

Bach und die norddeutsche Orgeltoccatà: Fragen und Überlegungen*

Von Friedhelm Krummacher (Kiel)

M

Bach versus Buxtehude – die Akten über diesen Fall scheinen geschlossen zu sein. Unstrittig ist zwar, daß Bach den mitteldeutschen Bereich nicht noch einmal so entschieden verließ wie mit seiner Schulzeit in Lüneburg und seiner Reise nach Lübeck. Die „Pilgerfahrt nach Lübeck“ wurde aber derart beansprucht, daß ihre Mystifizierung die historische Realität verdeckte.¹ Gewiß ist es bemerkenswert, daß der Nekrolog unter den von Bach geschätzten Musikern Reinken, Bruhns und Buxtehude nannte, während Carl Philipp Emanuel Bach diese Reihe durch den Namen Böhm ergänzte.² Indes hat schon Spitta die Beziehungen Bachs zur norddeutschen Tradition so beredt dargestellt, daß seine Skizze nur einzelne Ergänzungen zuließ.³ Bachs Verhältnis zur norddeutschen Orgelmusik erscheint in Handbüchern und Lexika als ein gesichertes Faktum, das weitere Untersuchungen fast überflüssig macht.

So eindringlich Spitta aber Buxtehude als Vorgänger Bachs charakterisierte, so unverkennbar bleibt doch bei nüchterner Betrachtung der Abstand, der Bachs reife Orgelwerke von der schweifenden Vielteiligkeit norddeutscher Toccaten trennt.⁴ Versteht man die Polarität von Präludium und Fuge als formale Voraussetzung der freien Orgelwerke Bachs, so scheint fast jeder Zusammenhang mit dem Formenvorrat der norddeutschen Musik zu fehlen. Und die frühen Werke Bachs, in denen noch der Typus der älteren Toccatà durchscheint, werden dann zu bloßen Vorformen oder zu Belegen einer Entwicklung, die ihnen nur dokumentarischen Wert beläßt. Bachs Auseinandersetzung mit der Tradition muß als ein zwar interessantes, aber wenig folgenreiches Zwischenspiel erscheinen, solange nicht ihre Bedeutung noch für die späteren Werke einsichtig zu machen ist.

Zu fragen wäre also, in welchem Maß die norddeutsche Toccatà über frühe Formexperimente hinaus für Bachs Musik Folgen hatte. Falls die formalen Differenzen unaufhebbar wirken, ist um so mehr nach weiteren Kriterien der Satzstruktur zu suchen. Zu prüfen wäre zunächst, ob in Bachs Orgelwerk Spuren jener Probleme begegnen, die sich in der norddeutschen Musik verfolgen lassen. Diese Frage zielt weder auf eine Chronologie noch auf eine Systematik von Bachs Orgelwerk ab. Sie sucht nur den wechselnden Lösungen im gattungsgeschichtlichen Kontext zu folgen. Und je mehr sie auf Kriterien weist, die

* Referat, gehalten am 1. Juli 1983 im Rahmen des von der Karl-Marx-Universität Leipzig veranstalteten Kolloquiums „Johann Sebastian Bachs Traditionsraum“. Wiedergabe mit freundlicher Erlaubnis der Tagungsleitung.

¹ Bezeichnend ist die Erzählung von H. Franck, *Die Pilgerfahrt nach Lübeck. Eine Bach-Novelle*, Berlin 1948. Denn unabhängig von ihrem Niveau färben solche Texte auch die skeptischen Reaktionen der Wissenschaft.

² Dok III, S. 82 und 288; J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 5.

³ Spitta I, S. 251–308, besonders S. 256–289.

über formale Schemata reichen, desto eher ließe sie erlauben, wieweit die Auseinandersetzung mit der norddeutschen Toccata in Bachs Werk wirksam wurde.

I

Sofern der Begegnung Bachs mit Buxtehude ein historisches Interesse galt, wirkten sich die Probleme der Überlieferung zunehmend hinderlich aus. Maßgeblich war primär die Frage, wieweit sich die Entwicklung Bachs im Verhältnis zur Entwicklung der Orgelmusik erklären lasse. Eine Antwort wurde in dem Maß erschwert, in dem die Chronologie der Werke fraglich war. Denn die norddeutsche Orgelmusik ist nur in Kopien von zweifelhaftem Rang erhalten, unter denen zeitgenössische Quellen aus dem Umkreis der Komponisten eher Ausnahmen sind, während spätere Abschriften für die Datierung der Werke nur wenig besagen.⁵ Seit die später entdeckten Vokalwerke norddeutscher Organisten in den Blick traten, änderte sich zugleich die Bewertung. Daß Friedrich Blume die Vokalmusik als das „bedeutendste Zeugnis“ Buxtehudes wertete, minderte zwangsläufig auch das Gewicht der Orgelwerke.⁶ Geradezu als „Organistenmusik“ bezeichnete Martin Geck Buxtehudes Aufführungen konzertanter Vokalwerke, die damit erst recht eine zentrale Funktion erhielten.⁷ Und Friedrich Wilhelm Riedel zog aus quellenkritischen Studien den Schluß, die norddeutsche Orgelmusik sei nur ein später und peripherer Ausläufer südeuropäischer Traditionen.⁸ Wäre sie jedoch derart provinziell, so verlöre auch ihr Verhältnis zu Bach jene Bedeutung, die Spitta so emphatisch beschworen hatte.

Lange genug wurde andererseits die Wirkung Buxtehudes als ein wichtiges Kriterium für die Datierung der frühen Orgelwerke von Bach benutzt. Vereinfacht gesagt: je größer die Nähe zu Buxtehude erschien, desto mehr sprach für eine frühe Datierung Bachscher Werke (und umgekehrt).⁹ Diese Stilkritik

⁴ Spitta I, S. 261 ff., 282 ff.; deutlicher wird der Abstand schon in der Sicht von A. Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, S. 42 f., 246 ff.

⁵ Vgl. F. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel 1960 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel. 10.), S. 178–210; L. Schiering, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel 1961 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel. 12.); W. Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, besonders S. 576 ff., 593 ff.; F. Krummacher, *Orgel- und Vokalmusik im Oeuvre norddeutscher Organisten um Buxtehude*, in: Dansk Aarbog for musikforskning 1966/67, S. 63–90.

⁶ F. Blume, Art. *Buxtehude*, MGG 2, 1952, Sp. 565; ders., *Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes*, in: JbP 47, 1940, S. 10–39.

⁷ M. Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel 1965 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 15.), besonders S. 60–68.

⁸ F. W. Riedel, a. a. O., S. 194 ff.; ders., Art. *Orgelmusik*, MGG 10, 1962, besonders Sp. 349.

⁹ H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1948, S. 22 f., 29 f.

wurde allerdings in dem Grad suspekt, in dem sich ihre Grenzen erwiesen. Wo das Interesse der Chronologie galt, war auf die Chancen der philologischen Quellenkritik zu hoffen. Indes hat Dietrich Kilians Kritischer Bericht zur Edition von Bachs freien Orgelwerken 1978 erwiesen, wie begrenzt die Aussichten auf eine quellenkritisch exakte Datierung der frühen Werke bleiben.¹⁰ Denn mit ihrer Überlieferung steht es kaum sehr viel besser als mit der von Buxtehudes Tastenmusik. In noch weiterem Umfang, als man früher annahm, weist Bachs Orgelmusik in die Weimarer Jahre oder noch frühere Zeit zurück. Und noch die wenigen Werke, die in Leipziger Autographen Bachs vorliegen, schließen die Möglichkeit einer früheren Entstehung nicht aus.

Will man angesichts dieser Schwierigkeiten nicht einfach resignieren, so muß man Bachs Verhältnis zur Tradition erneut diskutieren. George Stauffer hat unlängst eine stilkritische Chronologie der Präludien entworfen, die sich freilich eher auf formale als auf strukturelle Kriterien stützte.¹¹ Die Stilkritik war aber nicht nur Zweifeln ausgesetzt, weil sie zur Datierung der Werke nur begrenzt tauglich schien. Sie wurde vielmehr fragwürdig, weil sie eine ahistorische Methode darstellte, die gerade die Stiltheorie der Zeit Bachs ignorierte. Sie setzte zudem ein fixiertes Bild der Geschichte voraus, das über die Werke verfügte, um sie in isolierte Merkmale aufzuspalten.¹² Andererseits reduziert die Tatsache, daß Bachs Orgelwerk weithin relativ früh entstanden sein muß, nicht nur die Möglichkeit, sondern auch die Bedeutung einer genauen Chronologie. Denn Bachs Aneignung unterschiedlicher Anregungen muß sich in recht kurzer Zeit vollzogen haben, und es ist derzeit kaum aussichtsreich, die einzelnen Stufen dieses Prozesses exakt zu datieren. Dann aber wäre die Fragestellung anders zu formulieren, ohne dem Ziel einer exakten Chronologie nachzuhängen, die zuletzt auch nur Mittel und nicht Zweck für sich sein könnte. Bachs Verfahren wäre nicht unter der Vorstellung einer geradlinigen Entwicklung, sondern als ein Spektrum wechselnder Fragen und Lösungen aufzufassen. Zu untersuchen wäre mithin, ob in Bachs Orgelwerk graduelle Reflexe jener Gattungstraditionen wahrzunehmen sind, mit denen der Komponist konfrontiert wurde. Und statt die Werke nach dem Muster der Stilkritik in einzelne Kennzeichen aufzutrennen, wäre gerade der funktionale Zusammenhang der Kriterien zu verfolgen, um der individuellen Leistung und dem ästhetischen Rang der Musik zu entsprechen.

Daß der Nekrolog ebenso wie später C. P. E. Bach die Bedeutung norddeutscher Musiker für Bach hervorhob, ist nicht ganz so selbstverständlich, wie es dem heutigen Historiker zuerst erscheinen mag. Die Namen von Bruhns oder Böhm wären nach 1750 kaum noch genannt worden, hätten sie nicht für Bach eine Bedeutung gehabt. Und ihre Werke wären teilweise kaum erhalten ge-

¹⁰ NBA IV/5-6 Krit. Bericht, Teilband 1, S. 27 ff., 180.

¹¹ G. Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor/Michigan 1980 (Studies in Musicology, No. 27.).

¹² St. Kunze, *Zur Kritik des Stilbegriffs in der Musik*, in: Report of the Eleventh Congress of the International Musicological Society Copenhagen 1972, S. 527-531; W. Dömling, *Über den Einfluß kunstwissenschaftlicher Theorien auf die Musikhistorie*, in: Jb. des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1974, S. 7-45, besonders S. 12 ff.

blieben, hätten sie nicht das Interesse Bachs gefunden. Hielte man also mit Riedel die norddeutsche Musik für peripher, so würde die Anteilnahme Bachs an ihr nur um so auffälliger. Indizien dieses Interesses sind die Erwähnung norddeutscher Organisten wie die Überlieferung ihrer Werke aus dem Umkreis Bachs und seiner Schüler.¹³ Bemerkenswert ist aber auch, daß sich diese Überlieferung auf Orgelwerke beschränkte. Daß sie nicht ebenso Vokalwerke erfaßte, macht zunächst deutlich, daß zumindest in Bachs Rezeption die Orgelmusik einen Vorrang bewahrte.

Vergleicht man Bachs Orgelwerk mit dem norddeutschen Repertoire, so treten zunächst die Unterschiede der Formen hervor. Welche Differenzen zwischen Bachs Choralbearbeitungen und dem „monodischen“ Orgelchoral sowie der Choralphantasie der Norddeutschen bestehen, hat unlängst Werner Breig dargestellt.¹⁴ Zugleich konnte er aber auch zeigen, welche Spuren dennoch die Verfahren norddeutscher Musiker in Bachs Werk hinterließen, so unterschiedlich die Formtypen auch wirken. Ähnliches könnte für die freien Orgelwerke gelten, für die eine vergleichende Untersuchung aussteht. Erschwerend kommt freilich hinzu, daß ihre Formen nicht ebenso als norddeutsch zu beanspruchen sind wie die Typen der Choralbearbeitung. Denn Toccaten, Präludien oder Phantasien waren auch anderwärts verbreitet, und so kommen im Verhältnis zu Bach ungleich mehr Modelle in Betracht. Es fragt sich also, mit welchen Kriterien sich die norddeutsche Orgelmusik von anderen Traditionen abgrenzen ließe. Am wenigsten besagen dafür Übereinstimmungen oder Unterschiede in der Terminologie. War einerseits der Begriff *Toccatà* variabel genug, um im 17. Jahrhundert sehr verschiedene Werktypen zu benennen, so markiert er andererseits noch bei Bach keinen prinzipiellen Abstand zum Präludium. So schwankend die Verwendung der Termini war, so wenig täuscht eine analoge Benennung als Präludium über Differenzen der Formen hinweg. Zwar tragen die freien Orgelwerke aus dem Umkreis von Buxtehude vorzugsweise die Bezeichnung *Preludio*, doch ist der strukturelle Abstand von Bachs Präludium deutlich genug.¹⁵

Den Gattungen der freien Orgelwerke sind insgesamt kaum feste Termini oder gar Formschemata angemessen. Ein Korrelat bildet eher der Begriff des *Stylus phantasticus* im Kontext der historischen Stiltheorie.¹⁶ Zwar änderte sich die Bedeutung des Terminus seit der Definition Athanasius Kirchers (1650), die

¹³ Vgl. die Nachweise in Fußnoten 2 und 5.

¹⁴ W. Breig, *Der norddeutsche Orgelchoral und Johann Sebastian Bach. Gattung, Typus, Werk*, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, Kassel 1982 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 26.), S. 79–94, besonders S. 87 ff.

¹⁵ Vgl. die Angaben bei G. Karstädt, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude (BuxWV)*, Wiesbaden 1974, sowie *Dietrich Buxtehude, Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von K. Beckmann, Bd. 1 *Freie Orgelwerke*, Wiesbaden 1972, Einleitung, besonders S. IX.

¹⁶ P. Schleuning, *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göttingen 1973 (Göttinger Akademische Beiträge. 76.), S. 13 ff.; F. Krummacher, *Stylus phantasticus und phantastische Musik. Kompositorische Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude*, in: *Schütz-Jb.* 2, 1980, S. 7–77, besonders S. 19 ff.

zunächst den Stylus phantasticus auf die äußerste Konzentration strenger Arbeit in der kontrapunktischen Fantasia bezog.¹⁷ Die Bestimmung durch Mattheson jedoch, der die Stilbegriffe zwischen 1717 und 1739 mehrfach erläuterte, bindet desto klarer den Stylus phantasticus im Rückblick an Toccaten von Froberger und Buxtehude, wie die Beispiele zeigen. Und dem entsprechen Matthesons detaillierte Hinweise zur Komposition und Ausführung von Werken im Stylus phantasticus.¹⁸ Um so größer wirkt freilich die Distanz zu Bach, dessen freie Orgelwerke kaum als Exempla des Stylus phantasticus zu bezeichnen sind. So phantasievoll sie sind, so streng gearbeitet sind sie doch. Und die Spuren freier Improvisation sind in ihnen jedenfalls weit weniger spürbar als in den norddeutschen Toccaten.

Charakteristisch für die Toccatà der Norddeutschen ist jedoch nicht so sehr der formale Bau aus zumeist fünf, mitunter mehr kontrastierenden Gliedern im Wechsel toccatenhafter Figuration und fugierter Abschnitte. Auch eine Kennzeichnung nach dem Verhältnis der Fugenthemen, wie sie die Termini „Toccatenfuge“ und „Toccatenvariantenfuge“ nach Hedar hervorhebt, verbleibt bei äußeren Merkmalen.¹⁹ Geht man allein vom Wechsel der Formteile aus, so scheint der Abstand zu Bach unaufhebbar. Und orientiert man sich am Primat der Fugati, so wird man von der lockeren Faktur des Kontrapunktes eher enttäuscht werden. Entscheidend dürfte in Übereinstimmung mit Mattheson sein, daß „förmliche Fugen“ in Toccaten keinen Platz haben, was nicht bedeutet, sie seien verboten.²⁰ „Was Fugen sind, muß einer wissen, ehe er sie in Toccaten anbringen will.“ Anders gesagt: die Beherrschung der Fuge ist Voraussetzung ihrer freien Verwendung in der Toccatà. Kontrapunkt, Fuge oder Ciacona sind nur regulativer Hintergrund für die Entfaltung der Toccatà im Stylus phantasticus. Vor der Folie des regulierten Satzes erst bestimmt sich der Stylus phantasticus als „die allerfreieste und ungebundenste“ Art „ohne Hauptsatz und Unterwurf, ohne Thema und Subject, das ausgeführt werde“, „bald hurtig bald zögernd“, „bald ein- bald vielstimmig“. „An die Regeln der Harmonie bindet man sich allein bey dieser Schreib-Art“, und wo „eine gewisse geschwinde Tact-Art sich eindringet“, da gilt sie doch „nur einen Augenblick“. Ist eine thematische Bindung durch „Hauptsätze“ nicht zu umgehen, so sollen

¹⁷ A. Kircher, *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Rom 1650, *Tomus I, Liber VII, Pars 3, Caput V De vario stylo harmonicorum artificio*, S. 581 bis 598, besonders S. 585; T. B. Janowka, *Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae*, Prag 1701, Reprint Amsterdam 1973, S. 120 ff.; vgl. dazu E. Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Freiburg i. Br. 1926, S. 45.

¹⁸ J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Nachdruck hrsg. von M. Reimann, Kassel 1954 (*Documenta musicologica. I/5.*), S. 87 ff., 477 ff.; vgl. dazu P. Scheuning, a. a. O., S. 36 ff., 71 ff., sowie F. Krummacher, *Schütz-Jb.* 1980, S. 21 ff.

¹⁹ J. Hedar, *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke*, Stockholm und Frankfurt a. M. 1951, S. 148 f.; vgl. auch H.-J. Pauly, *Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes*, Regensburg 1964 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung. 31.*).

²⁰ Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, S. 88 f. (wo als Beleg das Incipit von Buxtehudes Toccatà a-Moll BuxWV 152 unter Zuschreibung an Froberger folgt) und S. 478. Vgl. auch ders., *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, *Pars II Caput IV*, S. 176, sowie *Kern Melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, S. 23 f., 122 f.

solche Partien „nicht recht an einander hängen, vielweniger ordentlich ausgeführt werden“ – „eben der ungebundenen Eigenschaft halber“.

Matthesons Definition des *Stylus phantasticus* zielt auf die *Toccata* als dessen Repräsentation. Die Normen von Taktmaß, Tonart und Satzweise dienen nur als Anlaß, um im phantastischen Spiel der Komposition immer neu und überraschend durchbrochen zu werden. So präzise die Beschreibung auf norddeutsche Musik trifft, so konträr verhält sie sich zu Bachs Orgelwerk. Fragt man aber nach Bachs Verhältnis zur norddeutschen Tradition, so wäre zu prüfen, wo sich Spuren jenes phantastischen Stils finden.

II

Daß Bach tendenziell Präludium und Fuge als Formpaar trennt, markiert den deutlichsten Gegensatz zur älteren *Toccata*. Doch scheint es nicht unmöglich, Bachs Entscheidung als Konsequenz seiner Auseinandersetzung mit der norddeutschen *Toccata* aufzufassen. Zum einen ist daran zu erinnern, daß im System der Stil- und Gattungslehre Matthesons die freie Orgelmusik ihren Platz primär im Kontext des *Stylus phantasticus* hatte. Daran wird deutlich, wie sehr der Typus der *Toccata* noch 1739 die Vorstellung von freien Orgelwerken bestimmte. Und begreiflich wird, wie wenig selbstverständlich Bachs Ziel war, virtuose Figuration und kontrapunktische Arbeit zunächst zu trennen und zum polaren Zyklus umzuformen. Zum anderen zeigt Bachs Frühwerk einen kompositorischen Weg, auf dem erst schrittweise der neue Formtyp erreicht wurde. Das gilt auch dann, wenn die Stadien dieses Weges nicht genau zu datieren sind. Wenigstens beweisen die frühen *Toccaten*, wie sehr Bach das Prinzip der norddeutschen *Toccata* vertraut war. Drittens jedoch läßt sich daran ermesen, daß Bach bewußt jene schweifende Phantastik preisgab, deren Voraussetzung reguläre Normen des Satzes gewesen waren. Er opferte diese Freiheit, um dafür eine zyklische Form zu gewinnen, in deren interne Verdichtung zugleich die Möglichkeiten des Phantastischen integriert blieben. Nach Stationen dieses Weges und Indizien des Phantastischen ist an wenigen Beispielen zu fragen, bevor über weitere Aussichten zu sprechen ist.

Einigermaßen überraschend ist zunächst, daß Bach den älteren *Toccaten*typ nicht so sehr im Orgelwerk als vielmehr unter Begrenzung auf das Cembalo rezipierte. Die Gruppe der frühen *Toccaten* steht – unbeschadet der genauen Datierung – seltsam am Rande oder zwischen der Orgel- und Klaviermusik Bachs.²¹ Denn sie paßt wenig zu Vorstellungen, die sich an späteren Hauptwerken orientieren. Dadurch wurde leicht verdeckt, wie befremdlich es eigentlich ist, daß Bach die norddeutsche Orgel*toccata* derart reflektierte. Denn ihm mußte mit dem Farb- und Klangreichtum der norddeutschen Orgel zugleich die spezifische Funktion des obligaten Pedals bewußt geworden sein. Verzichtete er auf sie in seinen Klavier*toccaten*, so beschnitt er damit den *Stylus phantasticus* um eine Dimension seines klanglichen Reichtums. Gewiß gab es im Norden – wie andernorts – auch *Toccaten* ohne Pedal, die auf dem

²¹ Vgl. H. Hering, *J. S. Bachs Klavier-Toccaten*, BJ 1953, S. 82–96; in der Literatur zu Bachs Orgelwerken wurden die Klavier-Toccaten nur wenig berücksichtigt.

Cembalo auszuführen waren. Bachs Toccaten für Klavier jedoch spiegeln weit klarer als andere Werke in ihren extremen Kontrasten den Verlauf norddeutscher Modelle – ohne obligates Pedal jedoch. Man darf also folgern, daß Bach zwar die norddeutsche Toccata zunächst übernahm, sie aber bewußt in ihrem klanglichen Spielraum beschränkte. Hinzu kommt jedoch, daß Bachs Klaviertoccaten zugleich eigene Ansätze erkennen lassen. Während nämlich die kontrapunktischen Partien an Konsequenz gewinnen und sich über spielerische Fugati hinaus erweitern, tendieren die figurativen Abschnitte – ablesbar schon an ihrer Länge – zu einer Kontinuität, wie sie in den norddeutschen Modellen nur selten begegnet. Das Verfahren kann prekäre Folgen haben, falls die Spielfiguren durch Sequenzierung erweitert werden und dann zu innerem Gleichmaß neigen. Und wo die Fugati den spielerischen Typ der Reperkussionsthemen aufgreifen, ihn aber nicht variativ umformen, sondern angestrengt ausarbeiten, da kann die Thematik übermäßig beansprucht werden, ohne der Last der Verarbeitung substantiell gewachsen zu sein. Noch darin aber bedundet sich Bachs Einsicht in die Möglichkeiten und Grenzen der Gattung. Offenbar entging ihm nicht, daß sich die norddeutschen Werke weder allein auf den bunten Wechsel der Effekte noch nur auf das Band thematischer Bezüge zwischen den Fugati beschränkten. Daß die fugierten Teile vielmehr dazu dienten, wachsend aufgebrochen und figurativ differenziert zu werden, bedeutete ebenso ein Moment kompositorischer Planung wie die latente Verdichtung der scheinbar nur spielerischen Passagen.²² Diese verdeckte Disposition war offenbar eine Voraussetzung für Bachs Versuch, in der Ausweitung beider Elemente einen eigenen Weg zu finden.

Daß diese Beobachtungen nicht auf Zufällen beruhen, zeigt sodann die Toccata in E-Dur BWV 566, die bekanntlich auch in einer früher als primär betrachteten Variante in C-Dur überliefert ist. Schon die Wahl der Tonart ist kaum zufällig, denn die Gegenstücke in E-Dur von Buxtehude und Vincent Lübeck bedeuten besonders markante Exempla der norddeutschen Spezies.²³ Bachs Werk weist sich durch den Pedalpart als Orgelmusik aus, doch führt es gegenüber den Klaviertoccaten die Restriktionen konsequent fort, die auf die interne Konzentrierung der figurativen und fugierten Teile zielen. Auf die norddeutsche Tradition verweist zwar die Initialfigur, die aus tiefer Lage aufsteigt und zum Grundton – befestigt als Orgelpunkt – zurückkehrt. Dem entspricht auch noch die anschließende Klangfolge voller Vorhalte über Orgelpunkt, die von einem Pedalsolo abgelöst wird. Der folgende Abschnitt aber gewinnt durch die komplementäre Rhythmik auftaktiger Sechzehntelfiguren ein Gleichmaß, das der norddeutschen Toccata ebenso fremd ist wie die eindringliche Arbeit der ausgedehnten Fuge, so norddeutsch auch ihr Reperkussionsthema anmutet.

BWV 566, T. 34



²² Dazu vgl. F. Krummacher, Schütz-Jb. 1980, S. 42–53.

²³ Vgl. W. Apel, a. a. O., S. 610 ff., zu V. Lübecks Orgelwerken.

Der fugierte Satz löst sich aber kaum spielerisch auf, sondern gewinnt eher an Dichte. Denn auch sein figuratives Material entstammt dem Thema, genauer: dessen Fortspinnung, die ebenso wie der Themenkopf selbst ausgenutzt wird. Was im Vergleich mit späteren Fugen Bachs hier locker erscheint, bedeutet gegenüber der Tradition dennoch eine strukturelle Verdichtung. Zugleich wird freilich die spielerische Phantastik norddeutscher Modelle preisgegeben. Demnach setzt nach einem letzten Themeneinsatz im Pedal der mittlere toccatenhafte Abschnitt konträr und kaum vorbereitet ein. Und nicht zufällig bricht vor ihm die Abschrift Kittels ab, die also aus den beiden ersten Teilen eine paarige Form gewinnt.²⁴ In der Tat gerät das folgende Zwischenstück zum knappen Intermezzo zwischen den beiden Fugen. Daß die zweite Fuge auf das Thema der ersten als Variante im Tripeltakt zurückgreift, entspricht wiederum norddeutschem Brauch.

BWV 566, T. 134



Abermals erreicht sie eine Ausführlichkeit, die der Fuge ein eigenes Gewicht verleiht und ihre variative Beziehung zurückdrängt. Gegenüber der anfänglichen Achtelbewegung wird zur zweiten Durchführung Sechzehntelfiguration eingeführt, die auf die figurative Auflösung norddeutscher Fugati hinweisen mag. Dennoch wahrt Bach den thematischen Zusammenhang bis zum Schluß. Zwar deutet ein Pedalsolo 15 Takte vor Schluß eine freie Coda nach Art der norddeutschen Toccata an. Erhalten bleibt auch hier aber nicht nur das Zeit- und Takmaß der letzten Fuge. Vielmehr bricht der Schlußteil nicht kontrastierend aus, sondern er greift mehrfach auf das Fugenthema oder zumindest auf sein Kopfmotiv zurück.

BWV 566, T. 218

Die E-Dur-Toccata folgt so klar wie kein zweites Werk Bachs dem Typus der norddeutschen Toccata. In diesem Rahmen aber verschieben sich die Proportionen derart, daß die Fugen selbständiges Gewicht erhalten, während die Phantastik der anderen Teile in den Hintergrund rückt. Es war also kein bloßes Mißverständnis, wenn Kittel seine Kopie nach den beiden ersten Teilen abschloß. Gewann er damit das Paar von Präludium und Fuge, so folgte er einer Tendenz, die in Bachs Werk angelegt war. So wenig also das bloße Form-

²⁴ NBA IV/5-6 Krit. Bericht, Teilband 2, S. 523 ff.; Stauffer, a. a. O., S. 102 f.

schema besagt, so wichtig wird die innere Satzstruktur, die auf eine neue Definition der Form zielt. An anderen Frühwerken Bachs lassen sich – wenn auch nicht so entschieden – vergleichbare Versuche ablesen. George Stauffer hat in seinem Entwurf einer stilkritischen Chronologie der Präludien darauf hingewiesen, daß Bach offenbar schon vor der Begegnung mit Buxtehude den paarigen Formtyp kannte.²⁵ Andererseits zeigen diese Frühwerke trotz paariger Form toccatenhafte Züge, die nicht nur in den motivisch freien Präludien, sondern auch in den freien Schlußteilen der Fugen hervortreten. Daß sich die vierteilige Toccata auf Vorspiel, Fuge und Abschluß reduziert, markiert zwar eine Konzentration auf die Fuge, erleichtert aber kaum die Chronologie. Denn es ist nicht auszuschließen, daß Bach bereits in Lüneburg den Werken des Thüringers Böhm begegnete, die aber schon eine Reduktion jener Phantastik bedeuten, die Bach erst mit Buxtehudes Musik in Lübeck unmittelbar entgegentrat. Man muß also damit rechnen, daß Bach vor der Auseinandersetzung mit Buxtehude zuerst eine spätere Stufe der Gattung kennenlernte. Das könnte zwar manche Sprünge in seinem Frühwerk plausibel machen, würde aber die Voraussetzung einer bruchlosen Entwicklung in Frage stellen. So beginnen die Werke in d-Moll BWV 549a und C-Dur BWV 531, die Stauffer als früheste vor 1703 ansetzte, mit Pedalsoli und Figurationen, die Fugen aber, die ohne Varianten bleiben, laufen in freien Schlußteilen aus.²⁶ Ähnliches gilt für die Werke in a-Moll BWV 551 oder g-Moll BWV 535a, die nach Stauffer 1703/04 entstanden. Hier wie bei anderen Werken mag man im Zweifel sein, ob man Kurzformen aus der Zeit vor der Lübecker Reise oder aber konsequente Reduktionen aus späterer Zeit in der Ausrichtung auf die paarige Form vor sich hat. Klarer verhält es sich mit dem ungewöhnlich simplen a-Moll-Präludium BWV 569, das Stauffer als verdeckte Ostinatoform beanspruchte.²⁷ Hätte Bach derlei später schreiben können, so würde eine solche Rückbildung die Mühe der Chronologie hinfällig machen. Aber noch so qualitätvolle Kompositionen wie die in e-Moll BWV 533 und A-Dur BWV 536 (nach Stauffer um 1704) beziehen sich auf die norddeutsche Toccata, sofern den motivisch freien Präludien konzentrierte Fugen mit freiem Auslauf folgen.

So unlegbar all diese Frühwerke die norddeutsche Toccata reflektieren, so deutlich sind sie auf Eingrenzung der Vierteiligkeit und auf Konzentration der Fugen bedacht. Wichtiger aber sind jene Werke, die nach 1706 und wohl schon in Weimar entstanden, die aber die Lübecker Eindrücke in wachsender Distanz reflektieren und damit die Konsequenzen der E-Dur-Toccata weiterführen. Neben der berühmten d-Moll-Toccata BWV 565 (nach Stauffer schon vor 1706 entstanden) gehören dazu so bedeutende Werke wie die in a-Moll BWV 543 oder in D-Dur BWV 532.²⁸ Die Toccata d-Moll verbindet formal eine noch nicht motivisch gearbeitete Einleitung mit einer Fuge, die in dem freien „Recitativo“ mündet. Das Formmodell erinnert noch an dreigliedrige Frühwerke, von denen sich diese Toccata aber durch die exzessive Harmonik unterscheidet.

²⁵ Stauffer, a. a. O., S. 94 ff.; zu Böhms Werken vgl. Apel, a. a. O., S. 612 ff.

²⁶ Stauffer, a. a. O., S. 101 f.; vgl. die Übersicht ebenda, S. 122 f.

²⁷ Ebenda, S. 100.

²⁸ Ebenda, S. 98 f. (zu BWV 565), 103 ff. (zu Werken nach 1706).

Die Lösung von der Vielteiligkeit tendiert zwar zur paarigen Form, die Coda jedoch wahrt die Nähe zur reduzierten Variante der norddeutschen Toccata. Freilich basiert die Einleitung weithin auf konstanten Spielfiguren, und die harmonischen Zäsuren nutzen ebenso wie die freie Coda den verminderten Septakkord effektvoll aus. Was daran aber phantastisch anmutet, verrät in der Beschränkung des Materials zugleich auch Konsequenz. Das Fugenthema bildet eine subtile Umformung norddeutscher Reperkussionsmodelle, indem ein Liegeton wechselnd mit Skalenausschnitten gepaart wird.

BWV 565, T. 30 ff.



Das gibt dem Thema Konstanz und Dynamik in einem, womit es die ausgedehnte Form trägt. Vermehrt gilt das für das große a-Moll-Werk BWV 543, dessen Fugenthema erstmals – wie Stauffer zeigte – dicht auf das Figurenwerk des Präludiums bezogen ist.²⁹ Das thematische Band, das in der norddeutschen Toccata die Fugati verknüpfte, wird also für die paarige Form genutzt. Auf das norddeutsche Modell weisen aber nicht nur freie Einschübe im Präludium, sondern mehr noch die Phasen der Coda nach der Fuge hin. Deutlicher noch macht das D-Dur-Präludium BWV 532 seine Herkunft durch den Beginn, der an die Klaviertoccata D-Dur BWV 912 anschließt. Das folgende Allabreve bildet freilich trotz dichter Arbeit keine Fuge, mündet aber wiederum in einer toccatenhaften Coda ein.

Mit der später entstandenen Fuge bildet dieses Werk ein Beispiel dafür, daß Bach zeitweise einen dreisätzigen Zyklus erwogen hat. Dazu gehören die G-Dur-Phantasie BWV 572 sowie die C-Dur-Toccata mit Adagio und Fuge BWV 564 (nach Stauffer vor 1712) und weiter nach Kilian eine Version des C-Dur-Präludiums BWV 545a (mit dem Largo BWV 529/2).³⁰ Gewiß spiegeln diese Werke weitere Erfahrungen mit französischer Musik und zumal mit dem italienischen Concerto. Norddeutschem Usus sind aber nicht nur die freien Eröffnungen verpflichtet, so eigenständig sie auch sind. Vielmehr zielt das Gravement der G-Dur-Phantasie auf das freie Lentement am Ende hin. Und während die Einleitung der C-Dur-Toccata vom Pedalsolo zum straffen Concerto führt, mündet das Adagio im vollstimmigen Schluß voller Syncopationes. Höchst unterschiedlich reflektieren die Werke die Spannung zwischen Phantastik und Konzentration, die Bach zunächst als das Problem der norddeutschen Toccata wahrgenommen hatte.

III

So unbestritten es ist, daß Bachs Orgelwerk von der norddeutschen Tradition ausging, so offen scheint doch zu sein, was diese Auseinandersetzung im weiteren bedeutete. Die dreisätzigen Versuche der Weimarer Zeit ließen sich wohl noch als Reflexe der vielgliedrigen Toccata auffassen, sofern sie deren Be-

²⁹ Ebenda, S. 130 f.

³⁰ Ebenda, S. 109; Kilian, NBA IV/5–6, Krit. Bericht, Teilband 2, S. 298 ff.

standteile zu konträren eigenen Sätzen verselbständigen. Anders verhält es sich aber mit den paarigen Formen, in denen die Zweiteilung zum charakteristischen Kontrast von Präludium und Fuge vorangetrieben wird. Gewiß setzt sich hier ein Prozeß weiter fort, der sich schon in der E-Dur-Toccat andeutete. Der Abstand zwischen ihr und den späten Formpaaren wirkt gleichwohl schroff. Orientiert man sich allein an der Chronologie der Formen, so wird die Distanz zu norddeutschen Modellen zunehmend größer. Deutlich zeigen das die fünf Werke, die Stauffer in die Leipziger Zeit nach 1723 verlegte (BWV 548 e-Moll, BWV 544 h-Moll, BWV 546 c-Moll, BWV 552 Es-Dur und BWV 537 c-Moll).³¹ Zumal die beiden letzten, die wohl erst nach 1730 entstanden, verzichten in den Präludien wie in den Fugen so gut wie ganz auf toccatenhafte Figurationen und auf freie Codateile, um dafür die Thematisierung des Formverlaufs bis zum Schluß konsequent durchzuhalten. Wäre also die norddeutsche Musik zuletzt doch nur ein Zwischenspiel gewesen, das seine Bedeutung dort einbüßte, wo Bach als Komponist ganz er selbst wurde?

Die Thematisierung der Teilschlüsse zunächst hat Bach nicht sofort erreicht, als er sich prinzipiell für die paarige Form entschieden hatte. Gerade in der Schlußbildung der reifen Werke aus der Zeit zwischen 1712 und 1723 klingen vielfach vermittelt noch Verfahren der älteren Toccat an. So münden etwa in Präludium und Fuge f-Moll BWV 534 noch beide Teilformen in expressiv gesteigerten Codateilen.

BWV 534, T. 69 ff.

Dabei wird die kontinuierliche Rhythmik des Präludiums am Ende durch Zweiunddreißigstelfiguren gesprengt, während der Schluß der Fuge zwar themenfrei bleibt, ohne jedoch die rhythmische Homogenität aufzugeben.³² Noch

³¹ Stauffer, a. a. O., S. 115–119.

³² Zu BWV 534 vgl. Stauffer, a. a. O., S. 132 f.

die sogenannte Dorische Toccata BWV 538 endet mit einer Coda, die sich über Orgelpunkten entfaltet. Sie transformiert in grandioser Weise die Schlußbildung der traditionellen Toccata, indem sie zugleich aus dem motivischen Material des ganzen Satzes bestritten wird. Eine derart gesteigerte Schlußbildung mit Orgelpunkten, harmonischen Spannungen und emphatischen Zäsuren durch abrupte Pausen zeichnet aber auch die anderen Spätwerke weit hin aus, selbst wenn sie durchweg thematisch gestaltet sind. Im c-Moll-Präludium BWV 546 enden sogar innerhalb einer Concertoform die Ritornelle mit Figuren, die durch Sechzehntel aus dem rhythmischen Strom hervortreten, um über dem Neapolitaner eine harmonische Stauung zu akzentuieren.

BWV 546, T. 17ff.

Erinnert man sich der schweifenden Schlußteile in der älteren Toccata, so deutet sich ein Zusammenhang auch dort noch an, wo nicht mehr formale Analogien bestehen.³³ Offenbar bildeten für Bach die freien Schlußglieder der Toccata eine Konvention, die er zunächst in den paarigen Formen übernahm. Stellten sie dort ein Residuum der Tradition dar, so wurden sie erst schrittweise von thematischer Strukturierung ersetzt. Der freie Auslauf der Toccata wurde für Bach also zur Herausforderung. Das aber bedeutet, daß noch die thematisch gearbeiteten Schlußteile den freien Coden der Toccata nicht allein historisch verpflichtet sind. Sie stellen vielmehr deren sachlichen Widerpart im Zusammenhang der Problemstellung dar.

Ähnlich dialektische Beziehungen bestehen auch zwischen dem thematischen Material Bachs und dem Figurenvorrat der norddeutschen Toccata. Daß die Fugenthemen Bachs mehrfach den Typ des Reperkussionsthemas aufgreifen, ist öfter beobachtet worden. Einsichtig wird das zumal am Thema der G-Dur-Fuge BWV 541, das von Tonrepetitionen auf Unterquart, Grundton und Terz ausgeht, um die konventionellen Momente zur prägnanten Themengestalt zu profilieren.

BWV 541

³³ Dagegen ging Stauffer, a. a. O., S. 27 ff., von einer sechsstufigen Skala nach formalen Kriterien aus (1. Through-composed, continuous form; 2. Through-composed, sectional form; 3. Ostinatovariation form; 4. Hybrid concerto form; 5. Concerto form; 6. A B A

In gestrafter Weise gilt das auch für das Thema der c-Moll-Fuge BWV 537, wogegen die Fuge der C-Dur-Tocatta BWV 564 den norddeutschen Thementyp mit spielerischer Dreiklangsfiguration und markanten Pausen sehr eigenwillig umbildet.³⁴ In gleicher Weise wäre aber auch zu verfolgen, in welchem Maß das thematische Material der reifen Präludien auf die eröffnende Figuration der älteren Tocatta zurückgreift. Daß die große g-Moll-Phantasie BWV 542 in ihrer bizarren Phantastik die Gesten der norddeutschen Tocatta aufnimmt, um sie zugleich zu überbieten, hat auch Stauffer betont.³⁵ Freilich bietet das Phantastische hier nur den Gegenpol einer Regulierung, in der die konträren Achtelmotive – quasi *Suspirationes* – imitatorischer Verarbeitung unterworfen werden.

BWV 542, T. 9f.



War in der norddeutschen Tocatta der strenge Satz nur die Folie seiner phantastischen Zersetzung, so wird in Bachs Präludien umgekehrt die phantastische Figuration zum Hintergrund der thematisch durchgebildeten Struktur. So übernehmen die F-Dur-Tocatta wie die Dorische Tocatta zunächst Spielfiguren, die zum Fundus der Gattung gehören. Bezeichnend aber ist es, daß dieses Material sofort durch Sequenzierung Konstanz gewinnt und durch konsequente Verarbeitung dazu befähigt wird, den Verlauf der geschlossenen Form zu tragen. Umgekehrt wird der Typus von Initialfiguren über Orgelpunkt, der sich in Buxtehudes Toccaten F-Dur und d-Moll findet, ein weiterer Ausgangspunkt für die Themenbildung Bachs.³⁶ Im großen e-Moll-Werk BWV 548 ist eine solche Spielfigur über rhythmisch markiertem Orgelpunkt zum Ansatz der thematischen Struktur geworden. Und auf andere Weise beginnt auch das C-Dur-Präludium BWV 545 über Orgelpunkt mit Spielfiguren, die sich freilich sogleich zu motivisch profilierter Gestalt entfalten. Hier sind elementare Möglichkeiten der norddeutschen Tocatta vollständig in das motivische Geflecht von Bachs Satz integriert worden.

Nicht zufällig wurden hier Werke Bachs genannt, in denen Orgelpunkte eine maßgebliche Funktion haben. Gewiß gehören Orgelpunkte ebenso wie Dreiklangs- oder Skalenfiguren zum stehenden Vorrat der Gattung. So individuell

form). Gegenüber der formalen Zuordnung treten jedoch die Details der Satzstruktur eher in den Hintergrund.

³⁴ Vgl. etwa BuxWV 140, 144, 145 oder 157.

³⁵ Stauffer, a. a. O., S. 109 f.

³⁶ Vgl. BuxWV 140 und 145.

Bach sie benutzt, so sehr verweisen sie zugleich auf ihre Tradition. Denn es war diese Tradition, die Bach erst zur Aneignung durch Individualisierung veranlaßte. Was den *Stylus phantasticus* der Toccata – unabhängig von formalen Kriterien – auszeichnete, war zum einen die Funktion des Pedals, das partiell zur obligaten Stimme wurde. Dem entsprach sodann die Weitung des klanglichen Spektrums, die mit der vielgliedrigen Ausdehnung der Toccata zusammentraf. Schließlich gehörte dazu eine harmonische Disposition, die auf den dominantischen Spannungen der neuen Funktionalharmonik basierte.³⁷ Sie wirkte sich in der Übertragung auf die Ebene der Zwischendominanten aus, dazu in der Eintrübung der Subdominante in Dur durch die Mollterz sowie in der Schärfung der Dominante in Moll durch die verminderte Septim. In welcher Weise solche Möglichkeiten von Bach aufgegriffen und erweitert wurden, wäre erst im einzelnen zu untersuchen. Gewiß hat Bach all diese Modelle ungleich subtiler und intensiver ausgearbeitet als jeder Musiker zuvor. Entscheidend bleiben gleichwohl die Vorgaben, von denen seine kompositorische Arbeit ausging. Denn sie bilden keine bloßen Vorstufen, wie es einem teleologischen Denken entspricht, das im voraus schon des Ziels der Entwicklung sicher ist. Sie stellen vielmehr sachliche Voraussetzungen dar, indem sie den Stand der Kompositionsgeschichte markieren, der Bachs Entscheidungen bestimmte.

Daß Bachs Harmonik ungleich reicher, seine Kontrapunktik weit intensiver als die Buxtehudes war, versteht sich von selber. Es fragt sich nur, ob Bachs strukturelle Konsequenz ohne die Voraussetzungen verständlich ist, mit denen sie einsetzte. Das gilt für die motivische Profilierung des figurativen Materials ebenso wie für die thematische Konzentration der Schlußbildungen. Und es betrifft weiter den Werkverlauf insgesamt.

Die spielerische Weise, in der Buxtehude motivische Splitter aus figurativen wie aus fugierten Satzphasen abspaltete, hatte gewiß noch nichts von Bachs strikt motivischer Arbeit. Dennoch ist in der älteren Toccata das Verfahren motivischer Aufspaltung vorgegeben, das den Gegenpol zur klanglichen Massierung wie zum kontrapunktischen Satz bildet.³⁸ Was dort nur locker ausgestreut zu werden scheint, wird von Bach systematisch zu motivisch gearbeiteten Zwischenspielen in Präludien wie Fugen ausgebildet. Und der unvorhersehbare Verlauf der Toccata wird thematisch konturiert, um den Zusammenhang der Form zu verbürgen. Aber auch Bachs ausgeprägte Neigung, gerade in den freien Orgelwerken sehr unterschiedliche Satzmodelle zu kombinieren, ist kaum ohne die Vorgaben der norddeutschen Toccata zu verstehen. Denn wie Mattheson wahrnahm, gehörte es zur Orgelmusik im *Stylus phantasticus*, daß so konträre Satzarten wie Fuge und Tanz, Arioso, Recitativ und Ostinato gleichermaßen in den schweifenden Verlauf geraten, um dann frei umgeformt zu werden.³⁹ Gewiß hat Bach kaum noch den planlosen Wechsel verschiedener Satztypen übernommen. Charakteristisch für seine Kunst ist es aber, daß die Pluralität der Satzarten in der Geschlossenheit des thematischen Prozesses zusammenkommt. So wechseln noch im Es-Dur-Präludium der Clavierübung III

³⁷ Vgl. dazu Schütz-Jb. 1980, S. 42 f., 51 f.

³⁸ Vgl. ebenda, S. 41 ff.

³⁹ Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, S. 477 f.

die Rhythmik der französischen Ouvertüre und die spielerischen Echofiguren einander konsequent ab. Und während sich im h-Moll-Präludium BWV 544 Spielfiguren und *stile francese* untrennbar überlagern, verbinden sich im c-Moll-Präludium BWV 546 gravitatische Akkorde und figurative Triolenketten zu einem Motivkomplex. Gewiß sind so komplexe Gestalten nicht aus Vorbildern abzuleiten, Bachs kombinatorische Kunst dürfte sich aber nicht zuletzt an der sukzessiven Vielfalt der älteren Toccatà entzündet haben.

Zusammengenommen ließe sich also sagen, Bach habe den unvorhersehbaren Wechsel der Toccatà durch die streng paarige Struktur im Zyklus ersetzt. Dabei aber verlagerte er den freien Wechsel konträrer Satzglieder in die interne Struktur beider Teile des Formenpaares hinein, um ihn dann formaler Regulierung und strenger Verarbeitung zu unterwerfen. Und so wurde der Wechsel der Formglieder im Präludium – angelehnt an das Concerto – zum Gegenbild des Wechsels von Durchführungen und Zwischenspielen in der Fuge.

*

Je eigenständiger Bachs Kunst ist, um so aussichtsloser wird die Suche nach harmonischen Analogien oder melodischen Reminiszenzen. Niemand wird leugnen, daß Bachs Orgelwerk alle historischen Modelle weit hinter sich ließ. Doch ist daran zu erinnern, daß gerade die Orgelwerke wie auch die Klaviermusik Bachs im späten 18. Jahrhundert gleichsam unterschwellig tradiert wurden, während die Kirchen- und Kammermusik in Vergessenheit geriet. So hatten die Orgelwerke maßgeblichen Anteil an der neuen Rezeption Bachs, der unser eigenes Verständnis unlösbar verpflichtet ist. Die Reaktionen seit Schubart und Reichardt lassen das ebenso ermessen wie die Vorworte von Griepenkerl zur Peters-Ausgabe (die als Quelle der Rezeption erst zu erkennen wären).⁴⁰ Darum wurden die Orgelwerke zum Maßstab der romantischen Orgelmusik von Mendelssohn bis Reger. All dem entspricht andererseits, daß auch nach Stauffers Studien der liturgische Ort oder allgemein die Funktion der freien Orgelwerke offenbleibt.⁴¹ Sie reagieren damit offenbar auf jene Freiheit des Organisten als Künstlers, die zuerst in der Praxis der norddeutschen Organisten erreicht wurde. Indem sie Veranstalter eigener Konzerte wurden, verließen sie den Rahmen des Amtes und überflügelten dabei die Kantoren.⁴² Ausdruck ihrer Autonomie war die Toccatà in der Freiheit ihrer Form, in der Ausdehnung des Umfangs und in der Phantastik, mit der sie über die Mittel verfügte. Das aber findet seinen Reflex in Bachs Orgelwerk. Gerade in der souveränen Verfügung über alle Möglichkeiten blieb Bach der norddeutschen Tradition verpflichtet. Dabei hätte es eine Bindung bedeutet, jenes Modell der

⁴⁰ Die Vorreden F. K. Griepenkerls, besonders zu den Bänden III–IV (1845), behalten ihr Interesse auch dann, wenn die Ausgaben selbst überholt sind. Zu den Urteilen von J. F. Reichardt (*Musikalisches Kunstmagazin* I, 1782) und von C. F. D. Schubart (1793) vgl. Dok III, S. 357 ff., 408 ff.

⁴¹ Stauffer, a. a. O., S. 137 ff., 145 ff.

⁴² Vgl. dazu A. Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel 1982 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 23.), besonders S. 40–81.

Toccaten fortzuführen, von dem Bach ausging. Die Freiheit der Gattung nutzte Bach, um konsequent ihr Gegenbild zu entwickeln. Das Ziel waren die großen Formpaare, die ihresgleichen nicht finden. Daß sie sich aber auch markant von Bachs Präludien und Fugen für Klavier unterscheiden, ist wiederum die Reaktion auf jenen Status freier Orgelmusik, den zuerst die norddeutschen Organisten erreichten.

Bachs Orgelwerk läßt sich aus keinen historischen Vorbildern ableiten. Will man es aber nicht nur chronologisch einordnen, so muß man die geschichtlichen Voraussetzungen ermessen, um Bachs Leistung erst ganz begreiflich zu machen. Um Bachs Musik nicht als selbstverständlich hinzunehmen, hat man sich ihren historischen Kontext zu vergegenwärtigen. Und ihrem geschichtlichen Ort ist Bachs Kunst gerade dort dialektisch verbunden, wo sie sich von ihm in ihrer eigenen Qualität distanziert.