe, wenn wir träumen, daß wir träumen" schrieb Novalis einmal.

Novalis studierte Jura an der Universität Jena und wohnte oft bei seinem Onkel, der als bereits vorhandener Verwalter für seinen Vater Heinrich Ulrich Erasmus, Baron von Hardenberg (1738-1814) fungierte - der den Sitz Schlöben innehatte - und lebte dort im Schloß (gerade gegenüber der Kirche, besteht heute aber nicht mehr) und hatte so reichlich Gelegenheit, sich mit der Gerhard-Orgel vertraut zu machen. Er lobte ihren klaren, hellen Ton, den er besonders mochte - obwohl man zugeben muß, daß nicht bekannt ist, inwieweit er sie selber gespielt haben mag. Ich stelle ihn mir vor, wie er da sitzt und sich wünscht, daß er ein bißchen besser spielen könnte...

## **Die Musik - die Aufnahme**

Beim Schreiben dieser Bemerkungen merkte ich allmählich, daß ich mich gewissermaßen in eine Ecke hineinmanövriert habe - daß ich mein Bestes versucht haben sollte, Bach mehr als Proto-Romantiker denn als Persönlichkeit der "Aufklärung" darzustellen, auch wenn die Welt nicht irgendwie begriffen haben sollte, daß die ganze Geschichte noch zu erzählen ist. Bach war natürlich ein Kind des 17. Jahrhunderts und ist an der Schwelle zum 18. aufgewachsen - vielleicht der einzige Moment der Geschichte, da ein Komponist *aus der Wirklichkeit seiner Erfahrungen* die Kräfte der Modalität (die alten, obwohl sie manche die zeitlosen nennen würden) und der Tonalität (das "neue Spiel", basierend auf dem gefälligen Trick der Modulation - ein wohliger Schauer für das intellektuell orientierte Ohr) auf eine Weise balancieren konnte, daß *das Drama selbst zum Kernpunkt wird*. Das Argument, daß eine solche Kontrastierung und Synthese polarisierender Kräfte mehr mit der Phantastik als dem Rationalen zu tun haben sollte, wäre ein kleiner Schritt

weiter - ja, daß in Bachs Kunst es zu den innersten Mysterien des Seins vordringen sollte. Es ist mir schon seit langem klar gewesen, daß seine Rationalität dem Gefühl entstammt, durchaus nicht umgekehrt. (Natürlich wurden derartige Jahrhundertszyklen schon lange zur Debatte gestellt, z.B. 16. Jahrhundert - Rationalisierung, 17. - Gefühl und so weiter). Darüber hinaus zeigt sein stetiger Zuwachs an Eminenz - seit Beethoven sich seinen eigenen Namen machte, als er das "Wohltemperierte Clavier" spielte - das Ausmaß, indem Bachs Kunst *tatsächlich* den reinen Intellektualismus transzendiert, dessen er - wie ironisch! - so oft während der sogenannten Aufklärung geziehen wurde; wurde dafür aber im "aufgeklärten" 20. Jahrhundert gelobt. Nur das 19. scheint ein Verständnis erlangt zu haben: Augenscheinlich durch eine natürliche Affinität - eine Affinität, ohne die der lange Weg der Bachforschung sich lange verzögert hätte, oder viel schlimmer, nie begonnen worden wäre.

Im Sommer 2005 spielte ich ein Orgelkonzert (auf dem Schlöbener Instrument und auf der Silbermann-Orgel aus dem Jahre 1737 in Ponitz), das im wesentlichen aus der Auswahl aus der Clavierübung III mit der Einleitung von B BWV 541 bestand. Während dieses Besuches entschloß ich mich, sobald wie möglich zurückzukehren, mit anderen Aufnahmegegeräten als meinem braven MiniDisk-Recorder. Etwa zwei Wochen vorher wurde die Idee, BWV 546 (dessen Präludium sicher eines der kräftigsten und dramatischsten Vorausahnungen "der Dinge, die da kommen sollen" ist) zu spielen, für mich vorrangig - der Rest des Programms entwickelte sich während der Aufnahmen. Der Gedanke, die d-Moll-Toccatà aufzunehmen, kam mir im Hotel, und abgesehen von Übungen auf dem Klavichord (nützlich auf Reisen dieser Art) fängt die erste Aufnahme, die abgesehen von ein paar Neuanfängen fast die Gesamtheit der revidierten Aufzeichnung darstellt, die Frische eines Stückes ein, das eine ganze Weile nicht gespielt wurde. Tatsächlich freut mich der Kontrast zwischen den geplanten und geübten Stücken und denen, die - notwendigerweise - mehr spontan geraten sind.

### ***Bemerkungen zu einzelnen Tracks:***

1,1 ("Allein Gott in der Höh' sei Ehr" BWV 715, Arnstädter Choräle): In den 1730er Jahren veröffentlichte Kauffmann (Bachs Mitkandidat für den Leipziger Posten) viele Choralpräludien, jeweils von einem Choral gefolgt (wobei die Harmonien nur skizziert wurden), deren Verlauf durch bravouröse Passagen getrennt wird. Trotz der überaus ungewöhnlichen Harmonisierung, und gar der Hinzufügung chromatischer Durchgangsnote in der Melodie, ist es möglich, daß dieser Satz - die aufmerksame Erkenntnis und den guten Willen der Anwesenden vorausgesetzt - auch für den Gebrauch in der Gemeinde gedacht war.

1, 2 und 3 (Praeludium und Fuge G-Dur BWV 541): Eine gute Gelegenheit, das Positiv zu hören (voll ohne das 4' Salicet, ein bemerkenswert kräftiges Register mit starken Ober-tönen, das einen spürbaren "Prinzipal"-Effekt zu einer vorwiegend flötengestimmten Abteilung hinzufügt - das volle Positiv ist im mittleren Teil von 1,10 zu hören).

1,4 ("Alle Menschen müssen sterben" BWV 643, Orgelbüchlein): Vielleicht das tröstlichste Wort, das zu diesem je Thema erklang?

1,8 (Fantasia super "Komm heiliger Geist" BWV 651): Ich weiß, daß dieses Stück im allgemeinen viel schneller gespielt wird. Denen, die darauf bestehen, sage ich, daß es nicht langsamer ist als eine würdevolle Allemande (und vielleicht ist ihnen eine Änderung der Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert entgangen, als 16tel-Noten "standardmäßig schnell" wurden); und denen, die sagen, daß eine "Fantasia" logischerweise schneller sein sollte, und freier auch, sage ich: "Erinnern Sie sich an die Fantasia, die die dritte Clavier-Partita einleitet - Geraint Jones verwendete sie als Beispiel dafür, wieviel langsamer man Tempi nehmen kann, als man annehmen würde." Dem füge ich hinzu, daß die Untermauerung des Tempos um so langsamer, desto schwieriger und kritischer wird. Dieser Unfug, daß "die Zeit für unsere Vorfahren irgendwie irrelevant war", muß ein Ende finden. Amen.

1,10 ("Christus, der uns selig macht" BWV 620, Orgelbüchlein): Die gequälten Harmonien dieses Stückes sollen die Leiden Christi darstellen.

1,12 ("Erbarm dich mein" BWV 721): Die samtartige Kombination der beiden 8'-Register des Positivs scheint ideal für dieses ungewöhnliche, wahrscheinlich frühe Werk.

2,1 (Präludium Es-Dur BWV 552, Clavierübung III): Interessant, daß dieses Werk mit denselben sieben Noten (unter Berücksichtigung von Transposition usw.) wie die d-Moll-Toccata BWV 565 beginnt. Wir finden dies in anderen Werken Bachs, dürfen annehmen, daß es eine seiner "musikalischen Unterschriften" darstellt. Der punktierte Rhythmus der "Französischen Ouvertüre" ist wegen seines Kontexts einzigartig. Tatsächlich stellte der Stil den Ausdruck der menschlichen Persönlichkeit im Barock dar (und wurde in der Klassik zum Bezug - siehe Mozarts Don Giovanni, der der Statue trotz, oder die Einleitung von Beethovens "Pathétique"). Warum hier? Ich glaube, Bach möchte, daß der Organist sich selbst vorstellt, so gut er kann - bevor er zu den ernstesten Dingen übergeht.

2,12 (Präludium C-Dur BWV 846, Wohltemperiertes Klavier 1): Wie konnte ich dieser Gelegenheit widerstehen, dem Hauptwerk Gedackt solo einen Auftritt zu verschaffen?

*Das "Thüringer Orgeljournal" dankt dem Autor für die freundliche Genehmigung, diesen Text hier abzdrukken.*