

Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks

Von Christoph Wolff (Cambridge, MA)

M

Vor mehr als hundert Jahren hat Philipp Spitta sich darum bemüht, die musikalische Herkunft des jungen Bach im Zusammenhang einer geschichtlichen Einordnung des von ihm als Frühwerk eingestuften Kompositionsrepertoires ins rechte Licht zu rücken. Dabei gelang es ihm, nicht nur eine Vielzahl wesentlicher und bis heute gültiger Erkenntnisse biographischer wie stilkritischer Art vorzulegen, sondern darüber hinaus einen exemplarischen, differenzierten und in seinen Grundzügen unüberholten Abriss der musikgeschichtlichen Situation im Deutschland des ausgehenden 17. Jahrhunderts zu bieten.¹ Zwar ist es der Bach-Forschung seither und namentlich dank einiger Arbeiten aus den letzten drei Jahrzehnten gelungen, das von Spitta entworfene Bild des jungen Komponisten Bach weiter zu konkretisieren, um neue Aspekte zu ergänzen und auch verschiedentlich in Einzelheiten zu modifizieren.² Dennoch scheint es, daß für keine der Bachschen Schaffensperioden ein derart umfangreicher, angesichts neuester Forschungen eher anwachsender als sich verkleinernder Katalog ungelöster Probleme existiert wie für das Frühwerk.³ Die Hauptfragen kreisen immer wieder um die Fixierung eines authentischen Werkbestandes, die Chronologie der Kompositionen und den mittel- wie unmittelbaren musikalischen Einflußbereich, dem der junge Bach unterlag. Gerade diese Fragen aber greifen so eng ineinander, daß sie kaum getrennt behandelt werden können. Überdies ergibt sich die Notwendigkeit der Zusammenschau auch schon aus dem allenthalben empfindlich spürbaren Mangel an festen biographischen und werkgeschichtlichen Daten.

I

Bach hat allem Anschein nach außer seinem Ohrdruffer Ziehbruder Johann Christoph, „unter desselben Anführung“ er nach den Worten des Nekrologes⁴ „den Grund zum Clavierspielen“ legte, keine eigentlichen Lehrmeister gehabt. Allerdings gehören die drei großen norddeutschen Organisten, Johann Adam

¹ Spitta I, Kapitel IV–VII.

² Vgl. die zusammenfassende Darstellung von F. Blume, *Der junge Bach*, Wolfenbüttel und Zürich 1967 (Jahresgabe 1967 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen); G. Fock, *Der junge Bach in Lüneburg. 1700 bis 1702*, Hamburg 1950; E. Krüger, *Stilistische Untersuchungen zu ausgewählten frühen Klavierfugen Johann Sebastian Bachs*, Hamburg 1970 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 2.); H. Eichberg, *Unebtes unter Johann Sebastian Bachs Klavierwerken*, in: BJ 1975, S. 7–49; P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, 3 Bde., Cambridge 1980–1984.

³ Vgl. die Diskussion bei C. Wolff, *Probleme und Neuansätze der Bach-Biographie*, in: *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg*, hrsg. von R. Brinkmann, Kassel etc. 1981, S. 21–31.

⁴ Von C. P. E. Bach und J. F. Agricola 1750 verfaßt und 1754 gedruckt; Dok III, S. 81.

Reinken, Dietrich Buxtehude und Georg Böhm, nicht nur in weiterem und allgemeinem Sinn unter die entscheidenden Mentoren des jungen Bach. Der Lüneburger Johannisorganist Böhm gar mag in den Jahren nach 1700 mindestens teilweise eine Art Lehrerfunktion vertreten haben, obwohl sich die biographischen Quellen darüber ausschweigen. Doch nicht ohne Grund ist in den von C. P. E. Bach an Forkel gerichteten Mitteilungen über seinen Vater (vom 13. Januar 1775) ausdrücklich von „seinem Lüneburgischen Lehrmeister Böhmen“⁵ die Rede. Der Bach-Sohn korrigierte zwar nachträglich die betreffende Passage neutralisierend in „dem Lüneburgischen Organisten Böhmen“⁶ – vielleicht in der Absicht, auf diese Weise das autodidaktische Genie des Vaters herauszustreichen. Jedenfalls haben zwischen Bach und Böhm persönliche Bande bestanden, die noch in die Leipziger Zeit hineinreichten und immerhin so tragfähig waren, daß Bach 1727 den alten Böhm am Mitvertrieb der Einzeldrucke seiner Partiten BWV 826 und 827 beteiligen konnte.⁷

Bachs persönliche Begegnung mit Dietrich Buxtehude fällt erst in die Mitte der Arnstädter Zeit. Der mehrmonatige Aufenthalt in Lübeck, um den Meister „zu behorchen“, fand um die Jahreswende 1705/06 statt und war, wie der Nekrolog bescheiden formuliert, „nicht ohne Nutzen“.⁸ Die Lübeck-Reise muß Bach stärkste Eindrücke vermittelt haben, die er selbst (laut Arnstädter Protokoll vom 21. Februar 1706)⁹ dahingehend zusammenfaßt, daß sie ihn „ein und anderes in seiner Kunst zu begreifen“ gelehrt hätten. Die Buxtehude-Begegnung gilt denn auch seit eh und je als einer der entscheidenden biographischen und stilkritischen Anhalts- und Wendepunkte insbesondere im Blick auf die Chronologie der Orgelwerke – ob zu Recht oder Unrecht, werden die nachfolgenden Überlegungen zur Diskussion stellen.

Der dritte und Senior dieser überaus kongenialen norddeutschen Organistentrias, Johann Adam Reinken, wird schon bei Spitta und seither in der Regel hinsichtlich seiner Bedeutung für Bach seinen Lüneburger und Lübecker Kollegen hintangestellt. Als Erklärung für Spittas deutliche Unterbetonung der Rolle und Bedeutung Reinkens mag dienen, daß er zur Zeit des Abfassens des ersten Bandes seines Bach-Buches noch nicht wußte, daß es Spuren von Bachs direkter Auseinandersetzung mit der Musik Reinkens gab: über die Identifizierung der Sonaten- und Fugensbearbeitungen nach Reinkens *Hortus musicus* (BWV 954, 965, 966) konnte Spitta erst später in einer gesonderten Abhandlung „Umarbeitungen fremder Originale“ berichten.¹⁰

Der Hamburger Katharinenorganist stellt eine gewichtige, vielleicht sogar die

⁵ Dok III, S. 288.

⁶ Faksimiliert in: *Bach-Urkunden ... Nachrichten über Johann Sebastian Bach von Carl Philipp Emanuel Bach*, hrsg. von M. Schneider, Leipzig 1917 (Veröffentlichungen der NBG XVII/3); Dok III, S. 290.

⁷ In der am 19. September 1727 erschienenen Zeitungsannonce heißt es, daß die beiden Partiten „nicht allein bey dem Autore, sondern auch ... 3) bey Herr Böhmen, Organisten zu St. Johann in Lüneburg ... zu bekommen seyn“. Dok II, Nr. 224.

⁸ Dok III, S. 82.

⁹ Dok II, S. 19.

¹⁰ *Bachiana I.*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1881, Nr. 47–48; Neudruck in: Spitta, *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 111–120.

markanteste Figur in der Lebensgeschichte des jungen Bach dar, auch wenn die näheren Umstände der Beziehungen zwischen dem Altmeister Reinken und dem um nahezu zwei Generationen jüngeren Lüneburger Michaelisschüler Bach weitgehend im dunkeln bleiben. Immerhin ist Reinken der einzige unter den drei großen norddeutschen Organisten, der im Nekrolog an zwei prominenten Stellen Erwähnung findet. Man mag dies als ein Zeichen dafür ansehen, für wie wichtig der Name Reinkens im Hause Bach galt. Daß nach der frühen Lüneburg-Hamburger Verbindung noch einmal im Jahre 1720 eine Begegnung des nunmehrigen Köthener Kapellmeisters mit dem 97jährigen Reinken stattfand, und zwar anläßlich von Bachs Bewerbung um die Jakobiorganistenstelle in Hamburg,¹¹ ist gewiß kaum mehr als ein glücklicher Zufall, unterstreicht aber dennoch die offenbar beiderseitig empfundene Affinität. Der im Nekrolog überlieferte Ausspruch des greisen Reinken als Reaktion auf Bachs Orgelspiel („Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet“)¹² kann denn auch kaum überbewertet werden. In der Tat war Bach, nicht nur aus Reinkens Perspektive gesehen, in seiner Generation der einzige Organist von Rang, der die organistische Tradition des 17. Jahrhunderts nicht nur bewahrt, sondern weiterentwickelt hat. Für Bach muß außerdem der Ausspruch Reinkens mehr als ein bloßes „Compliment“¹³ gewesen sein. Er dürfte seine historische Tragweite durchaus empfunden, wenn nicht gar seine Formulierung näher beeinflußt haben. Denn zweifellos war Bach selbst der primäre Überlieferungsträger des Reinken-Zitats und damit zugleich verantwortlich für dessen Übernahme in die Annalen der Musikgeschichte. Wenn Johann Joachim Quantz schreiben konnte, daß „die Kunst die Orgel zu spielen, welche man großen Theils von den Niederländern empfangen hatte, von den obengenannten [darunter namentlich Froberger, Pachelbel, Reinken, Buxtehude und Bruhns] . . . sehr weit getrieben“ und daß sie „endlich der bewundernswürdige Johann Sebastian Bach, in den neuern Zeiten, zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht“ hat,¹⁴ dann scheint sich schon 1752 der prophetische Ausspruch Reinkens als historisch gewordenes Faktum bewahrt zu haben.

War nun die kurze Wiederbegegnung von Reinken und Bach lediglich ein punktuelles Ereignis besonderen Charakters, so muß die frühere, in Bachs Lüneburger Zeit fallende Verbindung als die bedeutsamere gelten, die ihre Auswirkungen auf den aufnahmedurstigen und orientierungsbedürftigen jungen Musiker nicht verfehlen konnte. Der Versuch einer Diskussion der frühen

¹¹ Dok II, Nr. 102.

¹² Dok III, S. 84.

¹³ Bach ließ sich bei dieser Gelegenheit in Hamburg „vor dem Magistrate, und vielen andern Vornehmen der Stadt, auf der schönen Catharinenkirchen Orgel, mit allgemeiner Verwunderung mehr als 2 Stunden lang, hören. Der alte Organist an dieser Kirche, Johann Adam Reinken, der damals bey nahe hundert Jahre alt war, hörte ihm mit besondern Vergnügen zu, und machte ihm absonderlich über den Choral: An Wasserflüssen Babylon, welchen unser Bach, auf Verlangen der Anwesenden, aus dem Stegreife, sehr weitläufig, fast ein halbe Stunde lang, auf verschiedene Art . . . ausführte, folgendes Compliment: . . .“ (ebenda).

¹⁴ *Versuch einer Anleitung die Flöte traversiere zu spielen* (1752); Dok III, S. 18.

Verbindung Reinken-Bach führt allerdings notwendigerweise und weitgehend ins Hypothetische, da es an Quellenberichten mangelt. Der Nekrolog begnügt sich mit der lapidaren Feststellung: „Von Lüneburg aus reisete er zuweilen nach Hamburg, um den damals berühmten Organisten an der Catharinenkirche Johann Adam Reinken zu hören.“¹⁵ Auch der mehr anekdotische Bericht in Friedrich Wilhelm Marpurgs *Legende einiger Musikbeiligen* (1786) fügt keine substantiellen Informationen hinzu. Jedoch wird Reinken dort ausdrücklich als „gründlicher Organist und Componist“ apostrophiert; auch wird erwähnt, daß Bach „öfters eine Reise“ nach Hamburg machte und daß ihm ein unverhoffter Dukatenfund „eine neue Wallfahrt zum Hrn. Reinecke“ ermögli-
chte.¹⁶

Daß der Nekrolog in der überaus knappen Skizzierung der Lüneburger Zeit Bachs lediglich Reinken als einzigen Musikernamen, nicht aber Böhm oder auch den Michaeliskantor August Braun erwähnt, sollte zu denken geben. Immerhin läßt sich annehmen, daß diese ausschließliche Erwähnung Reinkens der Bedeutung dieses Mannes entsprach, wie sie ihm innerhalb des Familien- und Schülerkreises von Bach selbst beigemessen wurde. Zudem wäre denkbar, daß von Bachs Ohrdruffer Perspektive aus gesehen die Lüneburger Michaelisschule kaum mehr als ein realistisches Nahziel mit wirtschaftlicher Sicherung bedeutete, die Hamburger Szene jedoch das eigentliche Ideal und Fernziel bildete, das nicht zufällig zur gleichen Zeit auch von Händel angestrebt wurde. Wahrscheinlich bot Lüneburg in Böhms für Bach ein zusätzliches Plus. Einerseits war er ein attraktiver Orgelmeister sui generis,¹⁷ andererseits konnte er als Vermittler zur norddeutschen Orgelschule und insbesondere zu Reinken dienen, dessen Ruf als Orgelspieler demjenigen Buxtehudes ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen war.¹⁸

Daß Hamburg und Reinken in der Tat für Bach das vielleicht schon von Ohrdruf aus angepeilte Ziel mehrerer oder gar häufiger „Wallfahrten“ bildete, scheint die auffällige Parallele im Ausbildungsgang seines Veters und zeitweiligen Klassenkameraden Johann Ernst Bach zu bestätigen. Dieser blieb bis zum April 1701 am Ohrdruffer Lyzeum und hat sich danach „umb das Orgelwerk besser zu excoliren auswärts zu Hamburg ein halbes Jahr und darüber mit schwehren Kosten aufgehalten“.¹⁹ Vermutlich boten sich für Johann Seba-

¹⁵ Dok III, S. 32.

¹⁶ Dok III, S. 423 f.

¹⁷ Auch läßt sich nicht ausschließen, daß der in der Nähe von Ohrdruf geborene und in Gotha aufgewachsene Böhm Verbindungen zur Bach-Familie besaß, die Johann Sebastian in Lüneburg nur nützlich sein konnten. Vgl. auch R. Buchmayer, *Nachrichten über das Leben Georg Böhms, mit spezieller Berücksichtigung seiner Beziehungen zur Bachschen Familie*, in: BJ 1908, S. 107–124.

¹⁸ J. G. Walther (*Musicalisches Lexicon*, 1732, S. 360) spricht von den „beyden extraordinair berühmten Organisten, Hrn. Reincken und Buxtehude“; J. Mattheson (*Critica Musica*, 1722, S. 517) schreibt über Reinkens Orgelspiel, „daß man zu seiner Zeit in den Sachen, die er geübt hatte, keinen Gleichen kannte“.

¹⁹ K. Müller, *Der junge Bach*, in: *Arnstädter Bach-Buch*, hrsg. von K. Müller und F. Wie-gand, 2. Aufl., Arnstadt 1957, S. 63 – Eben jener Johann Ernst Bach wurde 1708 Johann Sebastians Nachfolger in Arnstadt; er hatte diesen auch während der Lübeckreise 1705/06 dort vertreten (vgl. auch Dok II, Nr. 22).

stian in Lüneburg bessere Existenzmöglichkeiten, die ihm sogar einen zeitlich längeren Kontakt mit Hamburg ermöglichten, als es seinem Vetter finanziell tragbar erschien. Wie lange er als Mitglied des Mettenchores an St. Michaelis sein bescheidenes Einkommen bezog, entzieht sich unserer Kenntnis; Dokumentation existiert nur für das Frühjahr 1700.²⁰ Schon Gustav Fock stellte fest, daß sich Bach wohl kaum über Ostern 1702 hinaus in der Prima der Michaelischule habe aufhalten können.²¹ Auch legt seine Anwärterchaft auf die Organistenstelle an St. Jacobi in Sangerhausen vom Sommer 1702 nahe,²² daß er zu diesem Zeitpunkt nicht mehr an Lüneburg gebunden war. Wie aber diese Bindung überhaupt ausgesehen haben mag, nachdem Bach laut Zeugnis des Nekrologs „seine ungemein schöne Sopranstimme“²³ schon bald verloren hatte, ist eine offene Frage. Aber zweifellos boten sich ihm vielfache Verwendungsmöglichkeiten als Instrumentalist. Denn daß er überhaupt für den Posten in Sangerhausen in Aussicht genommen wurde, deutet insbesondere auf seine organistische Qualifikation hin, die er in der Lüneburger Zeit entscheidend vorangetrieben haben muß.

II

Es lassen sich nun einige Anhaltspunkte und Analogien finden, die es erlauben, Bachs musikalischen Entwicklungsstand im Alter von 15 bis 18 Jahren wenigstens in groben Zügen einzuschätzen. Daß Bach als eben 18jähriger vom Arnstädter Konsistorium dazu ausersehen wurde, die Einweihung der Wenderschen Orgel in der Neuen Kirche vorzunehmen,²⁴ kann nur als ein Zeichen herausragender Wertschätzung gelten. Daß ihm überdies in der Honorarrechnung der Titel „Fürstlich Sächsischer HoffOrganiste zu Weimar“ angedichtet wurde,²⁵ unterstreicht das Renommee des jungen Virtuosen. Man dürfte auch nicht fehlgehen in der Annahme, daß die professionellen Fähigkeiten Bachs um 1703 beträchtlich über dem Stand gelegen haben, den er sich in Ohrdruf bis zum Frühjahr des Jahres 1700 erworben hatte. Auch scheint es, daß er den ursprünglichen Abstand zu seinem älteren Bruder schon bis dahin längst überwunden hatte. Johann Christophs beruflicher Werdegang läßt sich insofern mit demjenigen Sebastians vergleichen, als der ältere Bruder mit 15 Jahren seine Lehrzeit bei Pachelbel in Erfurt begann, die nach drei Jahren zu einer Organistenbestellung an der Erfurter St.-Thomas-Kirche führte.²⁶ Die äußeren Daten stimmen überein, doch die Unterschiede fallen ins Gewicht: Johann Sebastian verbrachte keine handwerksmäßige Lehrzeit bei einem einzigen Meister, sondern verband akademisches Studium mit der Sondierung und Erforschung der seinerzeit gewiß attraktivsten deutschen Orgelszene; am Ende dieser wohl im wesentlichen selbständig gestalteten Ausbildungszeit steht die Übernahme

²⁰ Dok II, Nr. 5.

²¹ *Der junge Bach in Lüneburg*, S. 100.

²² Dok I, Nr. 38.

²³ Dok III, S. 82.

²⁴ Dok II, Nr. 7.

²⁵ Ebenda.

²⁶ Zur Biographie vgl. den Beitrag von H.-J. Schulze im vorliegenden Jahrgang.

einer gutdotierten Organistenstelle²⁷ mit einem neuen Instrument. Der jüngere muß dem älteren Bruder, der immerhin als „optimus artifex“ im Ohrdruffer Totenregister verzeichnet ist,²⁸ schon sehr früh überlegen gewesen sein. Andeutungsweise spricht der Nekrolog im Zusammenhang mit der Übersiedlung des 10jährigen Vollwaisen in den Haushalt des Bruders davon: „Die Lust unsers kleinen Johann Sebastians zur Musik, war schon in diesem zarten Alter ungemein. In kurtzer Zeit hatte er alle Stücke, die ihm sein Bruder freywillig zum Lernen aufgegeben hatte, völlig in die Faust gebracht.“²⁹ Sein Lerneifer konnte offenbar nur schwer befriedigt werden, wofür die Geschichte des heimlichen Kopierens jenes Buches „voll Clavierstücke, von den damaligen berühmtesten Meistern, Frobergern, Kerlen, Pachelbels“³⁰ ein eindrucksvolles Beispiel bietet.

Es erscheint notwendig, sich um ein Korrektiv jenes Bildes zu bemühen, das Friedrich Blume von den Jahren 1695 bis 1700 entwirft, indem er zusammenfassend feststellt, daß jene Zeit verstrich, „ohne daß man auch nur das Geringste über Bachs musikalische Fortschritte erfährt“.³¹ Und es ist gewiß unzureichend, mit Spitta die Bedeutung des Verhältnisses von Johann Sebastian und Johann Christoph Bach auf die Begegnung „mit Pachelbels Schöpfungen und Kunstgeist“³² zu reduzieren. Vielmehr wird man davon ausgehen müssen, daß Johann Sebastian als Sproß einer Musikerfamilie sich gewiß schon vor dem zehnten Lebensjahr musikalische und instrumentale Fertigkeiten erworben hatte, die es sinnvoll erscheinen ließen, 1695 in Ohrdruf mit einer Ausbildung professionellen Zuschnittes zu beginnen. Sie dürfte im Prinzip jener vergleichbar gewesen sein, die Bach seinem eigenen Sohn Wilhelm Friedemann ab dessen zehntem Lebensjahr angedeihen ließ, wie das 1720 angelegte *Clavier-Büchlein* bezeugt. Johann Christoph muß seinem Bruder in erster Linie das vermittelt haben, was ihm von seiner eigenen Ausbildung her nahelag. Insofern wird jenes ängstlich gehütete Buch mit Werken von Pachelbel, Kerll und Froberger das Zielrepertoire enthalten haben, das den Leistungsstand seiner musikalischen Ambitionen repräsentierte. Das Buch sowie die von Sebastian „bey Mondenscheine“ im Verlaufe von sechs Monaten angefertigte Kopie sind verloren.³³ Doch eine Vorstellung von der Art des betreffenden Repertoires vermittelt das Tabulaturbuch des Johann Valentin Eckelt von 1692.³⁴

²⁷ J. S. Bachs Arnstädter Anfangsgehalt übertraf die Endeinkünfte seines Bruders. Vgl. Dok II, S. 12, und F. Reinhold, *Die Musik-Bache in Ohrdruf*, in: *Festschrift zum Bachjahr 1950* (hrsg. vom Bachausschuß der Stadt Ohrdruf), S. 14.

²⁸ F. Reinhold, a. a. O., S. 14.

²⁹ Dok III, S. 81.

³⁰ Ebenda.

³¹ F. Blume, a. a. O., S. 7.

³² Spitta I, S. 184.

³³ Vgl. R. Hill, „*Der Himmel weiß, wo diese Sachen hingekommen sind*“: *Reconstructing the Lost Keyboard Notebooks of the Young Bach and Handel*, in: Bach, Handel and Scarlatti: Tercentenary Essays, hrsg. von P. Williams, Cambridge 1985.

³⁴ BB *Mus.ms. 40 035*, heute aufbewahrt in der Biblioteka Jagiellońska, Kraków. Die Quelle ist seit dem 2. Weltkrieg nicht zugänglich gewesen. Ich danke der Bibliotheksleitung, insbesondere Herrn Dr. J. Pierożyński, für das freundliche Entgegenkommen, mir

Der 1673 geborene Eckelt hatte wie der um zwei Jahre ältere Johann Christoph Bach bei Pachelbel in Erfurt studiert und bei dieser Gelegenheit ein Tabulaturbuch angelegt,³⁵ dessen Grundbestand von Pachelbels eigener Hand herührt.³⁶ Inhaltlich überwiegen die Kompositionen von Pachelbel und Froberger (letztere offensichtlich größtenteils käuflich von Pachelbel erworben);³⁷ daneben finden sich Werke von Philipp Heinrich Erlebach, Andreas Nicolaus Vetter, Johann Caspar Kerll, Johann Philipp Krieger sowie, vor allem gegen Schluß, eine größere Anzahl anonymer Stücke – offensichtlich Kompositionen von Eckelt selbst.³⁸ Von den Umständen her liegt es nahe, den Grundbestand zumal der Werke von Pachelbel und Froberger als weitgehend konkordant mit dem von Johann Christoph Bach verwahrten Repertoire anzusehen. Dazu gehören in erster Linie die folgenden in DTB³⁹ bzw. DTÖ⁴⁰ edierten Werke:

Johann Pachelbel: Toccaten, Präludien, Fugen, Ciaconen (DTB IV/1, Teil 1: Nr. 1, 4, 5, 7–9, 11, 20, 23, 25, 26; 31, 41, 42), Choräle (DTB IV/1, Teil 2: Nr. 5, 11, 26, 60), Suiten (DTB II/1: Nr. 16, 33b)

Johann Jacob Froberger: Ricercar (DTÖ 21, Nr. 7), Canzonen (DTÖ 13, Nr. 6; DTÖ 21, Nr. 4), Capriccio (DTÖ 21, Nr. 12, 18), Toccata (Nr. 23 bis 25), Fantasia (Nr. 7), Capriccio, Präludium, Fuge (DTÖ 21: Dubiosa, S. 125–126; Fuge deest)

Das Repertoire des Eckeltschen Tabulaturbuches war vermutlich eher kleiner als das von Johann Christoph Bach gesammelte und muß durchaus nicht in jeder Beziehung mit diesem identisch gewesen sein. Es bietet jedoch einen willkommenen Anhaltspunkt dafür, die Literaturkenntnis, spieltechnischen Fähigkeiten und kompositorischen Grundlagen des jungen Johann Sebastian Bach vor seinem Weggang nach Lüneburg in etwa einzuschätzen.

Das Abschreiben und Spielen von Werken anerkannter Meister bedeutete für Bach wie für jeden damals heranwachsenden Musiker gleichzeitig das Studieren von *exempla classica* der Komposition. Es spricht somit nichts gegen die Annahme, daß Bach zumindest gegen Ende der Ohrdruffer Zeit sich im Komponieren anhand von naheliegenden Mustern einübte. Doch schon seit Spitta hat sich in der Bach-Biographik die Tendenz verfestigt, der Ohrdruffer Zeit in dieser Beziehung so gut wie gar keine Bedeutung beizumessen. Symptomatisch ist beispielsweise Spittas Urteil über die Fuge BWV 945: „Von allen Fugen Bachs, welche ich kenne, ist diese die unreifste und kann kaum anders als schon in Ohrdruf componirt sein.“⁴¹ Diese Fuge zeigt nun keinerlei Merkmale

bei meinem Krakauer Aufenthalt 1981 die Handschrift erstmals zur Einsicht überlassen und einen Kleinfilm zur Auswertung bereitgestellt zu haben.

³⁵ Vgl. den Artikel *Eckelt* in MGG 3, 1954, Sp. 1091 ff. (W. Blankenburg).

³⁶ Hans-Joachim Schulze sei für die Hilfe bei der Identifizierung der Handschrift Pachelbels gedankt.

³⁷ Laut Eintragung auf Bl. 18^r: „Die habe ich von ihm gekauft zu den Cohrahen.“

³⁸ Eine ausführlichere Diskussion der Eckelt-Tabulatur sei einer späteren Arbeit vorbehalten.

³⁹ DTB II/1 (M. Seiffert, 1901); IV/1 (M. Seiffert, 1903).

⁴⁰ DTÖ 13 (G. Adler, 1899); 21 (G. Adler, 1903).

⁴¹ Spitta I, S. 216.

von zu erwartenden Einflüssen aus dem Pachelbel-Umfeld, außerdem hat sie sich in der Zwischenzeit als unecht erwiesen.⁴² So wird man nach neuen und verlässlicheren Spuren von Bachs frühester kompositorischer Tätigkeit fahnden müssen, falls sich solche erhalten haben. Sie wären dann wohl am ehesten zu finden im Umkreis der Canzona BWV 588 oder der Fantasia BWV 570 – zwei Werken, die (in vielleicht überarbeiteter Fassung) in den beiden von Johann Christoph Bach wohl kurz nach 1700 angelegten großen Sammelhandschriften überliefert sind, der „Möllerschen Handschrift“ (Mö) sowie dem „Andreas-Bach-Buch“ (ABB).⁴³

In seiner Lüneburger Zeit wurde Bach mit einem wohl völlig neuen Tastenmusikrepertoire vertraut. Jedenfalls gibt es keine konkreten Anzeichen dafür, daß ihm schon durch seinen Bruder ein näherer Zugang zur norddeutschen Musik eröffnet wurde. Vielmehr scheint es, als sei die stattliche Kollektion norddeutscher Tastenmusik, wie sie sich in Mö und ABB findet, umgekehrt erst durch die Vermittlung des jüngeren Bruders in die Hände Johann Christophs gelangt. Daß Mö und ABB in der Tat zentrale Quellen für die Überlieferung der Musik von Reinken, Buxtehude, Bruhns und Böhm darstellen, ist den Brüdern Bach, und vordringlich wohl dem jungen Sebastian, zu verdanken.

Direkten Zugang zur norddeutschen Orgelmusik gewann Bach wohl zunächst und in erster Linie durch Georg Böhm. Nur darf nicht übersehen werden, daß Böhms Johanneskirchenorgel (wie auch die übrigen Lüneburger Orgeln) sich damals nicht nur in einem überaus schlechten Allgemeinzustand befand, sondern insbesondere kein wirklich obligates Pedalspiel ermöglichte. Ein Gutachten Arp Schnitgers von 1683 beschreibt die Verhältnisse, wie sie noch für die Zeit 1700 bis 1702 Gültigkeit hatten⁴⁴:

„Dehmnach die Orgel in der Kirchen St. Johannis alhie in gahr schlechtem stande befindlich, in dehm die Windladen alt und gantz untauglich, die Clavier nur oben ins a² gehen und gantz keine große Semitonia haben, das Pedal an das mittelste Clavier angehenget und nur den einigen Sub-Baß 16 fus alleine hat, also das gantz keine Gravität dabei sein kann, in dehm solche dehm Manual das itzige angehängte Pedal benimt, . . .“

Erst 1712 bis 1714 baute Matthias Dropa die Orgel nach den Plänen Böhms unter Hinzufügung zweier Pedaltürme um und aus.⁴⁵ Somit wird die ohnehin verhältnismäßig geringe Anzahl von Pedalstücken Böhms erst aus der Zeit nach 1714 stammen. Angesichts dieser Situation erscheint es um so plausibler, daß sich sein unmittelbarer Einfluß auf den jungen Bach weniger auf die spezifisch norddeutsche Pedaliter-Manier als vielmehr auf ein französisch angehauchtes Manualiter-Repertoire erstreckte. In diesem Zusammenhang stehen wohl insbesondere Böhms Choralpartiten und Cembalosuiten. Nicht von ungefähr enthalten Mö und ABB denn auch von ihm nahezu ausschließlich Cembalosuiten.

⁴² H. Eichberg, a. a. O., S. 14 ff.

⁴³ Inventar der beiden Quellen im Krit. Bericht NBA IV/5–6, Teilband 1 (D. Kilian, 1978), S. 98–106 (Mö), 122–131 (ABB); vgl. die ausführliche Diskussion des Repertoires von Mö/ABB sowie die Identifizierung des Hauptschreibers bei H.-J. Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1984.

⁴⁴ G. Fock, *Arp Schnitger und seine Schule*, Kassel etc. 1974, S. 104.

⁴⁵ Ebenda, S. 105.

Daß Mö zudem auch Clavecin-Musik von LeBègue überliefert, deutet auf die französischen Verbindungen, die sich Bach in Lüneburg über Böhme wie allgemein über den am Braunschweig-Lüneburgischen Hof dominierenden „Frantzösischen Geschmacke“ boten. Der Nekrolog spricht nicht von Reisen ins relativ entfernte Celle, sondern lediglich von der „öfteren Anhörung einer damals berühmten Capelle, welche der Hertzog von Zelle unterhielt“.⁴⁶ Diese aber dürfte unter anderem auch im Lüneburger Stadtschloß⁴⁷ musiziert haben, dessen Bedeutung für den Lüneburger Hof schon allein daraus hervorgeht, daß es nach 1700 zum Witwensitz der Herzogin Eleonore d'Olbreuse ausgewählt wurde.

Angesichts der begrenzten Möglichkeiten in Lüneburg kommen für eine intensivere Begegnung Bachs mit der norddeutschen Orgelkunst nur die Hamburger und Lübecker Reisen in Frage. Bachs um den Jahreswechsel 1705/06 von Arnstadt aus erfolgter Reise nach Lübeck und seinem mehrmonatigen Aufenthalt bei Dietrich Buxtehude ist in dieser Beziehung seit Spitta immer wieder die eigentliche Schlüsselfunktion zugewiesen worden, deren Plausibilität jedoch keineswegs auf der Hand liegt. Denn die These, daß die Lübeckreise für Bachs Verständnis zumal der Buxtehudeschen Orgelkunst von maßgeblichem Gewicht gewesen sei, setzt voraus, daß einerseits Bachs Besuch vordringlich der Orgelmusik Buxtehudes galt und andererseits Bach vor 1705/06 mit Buxtehudes Orgelmusik nur wenig vertraut war. Nun legt aber bereits die Terminwahl von Bachs Reise, die Adventszeit 1705, nahe, daß es Bach offensichtlich darauf ankam, die von Buxtehude um diese Zeit veranstalteten Abendmusiken miterleben.⁴⁸ Von den beiden oratorienähnlichen Abendmusiken *Castrum Doloris* BuxWV 134 und *Templum Honoris* BuxWV 135, die am 2. und 3. Dezember 1705 in St. Marien aufgeführt wurden, hat sich leider nur der Textdruck erhalten,⁴⁹ so daß unbekannt bleibt, welche musikalischen Eindrücke seinerzeit auf Bach gewirkt haben konnten. Buxtehudes Abendmusiken galten damals als das wohl bedeutendste kirchenmusikalische Ereignis im protestantischen Raum, das auf Bach zwangsläufig große Anziehungskraft ausübte. Die Formulierung des Nekrologs, daß er nach Lübeck reiste, um Buxtehude „zu behorchen“, und sich „dasselbst nicht ohne Nutzen, fast ein vierteljahr“⁵⁰ aufhielt, ist bewußt neutral gehalten. Doch impliziert sie gewiß, daß Bach zu jener Zeit auch von dem Orgelmeister Buxtehude profitiert hat. Freilich sollte für die Zeit nach der Lübeckreise insbesondere der Einfluß Buxtehudes auf die frühesten Vokalwerke Bachs nicht außer acht gelassen werden. Wohl am deutlichsten zeigen sich Buxtehudianismen im Actus tragicus BWV 106, zumal in dessen Choralbearbeitungsteilen (vor allem der Schlußteil „Durch Jesum Christum, Amen“). Es

⁴⁶ Dok III, S. 82; vgl. auch H.-J. Schulze, *Der französische Einfluß im Instrumentalwerk J. S. Bachs*, in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, Heft 16, Blankenburg/H. 1981, S. 57–63.

⁴⁷ Herzogliches Schloß am Markt, erbaut 1693 bis 1696 durch D. A. Rossi nach französischem Vorbild (heute Land- und Amtsgericht).

⁴⁸ Er kehrte erst kurz vor dem 7. Februar 1706 von der drei- bis viermonatigen Reise nach Arnstadt zurück.

⁴⁹ Vgl. G. Karstädt, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude* (BuxWV), Wiesbaden 1974, S. 132.

⁵⁰ Dok III, S. 82.

läßt sich nicht ausschließen, daß Bach in Konzeption wie Ausführung dieser ungewöhnlich sorgfältig ausgefeilten, groß angelegten Komposition sich vom musikalischen Vorbild der Trauermusik für den Kaiser Leopold, *Castrum Doloris* BuxWV 134, hat leiten lassen.⁵¹

Bachs Rezeption der Orgelmusik Buxtehudes in der Mitte der Arnstädter Zeit kulminieren zu lassen, hieße, die Lüneburger Zeit dafür im wesentlichen auszuklammern und insbesondere die Rolle Reinkens gering zu veranschlagen. Eine derartige Position zieht gravierende Konsequenzen gerade auch für die Chronologie der frühen Tastenmusik Bachs nach sich. Die wenigen erhaltenen einschlägigen Originalquellen (die Autographe zu BWV 535a, 739 und 764) erlauben keine exakte chronologische Einordnung, abgesehen davon, daß sie mit Sicherheit in die Zeit „vor 1707/08“ zu datieren sind.⁵² Das Autograph zu Präludium und Fuge in g-Moll BWV 535a befindet sich in Mö⁵³ und dasjenige zu den Orgelchorälen „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ BWV 739/764⁵⁴ steht Mö bzw. ABB nahe. Es sprechen keine Gründe dagegen, alle drei Kompositionen in den Jahren vor der Lübeckreise anzusiedeln, wobei BWV 739/764 die zeitliche Priorität vor BWV 535a beanspruchen dürfte. Jedoch atmen alle drei Kompositionen in besonderer Weise norddeutschen Geist und gehören somit in den unmittelbaren Zusammenhang von Bachs kompositorischer Auseinandersetzung mit entsprechenden Mustern. Da aber insbesondere BWV 739 mit seinen ausgedehnten und virtuosen Echopassagen eher einem Reinkenschen als einem Buxtehudeschen Modell verpflichtet ist (die beiden einzigen erhaltenen Orgelchoräle Reinkens „An Wasserflüssen Babylon“ und „Was kann uns kommen an für Not“ weisen zahlreiche stilistische Parallelen auf),⁵⁵ rückt der Hamburger Katharinenorganist als entscheidender Vermittler und Anreger in den Vordergrund.

⁵¹ Die gängige Datierung von BWV 106 auf 1707 im Zusammenhang mit der Trauerfeier für Bachs am 10. August verstorbenen Onkel Tobias Lämmerhirt (Dürr K, S. 611) bietet Anlaß zu Zweifel, da Bach die Komposition dann binnen kürzester Zeit zwischen Todestag und Trauergottesdienst hätte anfertigen müssen – keine Zeit für „ein Geniewerk, wie es auch großen Meistern nur selten gelingt und mit dem der Zweiundzwanzigjährige alle seine Zeitgenossen mit einem Schlage weit hinter sich läßt“ (a. a. O., S. 611 f.). Vielmehr ließe sich daran denken, daß Bach den Actus tragicus sozusagen „auf Vorrat“ und als sorgfältig ausgearbeitetes Präsentationswerk für eine sich bietende Gelegenheit geschaffen hat (wohl in den Jahren 1706/07).

⁵² TBSt 4/5, S. 75.

⁵³ Bei H.-J. Schulze, a. a. O. (vgl. Fußnote 43), Datierung „kaum vor 1705“ (d. h. unter der Voraussetzung einer verhältnismäßig späten Buxtehude-Rezeption Bachs), woraus entsprechende Konsequenzen für die Datierung von Mö insgesamt gezogen werden.

⁵⁴ Vgl. das bislang unveröffentlichte Referat von R. Stinson, *Bachs Earliest Autograph* (Résumé in: *Abstracts of Papers Read at the Forty-eighth Annual Meeting of the American Musicological Society*, University of Michigan, Ann Arbor 1982).

⁵⁵ J. A. Reincken, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von K. Beckmann, Wiesbaden 1974, S. 4 ff., 22 ff.

III

Es mangelte Bach nicht an konkreten Gründen, von Lüneburg aus die Verbindung mit Reinken als dem Senior und weithin anerkannten Repräsentanten der norddeutschen Orgelschule zu suchen. Daß Böhm die Brücke zwischen den Generationen geschlagen haben mag, hat sicherlich zu Recht bereits Spitta angenommen, obgleich sich das vielfach angenommene Schülerverhältnis Böhms zu Reinken bis heute nicht hat verifizieren lassen. Doch hielt sich Böhm vor seinem Lüneburger Dienstantritt 1698 für mindestens fünf Jahre in Hamburg auf, womit seinen Beziehungen zur Hamburger Szene eine solide Basis gegeben ist.⁵⁶ Reinken besaß in der Katharinenorgel das seinerzeit berühmteste, größte und schönste Instrument des norddeutschen Raumes; Buxtehude hatte zeit lebens nichts Vergleichbares zur Verfügung.⁵⁷ Bei der Beschreibung des legendären 32'-Pedalregisters der Katharinenorgel beruft sich J. F. Agricola ausdrücklich auf Bachs bewunderndes Urteil.⁵⁸ Bachs umfassende organologische Kenntnisse, deren Grundlagen ihm vor allem durch den permanenten Reparaturanfall bei den Eisenacher, Ohrdruffer und Lüneburger Orgeln zwangsläufig zugeflossen sein mußten, konnten durch die Hamburger Erfahrungen eine entscheidende Abrundung erhalten.

Durch Reinken öffnete sich Bach der unmittelbare Zugang zum zentralen Repertoire der norddeutschen Orgelkunst, seiner Voraussetzungen und aufführungspraktischen Bedingungen. Eingeschlossen ist hierbei das umfangs- wie qualitätsmäßig gewiß bedeutendste Oeuvre Buxtehudes, denn die für Spitta und die spätere Bach-Biographie noch nicht greifbare enge Verbindung zwischen Buxtehude und Reinken hat sich erst in jüngster Zeit als gegeben erwiesen.⁵⁹ Somit wird man davon ausgehen dürfen, daß Bach sich mit der Orgelmusik des Lübecker Meisters schon während der Lüneburger Jahre befassen konnte. Die Lübeckreise 1705/06 wäre dann eher als krönender Abschluß einer längeren und intensiven organistischen Auseinandersetzung zu sehen, gewiß jedoch nicht als Ausgangspunkt. Infolge des Mangels an verlässlicher Dokumentation bleiben die näheren Umstände unklar, doch drängt sich die allgemeine Überlegung auf, Bachs direkte kompositorische Abhängigkeit von spezifisch norddeutschen Kompositionsmodellen (deutlich greifbar etwa in der Toccata

⁵⁶ Vgl. Artikel *Böhm* in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 2 (London 1980), S. 852 f. (H. J. McLean).

⁵⁷ Reinkens Orgel besaß 58 Stimmen, verteilt auf 4 Manuale und Pedal; Buxtehudes große Marienorgel hatte 54 Stimmen (3 Manuale und Pedal), doch war es ihm in vierzig Jahren nicht gelungen, eine überfällige „Haupt Renovation“ seines Instrumentes durchzusetzen (vgl. F. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel etc. 1960, (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel. 10.), S. 189).

⁵⁸ Dok III, Nr. 739: „In der St. Catharinenkirchenorgel in Hamburg sind gar 16 Rohrwerke. Der seel. Capelmeister, Hr. J. S. Bach in Leipzig . . . konnte die Schönheit und Verschiedenheit des Klanges dieser Rohrwerke nicht genug rühmen“ (1768).

⁵⁹ Vgl. C. Wolff, *Das Hamburger Buxtehude-Bild. Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie und zum Umkreis von Johann Adam Reinken*, in: *800 Jahre Musik in Lübeck*, hrsg. von A. Graßmann und W. Neugebauer, Lübeck 1982, S. 64–79.

in E BWV 566) in die frühe Arnstädter Zeit, wenn nicht gar davor zu verlegen. Ohne Zweifel stellte Reinken eine vielseitige und farbige Musikerpersönlichkeit besonderen Charakters dar. Er war Virtuose von hohen Graden und angesehener Orgelexperte, nahm als Mitbegründer und Direktionsmitglied der Hamburger Oper eine wichtige Funktion im Musikleben der Stadt ein, besaß zudem theoretische Interessen und eine offensichtlich weitgefächerte Kenntnis der Musikkultur.⁶⁰ In dieser Hinsicht mußte Reinken gegenüber Buxtehude und Böhm für den jungen Bach als die ungleich faszinierendere Gestalt gelten. Zwar entzieht sich die Beziehung Bach-Reinken einer näheren Beschreibung, doch ergeben sich wenigstens aus Bachs Bearbeitungen Reinkenscher Sonatensätze BWV 954, 965 und 966 einige konkrete Anhaltspunkte. Und allein die Tatsache, daß weder von Buxtehude und Böhm noch einem anderen norddeutschen Komponisten Werke vorliegen, die für Bach als Bearbeitungsgrundlage gedient haben, wirft ein Schlaglicht auf Reinkens Bedeutung für den Lüneburger Michaelisschüler.

Spitta hat die Reinken-Bearbeitungen erstmals identifiziert und mit Bachs Hamburger Besuch im Jahre 1720 in Verbindung gebracht,⁶¹ eine Datierung, die seither im großen und ganzen unwidersprochen geblieben ist. Doch sowohl die Überlieferung der Quellen als auch der Vergleich mit anderen Fugbearbeitungen zwingen dazu, die Kompositionen in Bachs Frühzeit zu verlegen. Damit soll freilich nicht behauptet werden, daß die Bearbeitungen gleichsam unter den Augen Reinkens in Bachs Lüneburger Zeit entstanden sein müßten. Wesentlich erscheint vielmehr, sie in die Zeit der unmittelbaren Nachwirkung der Begegnung mit Reinken zu verlegen und in engem Zusammenhang mit Bachs kontrapunktischem Selbststudium zu sehen. Dieses aber weiß C. P. E. Bach in Anlehnung an eine entsprechende Formulierung des Nekrologs im Jahre 1775 so zu charakterisieren: „Blos eigenes Nachsinnen hat ihn schon in seiner Jugend zum reinen u. starcken Fugisten gemacht“,⁶² gefördert in erster Linie „durch das Betrachten der damaligen berühmten und gründlichen Componisten“.⁶³

Bachs Bearbeitungen nach Reinkens *HORTUS MUSICUS / recentibus aliquot flosculis / SONATEN, / ALLEMANDEN, / COURANTEN, / SAR[A]-BANDEN, / et / GIQUEN / Cum 2.Violin. Viola [da Gamba]. et Basso / continuo . . .*, Hamburg o. J. [1687],⁶⁴ betreffen folgende Sätze:

BWV 965	BWV 966	BWV 954
Sonata 1 ^{ma} (in a)	Sonata 11 ^{ma} (in C)	Allegro
Adagio	Lento	aus: Sonata 6 ^{ta} (in B)
Allegro	Allegro	
Solo. Largo-Presto	Solo. Largo-Allegro	
Allemand 2 ^{da} . Allegro	Allemand 12 ^{ma} . Allegro	
Courant 3 ^{ta}		
Saraband 4 ^{ta}		
Gigue 5 ^{ta}		

⁶⁰ Seine Bibliothek enthielt u. a. Traktate von Zarlino und Poglietti (vgl. F. W. Riedel, a. a. O., S. 190) sowie Frescobaldis 2. Toccatenbuch (vgl. C. Wolff, a. a. O., S. 76).

⁶¹ *Bachiana I* (vgl. Fußnote 10). ⁶² Dok III, Nr. 803. ⁶³ Dok III, S. 82.

⁶⁴ Einziges komplett erhaltenes Exemplar in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin.

Die einzelnen Sätze sind im Originaldruck des *Hortus musicus* von 1 bis 30 durchnummeriert, gliedern sich jedoch in sechs tonartlich geschlossene Triosonaten mit Suitenanhang. Während BWV 965 eine ganze Sonate mit Suite umfaßt, beschränkt sich BWV 966 auf die Sonate in C mit anschließender Allemande; BWV 954 schließlich bezieht sich nur auf den imitativ-kontrapunktischen Allegro-Abschnitt der Sonate in B. Allem Anschein nach entspricht dies auch dem Gang des Bachschen Bearbeitungsverfahrens: es beginnt mit der Übertragung einer kompletten Sonate und konzentriert sich zunehmend auf die kontrapunktischen Sätze. Besteht denn auch Bachs Bearbeitung der nicht-kontrapunktischen Sätze in einer reich figurierten, im übrigen jedoch genauen Clavier-Transkription des Reinkenschen Instrumentalsatzes, so werden die Gigue- und die Allegro-Sätze nicht nur bedeutend erweitert, sondern im Grunde genommen neu komponiert. Bachs eigentliches Interesse richtet sich offensichtlich auf die Entfaltung der imitativen Allegro-Sätze im Sinne von regelrechten Fugen. Hermann Keller⁶⁵ und Ulrich Siegele⁶⁶ haben von verschiedenen Gesichtspunkten die Bachschen Reinken-Bearbeitungen analytisch durchleuchtet und dabei die strukturelle wie chronologische Nähe zu den Fugen des I. Wohltemperierten Claviers betont. Die Voraussetzung dazu bildete Spittas Datierung der Werke im Anschluß an Bachs Hamburger Reise 1720. Neuere Erkenntnisse zur Quellenüberlieferung zwingen jedoch dazu, diese Datierung aufzugeben und damit auch die stilkritischen Implikationen aufs neue zu durchdenken.

Die ältesten Quellen für BWV 965–966 finden sich in dem Konvolut *P 803*, eingetragen von der Hand Johann Gottfried Walthers (wohl spätestens um 1712).⁶⁷ BWV 965–966 werden überdies gemeinsam mit BWV 954 in dem Sammelband *P 804* überliefert, und zwar zusammen mit anderen Frühwerken Bachs in Kopien von Johann Peter Kellner (aus der Zeit nach 1725).⁶⁸ Da die Vorlagen für Walther und Kellner (vielleicht Autographe Bachs) nicht erhalten sind, gibt es keine Anhaltspunkte für eine genauere Datierung der Bearbeitungen, die jedoch mit Sicherheit vor 1710, vermutlich aber sehr viel früher anzusetzen sind. Dafür spricht nicht zuletzt auch der unmittelbare Zusammenhang mit Bachs Fugenkompositionen nach italienischen Triosonatenvorlagen:

Fuge h-Moll BWV 579, nach Corelli, op. 3, Nr. 4 (Rom 1689)

Fugen A-Dur, h-Moll und C-Dur BWV 950, 951/951a und 946, nach Albini, op. 1, Nr. 3, 8 und 12 (Venedig 1694)

Fuge c-Moll BWV 574/574a/574b, nach Legrenzi, op. 2, Nr. 11 „La Mont' Albana“ (Venedig 1655^{68a}); Titel von BWV 574b in ABB: „*Thema Legrenzianum. Elaboratum per Joan. Seb. Bach*“.

⁶⁵ *Über Bachs Bearbeitungen aus dem „Hortus musicus“ von Reinken*, in: Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß Basel 1949, S. 160 f.

⁶⁶ *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart 1975 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. 3.), S. 11–22.

⁶⁷ H. Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebschen Nachlaß“ unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J. S. Bach*, Hamburg 1969 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 1.), S. 216.

⁶⁸ TBSt 2/3, S. 48 f.

^{68a} Die Identifizierung der bislang nicht ermittelten Legrenzi-Vorlage gelang Robert Hill

Schon aus der gattungsgeschichtlichen Situation (Reinkens Sonaten sind als norddeutsche Variante der italienischen Triosonate zwischen dem Legrenzi-Typus und den Modellen Corellis und Albinonis anzusiedeln)⁶⁹ leitet sich eine deutliche Verbindung her, die zudem darauf hinweist, daß sich Bach mit dieser Kammermusikliteratur des ausgehenden 17. Jahrhunderts wohl auch auführungspraktisch befaßte, als dieses Repertoire noch aktuell war.⁷⁰ Ein chronologisch relevanter Quellenbeleg für die frühe Datierung der italienischen Bearbeitungen Bachs findet sich darin, daß die Frühfassung der Legrenzi-Fuge BWV 574b in ABB überliefert ist.⁷¹ ABB enthält zudem Spartierungen der ersten beiden Triosonaten aus Albinonis Opus 1. Daß die Schwesterquelle Mö eine Fugbearbeitung nach Reinken⁷² von dessen Schüler Peter Heidorn bietet, schließt den Indizienkreis, der auf den norddeutschen Ursprung dieser Art von Clavierbearbeitung nach Sonatenvorlagen zu weisen scheint – vielleicht keine gar so beziehungslose frühe Parallele zu den aus dem niederländischen Raum stammenden Konzertbearbeitungen für Tasteninstrumente.⁷³ Reinken böte hier das logische Verbindungsglied.

Bachs Reinken-Bearbeitungen müssen also mit den italienischen Bearbeitungen zusammengesehen werden, und zwar speziell in Richtung auf die technische, formale und stilistische Evolution der Bachschen Tastenfuge,⁷⁴ wie sie sich noch vor Ablauf des ersten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts vollzogen hat. In diesem Sinn verstehen sich die nachfolgenden – in ihrem analytischen Anspruch durchaus fragmentarischen – thesenartigen Überlegungen:

1. Der Begriff „Bearbeitung“ für Bachs Fugen nach Triosonatenätzen ist irreführend und letztlich unzutreffend. Es handelt sich ausnahmslos um Neukompositionen unter Verwendung vorgegebenen thematischen Materials, vorzugsweise von Themenkombinationen mit festen Kontrasubjekten. Bachs Denken in gegenüber der Vorlage völlig veränderten strukturellen und formalen Proportionen geht allein schon aus dem Vergleich der Ausdehnung der Neukompositionen mit derjenigen der Sonatenvorlagen hervor: bleibt das Verhältnis bei den Reinken-Stücken noch in etwa 2 : 1 (BWV 965 = 85 Takte, Reinken-Satz

im Zusammenhang mit seiner an der Harvard University vorbereiteten Dissertation; ein entsprechender Kurzbeitrag wird im BJ 1986 erscheinen.

⁶⁹ Sie sind sehr viel stärker italienischem Triosonatenstil verpflichtet als etwa die Ensemble-sonaten von Buxtehude.

⁷⁰ Daß Bach sich auch kompositorisch mit Kammermusik befaßte, ist möglich, jedoch ohne Spuren geblieben – es sei denn, man verlegt die Fuge für Violine und Continuo g-Moll BWV 1026 in die Frühzeit (Quelle ebenfalls in P 803 von der Hand J. G. Walthers); stilistische Gründe sprächen nicht dagegen.

⁷¹ Die Tatsache, daß sich von der Legrenzi-Fuge drei verschiedene Fassungen erhalten haben, läßt darauf schließen, daß auch die übrigen Fugen über fremde Themen mehrere Stadien der Ausarbeitung durchlaufen haben. Dies würde ihrem Studiencharakter durchaus entsprechen.

⁷² Vorlage unbekannt (nicht aus Hortus musicus). – Vgl. in diesem Zusammenhang auch C. Wolff, *Präludium (Toccata) und Sonata: Formbildung und Gattungstradition in der Orgelmusik Buxtehudes und seines Kreises*, in: *Orgel, Orgelmusik und Orgelspiel*. Festschrift Michael Schneider zum 75. Geburtstag, Kassel etc. 1984.

⁷³ Vgl. H.-J. Schulze, a. a. O. (s. Fußnote 43), Kapitel V.

⁷⁴ Vgl. die Diskussion bei J. Müller-Blattau, *Geschichte der Fuge*, 3. Aufl., Kassel 1963, S. 66 ff.

= 50 Takte; BWV 966 = 97 Takte, Reinken-Satz = 47 Takte; BWV 954 = 95 Takte, Reinken-Satz = 50 Takte), so verschiebt es sich bei Corelli schon in Richtung 3 : 1 (BWV 579 = 102 Takte, Corelli-Satz = 39 Takte).

2. Während der junge Bach sich in der Suitenkomposition an französischer Manier (einschließlich den entsprechenden Böhmschen und Reinkenschen Mustern) orientiert, bleibt im Bereich des kontrapunktischen Satzes verständlicherweise der italienische Stil maßgeblich. Der Grund dafür war schon durch sein Aufwachsen in der Pachelbel-Tradition gelegt. Eine entscheidende Wende nimmt die Entwicklung jedoch mit Bachs Bemühung um eine Synthese von norddeutschem Leitbild (ausgedehnte Form) und italienischem Ideal (klare thematische Profilierung, geschlossene Disposition), und zwar unter dem Einfluß der Triosonatenpraxis. Damit fließen der Bachschen Clavierfuge zusätzliche Qualitäten zu, die sich nicht allein aus der Tradition der Tastenmusik ableiten lassen. Gerade auch aus diesem Zusammenhang heraus ergibt sich die Notwendigkeit einer differenzierteren Einschätzung von Bachs Beeinflussung durch den älteren italienischen Sonaten- und Konzertstil (insbesondere auch dessen Ritornell-, Episoden- und Sequenztechnik) gegenüber dem erst in Weimar aufgefundenen neuen italienischen Stil Vivaldischer Prägung.

3. Bach entwickelt wesentliche strukturelle Komponenten des tasteninstrumentalen Fugensatzes nach dem Vorbild des kontrapunktischen Triosonatenatzes. Hierzu gehören insbesondere:

- (a) die konsequente und logische Stimmführung
- (b) die Erstellung einer eigenständigen und in sich geschlossenen Satzform; erst die Konzeption der Fuge als Satz (und nicht als Abschnitt) ermöglicht schließlich das von Bach später bevorzugte Formpaar Präludium und Fuge
- (c) die Ausbildung einer einheitlichen motivischen Grundsubstanz; vgl. Beispiel 1-2: die Schlußfigur von Reinkens Thema (Takt 4) wird von Bach als selbständiges Motiv imitativ verarbeitet (Takt 24 und öfter). Beispiel 3-4: der Bewegungsablauf des Themas wird gegenüber dem Reinkenschen Original auf die Kontrapunktierung ausgedehnt
- (d) die Differenzierung von thematischen Abschnitten und Zwischenspielen; Reinkens kontrapunktische Sonatensätze sind zwischenspielfrei, während die italienischen Gegenstücke ausnahmslos von teilweise äußerst knappen Zwischenspielen durchsetzt sind – ein Prinzip, das Bach auch für seine Reinken-Fugen übernimmt und ausbaut
- (e) die Ausbildung von Sequenzmodellen insbesondere zur Versetzung thematischer Durchführungen in andere Tonarten; Sequenzschemata, die auch zur Idiomatik der norddeutschen Tastenkunst gehören, werden im Sinne der italienischen Triosonate modulatorisch angewandt (vgl. Beispiel 5).

4. Bach strebt eine charakteristische rhythmisch-melodische Profilierung von Subjekt und Kontrasubjekt an, wie sie sich vor allem bei Corelli (Beispiel 9) mustergültig ausgeprägt findet; Beispiel 6-7: Reinkens konsequent beibehaltenes Kontrasubjekt wird von Bach variativ und uneinheitlich abgewandelt – ein Zeichen für die Experimentierphase, die durch BWV 965-966 und 954 markiert wird.

5. Schwerpunktmäßig zielt Bach in seinen Fugen nach Triosonatenansätzen auf das logische und regelmäßige Einsetzen des doppelten Kontrapunktes. Das Stimmtauschverfahren des dreistimmigen Satzes wird dabei konsequent auf die Vier- oder Fünfstimmigkeit ausgedehnt. Bach vermeidet dabei sowohl die Anwendung des vor allem von Reinken systematisch betriebenen Permutationsprinzips (Beispiel 8) oder auch die asymmetrische Einsatzfolge, wie sie sich etwa bei Corelli oftmals findet (Beispiel 9–10).

6. Das Permutationssystem und Stimmtauschverfahren Reinkens gibt das Vorbild ab für die von Bach sehr viel flexibler gehandhabte Themendurchführung im doppelten Kontrapunkt (einschließlich Modulation in andere Tonarten). Erweiterung der Fuge um eine harmonische Dimension sowie Ausdehnung der Form durch logisch plazierte Zwischenspiele scheint frühzeitig zu Bachs Zielen gehört zu haben. Marpurg berichtet 1759 über eine entsprechende Unterhaltung mit Bach⁷⁵:

„Sehen Sie sich seine Fugen an. Wie viele künstliche Versetzungen des Hauptsatzes in andere Tonarten, wie viel vortreflich abgepassete Zwischengedanken finden Sie da nicht! Ich habe ihn selbst einstmals, als ich bey meinem Aufenthalte in Leipzig mich über gewisse Materien, welche die Fuge betrafen, mit ihm besprach, die Arbeiten eines alten mühsamen Contrapunktisten für trocken und hölzern, und gewisse Fugen eines neuern nicht weniger großen Contrapunktisten, in der Gestalt nämlich, in welcher sie aufs Clavier appliciret sind, für pedantisch erklären hören, weil jener immer bey seinem Hauptsatze, ohne einige Veränderung, bleibt; dieser aber, wenigstens in den Fugen, wovon die Rede war, nicht Feuer genug gezeigt hatte, das Thema durch Zwischenspiele aufs neue zu beleben.“

Das Permutationsprinzip, konsequent angewandt, erlaubt weder Zwischenspiele noch harmonische Ausweichungen – wesentliche Elemente der Bachschen Instrumentalfuge, nicht aber der Vokalfuge. Bachs tasteninstrumentale Auseinandersetzung mit dem Permutationsprinzip⁷⁶ geht jedoch offensichtlich der Entwicklung der vokalen Permutationsfuge voraus, wie sie mit der Kantate 71 von 1708 beginnt,⁷⁷ und widerspricht damit der herkömmlichen Auffassung, daß seine Permutationsfuge ein spezifisch vokales Phänomen sei.⁷⁸

*

Die in der vorliegenden Studie dargelegte Neudatierung und grob skizzierte Neubewertung der Reinken-Fugen im engeren und weiteren Kontext des Bachschen Frühwerkes wirft Fragen auf, denen mit einer vorschnellen Beantwortung nicht gedient ist, und gibt damit zugleich ein Plädoyer dafür ab, die Jugend- und erste Reifezeit Bachs biographisch wie stilkritisch neu zu durchdenken. Denn die bislang nach 1720 angesetzten Kompositionen um eine halbe Generation vorzudatieren bedeutet nichts Geringeres, als dem jungen Bach ein grö-

⁷⁵ Dok III, S. 144 f.

⁷⁶ Vgl. die Anwendung des Permutationsprinzips in Bachs Passacaglia BWV 582 (C. Wolff, *Zur Architektur von Bachs Passacaglia*, in: *Acta organologica* 3, 1969, S. 183–194). Siehe auch M. Geck, *Nicolaus Bruhns, Leben und Werk*, Köln 1968, S. 28 f.

⁷⁷ W. Neumann, *J. S. Bachs Chorfüge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs*, 2. Aufl., Leipzig 1950, S. 14 f.

⁷⁸ Vgl. auch C. Dahlhaus, *Zur Geschichte der Permutationsfuge*, BJ 1959, S. 95–110.

beres Maß an kompositorischem Können und künstlerischer Disziplin zuzubilligen, als man gemeinhin bereit war.

Vor allem aber gewähren Bachs Fugensätze nach Reinken, Corelli, Albinoni, Legrenzi und möglicherweise noch der Identifizierung harrenden anderen Meistern einen konkreten Einblick in jene Sphäre des tiefen „Nachsinnens“, das Bach nach dem erwähnten Zeugnis Carl Philipp Emanuels „schon in seiner Jugend zum reinen und starken Fugisten gemacht“ hat. Schon frühzeitig zeigen sich Elemente, die zu den charakteristischen und wesentlichen Parametern der Bachschen Kompositionsart gehören⁷⁹: das forschende Ausarbeiten, Durchdringen und Verändern von vorgegebener musikalischer res facta fremder oder eigener Herkunft mit dem Ziel der Vervollkommnung und weiteren Individualisierung. Denn die Reinken-Fugen sind beides, vollkommener und zugleich individuellere Ausprägungen ihrer musikalischen Vorlage.

Reinken

BWV 965

Beispiel 1-2

Reinken

BWV 966

Beispiel 3-4

⁷⁹ Vgl. auch C. Wolff, „Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositours“. Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik, in: *Bachiana et alia musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag*, Kassel etc. 1983, S. 356-362.

BWV 965

64

Beispiel 5

Reinken

5

BWV 954

5

Beispiel 6

Reinken

9

BWV 954

9

Beispiel 7

Reinken:

Sonate a-Moll, Allegro

V. 1 a b a b
 V. 2 a b a b
 Bc. a b a
 D T D T D T

Dieses Schema wird in der 2. Satzhälfte exakt wiederholt.
 NB. BWV 965 beschränkt die Themeneinsätze ebenfalls auf Tonika (T) und Dominante (D); doppelter Kontrapunkt wird nicht streng beibehalten.

Sonate C-Dur, Allegro

V. 1 a b a b
 V. 2 a b a b
 Bc. a b a
 D T D T D T

Das Schema des durch Klammer markierten Abschnittes wird fünfmal wiederholt.

NB. BWV 966 bietet neben T/D-Einsätzen solche in h-Moll und c-Moll; doppelter Kontrapunkt nicht streng beibehalten.

Sonate B-Dur, Allegro

V. 1 a b a b
 V. 2 a b a b
 Bc. a b a
 D T D T D T

Das Schema wird entsprechend der C-Dur-Sonate wiederholt.
 NB. BWV 954 bringt auch Einsätze in d-Moll, g-Moll, Es-Dur, C-Dur und F-Dur (einschließlich Verkürzung des Themas in Umkehrung!); doppelter Kontrapunkt nicht streng durchgeführt.

Beispiel 8

Corelli

Beispiel 9

BWV 579

Musical notation for BWV 579, measures 1-4. The score is in G major (one sharp) and common time (C). The first system shows the beginning of the piece. The treble clef part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef part starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and a quarter note B2. The second measure continues with a quarter note C5 in the treble and a quarter note C3 in the bass. The third measure has a quarter note D5 in the treble and a quarter note D3 in the bass. The fourth measure has a quarter note E5 in the treble and a quarter note E3 in the bass.

Musical notation for BWV 579, measures 5-8. The treble clef part continues with a quarter note F5, followed by a quarter note G5, and a quarter note A5. The bass clef part continues with a quarter note F3, followed by a quarter note G3, and a quarter note A3. The second measure of this system has a quarter note B5 in the treble and a quarter note B3 in the bass. The third measure has a quarter note C6 in the treble and a quarter note C4 in the bass. The fourth measure has a quarter note D6 in the treble and a quarter note D4 in the bass.

Beispiel 10