

Norddeutsche Musikkultur als Traditionsraum des jungen Bach*



Von Karl Heller (Rostock)

Als der damals zwanzigjährige Organist der Arnstädter Neuen Kirche sich im Herbst 1705 auf den Weg macht, um „ein und anderes in seiner Kunst zu begreifen“, da lenkt er seine Schritte nicht in eines der mittel- oder süddeutschen Musikzentren (eine Studienreise in das Musikland Italien lag ohnehin außerhalb der Möglichkeiten) – da heißt sein Reiseziel vielmehr Lübeck. Es ist das zweite Mal, daß sein Weg ihn nach Norddeutschland führt; das erste Mal war er, gerade fünfzehnjährig, im März des Jahres 1700 von Ohrdruf aus aufgebrochen, um in Lüneburg seine schulische Ausbildung fortzusetzen. Dem Primaner, der das Ohrdrufer Lyzeum „ob defectum hospitiorum“ verlassen muß, ist der Zielort Lüneburg freilich durch Vermittlung anderer vorgeschrieben; das Lübeck Dietrich Buxtehudes dagegen ist der Ort, den der junge Organist Bach vor allen anderen für seine künstlerische Vervollkommnung selbst wählt. Dies setzt Erfahrungen, setzt offenbar nachhaltige Begegnungen mit der Musik und der spezifischen Musiklandschaft Norddeutschland voraus, an die sich besondere Erwartungen knüpfen.

Wenn im folgenden versucht werden soll zu benennen, wodurch die Musikkultur des deutschen Nordens die Erfahrungswelt, die künstlerischen Intentionen und die musikalische Sprache des jungen Bach hat prägen helfen, so muß sicher nicht das notwendigerweise Fragmentarische eines solchen Unterfangens betont werden; wohl aber erscheint ein Hinweis darauf notwendig, daß es dabei nicht um eine Darlegung eigener Neuerkenntnisse geht. Der Problemkreis „Bach und Norddeutschland“ ist seit Spitta ein Thema der Bachforschung, und namentlich in der jüngeren Vergangenheit ist das Feld gründlich sondiert worden.¹ Was hier versucht werden soll, ist eher eine allgemeine kleine Zusammenschau, die aus der Fülle des Materials und der Gesichtspunkte einiges herausgreift und vielleicht allenfalls dadurch, daß sie diesen oder jenen bisher weniger beachteten Aspekt betont ins Blickfeld rückt, gewisse eigene Akzente zu setzen vermag.

* Vortrag, gehalten am 16. November 1986 auf der Mitgliederversammlung der Sektion DDR der Neuen Bachgesellschaft während der Bachtage vom 14. bis 16. November 1986 in Rostock.

¹ Vgl. u. a. G. Fock, *Der junge Bach in Lüneburg, 1700 bis 1702*, Hamburg 1950; F. Blume, *Der junge Bach*, Wolfenbüttel und Zürich 1967, Neudruck in: F. Blume, *Syntagma Musicologicum II. Gesammelte Reden und Schriften 1962–1972*, hrsg. von A. A. Abert und M. Ruhnke, Kassel etc. 1973, S. 167–189; 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; F. Krummacher, *Bach und die norddeutsche Orgeltoccata: Fragen und Überlegungen*, BJ 1985, S. 119 bis 134; C. Wolff, *Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks*, BJ 1985, S. 99–118; J.-C. Zehnder, *Georg Böhm und Johann Sebastian Bach. Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung*, BJ 1988, S. 73–110.

I

Bach und Norddeutschland – diese Beziehung läßt sich nicht reduzieren auf die stilistische Beeinflussung des jungen Musikers durch norddeutsche Komponisten und norddeutsche Musik. Insofern sind die Formulierungen „Musikkultur“ und „Traditionsraum“ sehr bewußt gewählt. Musikkultur meint die Gesamtheit der Musikverhältnisse mit deren gesellschaftlichen Trägern, Institutionen, Veranstaltungsformen, immer natürlich unter Einschluß der Musik, meint – nach einer Formulierung von Heinz Alfred Brockhaus – „die Einheit von Produktion und Rezeption, musikalischem Schaffen und Aufführungspraxis, gesellschaftlichem Bedingungs- und Kausalgefüge und spezifisch geistigen Lebensprozessen“².

In all dem muß sich dem Knaben und Jüngling Bach Neues, ja erregend Neues aufgetan haben, als er aus dem kleinstädtischen Lebensmilieu seiner Thüringer Heimat hinaustrat in die ungleich „größere“ Welt der von ihm besuchten norddeutschen Hansestädte.

Was den Gesamtzuschnitt des Musiklebens betrifft, so werden die Unterschiede in Lüneburg am wenigsten gravierend gewesen sein. Die Stadt, damals rund zehntausend Einwohner zählend, war eine weithin anerkannte Pflegestätte anspruchsvoller geistlicher Figuralmusik, sie besaß im Mettenchor der Michaelisschule und im Chor der Johannischule zwei traditionsreiche Kantoreichöre, sie beherbergte namhafte Organisten in ihren Mauern; aber sie gehörte nicht zu den Vorposten bei der Herausbildung eines öffentlichen bürgerlichen Musiklebens. So wird Lüneburg für den Michaelisschüler Bach vor allem wichtig durch dasjenige, was er in seiner unmittelbaren Ausbildung und im eigenen Umgang mit Musik als Lernender erwirbt. Dies freilich muß viel gewesen sein – unbeschadet dessen, daß an konkreten Nachrichten über seine musikalischen Studien praktisch kaum etwas überliefert ist.

Wichtige Stichworte bilden hier die fast schon legendäre, leider verschollene Chorbibliothek der Michaelisschule, eine in ihrer Art einzigartige, im späten 17. Jahrhundert vom Michaeliskantor Friedrich Emanuel Praetorius zusammengetragene Sammlung älterer und damals neuer Chormusik – zu Bachs Zeit mit Gewißheit noch lebendiges Musizierrepertoire und, nach Friedrich Blume, „eine Hauptquelle für Bachs spätere umfassende Kenntnis älterer Musik“;³ kaum weniger gewichtig die sogenannten „Lüneburger Orgel- und Klaviertabulaturen“ mit einem Riesenfundus an Tastenmusik von Sweelinck bis Weckmann, überwiegend norddeutscher Provenienz.

Ein weiteres Stichwort schließlich die – so der Nekrolog – „öftere Anhörung“ der „mehrentheils aus Frantzosen“ bestehenden und auf „Frantzösischen Geschmack“ eingeschworenen Celler Hofkapelle; aber dieser Aspekt mag hier ganz außer Betracht bleiben.

Lüneburg – das wirft vor allem immer wieder die Frage auf nach dem Verhältnis zu dem Johannisorganisten Georg Böhm und nach der zielgerichteten

² H. A. Brockhaus, *Europäische Musikgeschichte*. Bd. 1: *Europäische Musikkulturen von den Anfängen bis zur Spätrenaissance*, Berlin 1983, S. 31.

³ MGG 1, Artikel *Bach, Johann Sebastian*, Sp. 966.

Fortführung der organistischen Ausbildung. In den biographischen Mitteilungen über seinen Vater an Forkel hatte Carl Philipp Emanuel Bach ursprünglich von des Vaters „Lüneburgischem Lehrmeister Böhmen“ gesprochen, dann diese Formulierung korrigiert in: „dem Lüneburgischen Organisten Böhmen“. Anders als Blume – der den Schwerpunkt von Bachs Lüneburger Studien „auf dem Felde der Vokalmusik und dem der französischen Instrumentalmusik“ sehen möchte und es bezweifelte, „ob der junge Bach sich in Lüneburg überhaupt mit der Orgel beschäftigt hat“⁴ –, anders als Blume hat Christoph Wolff in jüngster Zeit mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß Bach „seine organistische Qualifikation . . . in der Lüneburger Zeit entscheidend vorangetrieben haben muß“, und dies maßgeblich unter Böhm, der – so Wolff – „mindestens teilweise eine Art Lehrerfunktion vertreten haben mag“ und der ihm zuerst direkten Zugang zur norddeutschen Tastenmusik verschaffte.⁵

Als der Inbegriff dessen, was wir unter norddeutscher Musikkultur fassen, stellen sich aber die musikalischen Leistungen und das Musikleben der beiden anderen Städte dar, in deren Mauern der junge Bach – wenn auch in beiden nur zu kürzeren Aufenthalten – gewohnt hat: Hamburg und Lübeck. Lübeck, über Jahrhunderte hin das Haupt der Hanse und mächtigste Stadt im deutschen Ostseeraum, hatte den Zenit seiner wirtschaftlichen Machtstellung in der Zeit um 1700 längst überschritten; gleichwohl eine Stadt von weit überdurchschnittlichem Prestige, mit einem starken Handelsbürgertum und entwickelten Formen des kulturellen Selbstverständnisses und der kulturellen Repräsentation. Hamburg: die im 17. Jahrhundert zur Handelsmetropole Norddeutschlands emporgewachsene Stadtrepublik mit nahezu fünfzigtausend Einwohnern, wirtschaftlich stark, weltoffen, mit einer hochentwickelten städtisch-bürgerlichen Kultur. Und dies eben ist ein generelles Merkmal der norddeutschen Musikkultur: sie ist in ihren entscheidenden Grundlagen eine städtisch-bürgerliche Musikkultur. Hamburg ist die erste der beiden genannten Städte, die Bach kennenlernt, vielleicht noch im Jahre 1700, ganz sicher aber 1701. Nach dem Nekrolog ist er von dem etwa fünfzig Kilometer entfernten Lüneburg „zuweilen“, nach Marpurgs Bericht „öfters“ nach Hamburg gereist. Wenn beide Quellen die Hamburg-Besuche allein mit dem Katharinenorganisten Johann Adam (Jan Adams) Reinken in Verbindung bringen, so darf daraus schwerlich der Schluß gezogen werden, Bach habe von allen anderen Bereichen des Hamburger Musiklebens keine Notiz genommen – einem Musikleben, das damals in Deutschland seinesgleichen suchte. Man hat gesagt, in Hamburg habe Bach zum ersten Male ein nicht mehr „provinzielles“ Musikleben kennengelernt,⁶ und in der Tat muß die Stadt in jenen Jahrzehnten als ein „Brennpunkt des europäischen Musiklebens“⁷ gelten, auch wenn dies nicht auf alle Bereiche gleichermaßen zutrifft.

⁴ Blume, a. a. O. (vgl. Fußnote 1), S. 172.

⁵ Wolff, a. a. O. (vgl. Fußnote 1), S. 103 bzw. 100. Aus neuer Sicht wird der Fragenkreis in dem unter Fußnote 1 angeführten Aufsatz von Jean-Claude Zehnder behandelt. Zehnder versucht zu zeigen, daß der Stileinfluß Böhmns keineswegs auf die Lüneburger Jahre Bachs beschränkt blieb, „sondern daß eine Werkgruppe mit Zentrum um 1708 in starkem Maße Böhmische Elemente verarbeitet“.

⁶ Vgl. A. Basso, *Frau Musica. La Vita e le Opere di J. S. Bach*, Bd. 1, Torino 1979, S. 233.

⁷ H. Becker, *Hamburg als Musikstadt*, BFB Hamburg 1965, S. 196–202, Zitat S. 198.

Auf dem Gebiet der Kirchenmusik war die große Ära eines Thomas Selle und Christoph Bernhard bereits vorüber, die Konzerte des vom Jacobiorganisten Matthias Weckmann 1660 gegründeten Collegium musicum im Remter des Domes waren zum Erliegen gekommen, in der Ratsmusik waren nicht mehr solche herausragenden Virtuosen zu finden wie einst Johann Schop, Samuel Peter Sidon oder der durch sein Doppelgriffspiel berühmte Geiger Nikolaus Adam Strungk. Aber dafür gab es andere Attraktionen – allen voran die 1678 als erste „stehende“ bürgerliche Oper Deutschlands gegründete Oper am Gänsemarkt, deren führender Komponist in den Jahren ihrer Glanzzeit um und nach 1700 Reinhard Keiser war. In der Zeitspanne, in der der junge Bach die Hamburger Oper hätte besuchen können, kamen nahezu ausschließlich Werke Keisers zur Aufführung, darunter 1701 seine „Störtebeker“-Oper. Hamburg jedenfalls war der erste Ort, an dem Bach durch eigene lebendige Anschauung mit der Oper in Berührung kommen konnte – einer, wenn nicht der zentralen Gattung der Epoche, ohne deren wenn auch mittelbaren Einfluß große Bereiche von Bachs Vokalwerk undenkbar wären.

Mit Keisers Namen sind auch solche Unternehmungen verbunden wie die Konzertreihen im Hause des kaiserlichen Gesandten Graf Eckgh, die, wie Mattheson in der *Ehren-Pforte* schreibt, „alle Sonntage, den Winter über 1700, 1701“ stattfanden.

Es kann hier nicht um eine vollständige Aufzählung all dessen gehen, was das Hamburger Musikleben um 1700 zu bieten hatte, und es kann erst recht nicht darum gehen, diese Musikverhältnisse zu idealisieren, wurde die Stadt in diesen Jahrzehnten doch durch innen- wie außenpolitische, soziale und theologische Konflikte erschüttert. Es war eine Musikkultur im Umbruch – gekennzeichnet durch Zerfallsprozesse der traditionellen Formen und Strukturen der städtisch-kirchlichen Musikpflege einerseits und das Sich-Herausbilden und Erstarren neuer, von aufklärerisch-emanzipiertem Geist geprägter Formen einer öffentlich-bürgerlichen Musikpflege andererseits, einer Musikpflege, wie sie für die zwei Jahrzehnte später beginnende Ära Telemanns charakteristisch sein wird und zu deren Kennzeichen es gehört, daß die „Führung von der Kirchenmusik an die säkularen Musikformen“⁸ übergang. Aber es ist eine Musikkultur voller Vielfalt und geprägt durch Persönlichkeiten, von denen nicht wenige in dieser oder jener Form für Bach eine Rolle spielen werden, direkt oder indirekt: neben den schon Genannten sind es die Musiker Johann Theile und Vincent Lübeck, der Orgelbauer Arp Schnitger, Johann Mattheson, oder solch einflußreiche Dichter und Literaten wie Hinrich Elmenhorst, Christian Friedrich Hunold („Menantes“) und Barthold Hinrich Brockes, der Autor der im frühen 18. Jahrhundert meistvertonten Passionsdichtung.

Mit dieser Fülle kann Lübeck sich nicht messen; um so heller aber erstrahlt sein Ruf als Musikstadt durch eine Einrichtung, die deren prägende Persönlichkeit, Dietrich Buxtehude, nicht ohne Stolz „ein sonst nirgends gebräuchliches Werk“ genannt hat: die Lübecker Abendmusiken. Hervorgegangen aus relativ

⁸ 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.), S. 82.

bescheiden anmutenden „Orgelstunden“, mit denen Buxtehudes Amtsvorgänger, Franz Tunder, die Bürgerschaft vor dem Gang zur Börse erfreute, erlebten diese außergottesdienstlichen Musikdarbietungen in der Marienkirche durch Buxtehude einen zielgerichteten Ausbau, der ihnen seit den späten 1670er Jahren den Charakter großer oratorienartiger Aufführungen gab und sie, wie zu Recht gesagt worden ist, zum „wohl bedeutendsten kirchenmusikalischen Ereignis im protestantischen Raum“⁹ werden ließ. Nach dem Einbau von zwei nahe der großen Orgel eigens errichteten neuen Choremporen konnte der Apparat der Mitwirkenden die Zahl von etwa vierzig Vokalisten und Instrumentalisten erreichen.

Die Abendmusiken fanden zu Buxtehudes Zeit an fünf Sonntagen von Martini bis Weihnachten statt (an den beiden letzten Trinitatissonntagen und vom 2. bis 4. Advent, jeweils im Anschluß an den Nachmittagsgottesdienst), und zumindest für einzelne Jahre ist die Aufführung tatsächlich fünfteiliger, also auf fünf Aufführungstage verteilter, zyklischer oratorienartiger Werke bezeugt. Wem kämen da nicht Assoziationen zu einem Werk wie dem Bachschen Weihnachts-Oratorium – auch wenn dabei ein wichtiger Unterscheidungsfaktor zu bedenken bleibt: Buxtehudes Abendmusiken waren nicht Bestandteil des Gottesdienstes, sondern hatten den Charakter konzertmäßiger Musikdarbietungen in der Kirche und stehen damit in der Frühgeschichte des öffentlichen bürgerlichen Konzertwesens.

Zweifellos waren die Abendmusiken für den jungen Bach einer der besonderen Anziehungspunkte in Lübeck, und es ist gar keine Frage, daß die Wahl des Zeitpunktes für seine Reise, die Adventszeit 1705, durch die Abendmusiken diktiert wurde. Das Jahr 1705 brachte einen letzten großen Höhepunkt in der Geschichte der Buxtehudeschen Abendmusiken – durch die Aufführungen von zwei von dem damals 66jährigen Meister komponierten sogenannten *extraordinären* Abendmusiken: einer Trauermusik auf den Tod Kaiser Leopolds I. (*Castrum Doloris*, aufgeführt am 2. Dezember) und einer Huldigungsmusik für den neuen Kaiser Joseph I. (*Templum Honoris*, aufgeführt am 3. Dezember). Die Kirche war, wie aus den Textbüchern¹⁰ hervorgeht, reich dekoriert, so daß der spätere Lübecker Kantor Caspar Ruetz 1752 bemerkt: „ein vollkommnes Drama per Musica [. . .] und es fehlet nichts weiter, als daß die Sänger agiren, so wäre es eine geistliche Opera.“¹¹ Bach hat diese Aufführungen wohl nicht nur als Hörer miterlebt, sondern dürfte selbst als Spieler beteiligt gewesen sein.

II

Norddeutsche Musikkultur – das ist für den jungen Bach die Begegnung mit großen Musikerpersönlichkeiten und überhaupt mit einem für ihn neuen Typus

⁹ Wolff, a. a. O., S. 107.

¹⁰ Vgl. G. Karstädt, *Die „extraordinären“ Abendmusiken Dietrich Buxtehudes*, Lübeck 1962; Karstädt's Schrift enthält beide Textbücher in Faksimile-Neudruck.

¹¹ C. Ruetz, *Widerlegte Vorurteile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusik und von der Lebens-Art einiger Musicorum*, Lübeck 1752, S. 45; zitiert nach: K. J. Snyder, *Lübecker Abendmusiken*, in: 800 Jahre Musik in Lübeck. Teil II: Dokumentation zum Lübecker Musikfest 1982, hrsg. von A. Edler, W. Neugebauer und H. W. Schwab, Lübeck 1983, S. 63–70.

des „Künstlers“. Gemeint sind hier vor allem die damaligen Führungsgestalten aus der Phalanx der hanseatischen Organisten, zu denen er in unmittelbare persönliche Beziehung trat: Reinken und Buxtehude, die, wie erst kürzlich nachgewiesen werden konnte,¹² spätestens seit 1674 freundschaftlich verbunden waren.

Über die besonderen Voraussetzungen, die im 17. Jahrhundert im nördlichen Deutschland zu einer so einzigartigen Blüte gerade der Orgelkunst führten, ist anderwärts¹³ einiges gesagt, das hier nicht wiederholt werden muß. Was im Blick auf unsere Themenstellung Beachtung verdient, scheinen mir auch der besondere Status und das Selbstverständnis der diese Kunst tragenden Musiker zu sein. Diese Musiker, so hat Martin Geck es formuliert, gehörten nicht zu jenen, die „ein anonymes Dasein in Kapellen und Stadtpfeifereien fristen“ oder die, wie der Kantor, „in einer akademischen Hierarchie“ standen; sie begreifen sich primär in der „Rolle eines . . . seinem künstlerischen Auftrag verpflichteten Virtuosen“¹⁴. Es ist richtig, daß das Organistenamt in den meisten Fällen noch mit einer anderen Tätigkeit, zumeist der eines Kirchenschreibers, verbunden war – erstaunlicherweise hat Buxtehude bis an sein Lebensende das Amt des Werkmeisters innegehabt –, aber Reinken gelingt es bereits, sich von dem Schreiberamt zu befreien, mit der Begründung, es sei ihm „beschwerlich und allerdings auch seiner Profession nicht gemess“! Bezeichnend, daß Reinken und Buxtehude sich in ihren Drucken nicht einfach „Organist“ nennen, sondern „Director organi“ oder – so die Formulierung in Buxtehudes Sonatendruck op. 1 – „Direttore dell'organo . . .“: Ausdruck dafür, welchen Anspruch beide Musiker mit dem Amt des Organisten verbinden.

Vor dem Hintergrund solcher Konstellation erscheint es alles andere als zufällig, daß einer der am schärfsten formulierten Angriffe gegen die Selbstherrlichkeit des Orgelspiels im Gottesdienst aus dem norddeutschen Raum stammt, und zwar von einem Rostocker Theologen. In der 1661 erschienenen Schrift *Wächterstimme auß dem verwüsteten Zion*, die sich gegen die kirchliche Kunstmusik insgesamt richtet (als einen Mißbrauch im Gottesdienst), eifert der Theologieprofessor Theophil Großgebauer insbesondere gegen den Organisten: „Da sitzet der Organist, spielet und zeigt seine Kunst: daß eines Menschen Kunst gezeiget werde . . .“¹⁵ – ein indirektes Indiz dafür, daß auch Rostock im 17. Jahrhundert Organisten virtuosen Zuschnitts besessen hat, zu Großgebauers Zeiten wohl vor allem im Marienorganisten Nicolaus Hasse. Aber die eigentlichen großen Orgelzentren sind natürlich Hamburg und Lü-

¹² 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. Zur Ausstellung im Museum am Dom aus Anlaß des Lübecker Musikfestes 1982, hrsg. von A. Graßmann und W. Neugebauer, Lübeck 1982, S. 64–79.

¹³ Vgl. P. Ahnshl, *Zur norddeutschen Orgelmusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts*, in: Bachtage der Sektion DDR der Neuen Bachgesellschaft, Rostock, 14. bis 16. November 1986 (ProgrammBuch), S. 50–55.

¹⁴ M. Geck, *Nicolaus Bruhns. Leben und Werk*, Köln 1968, S. 8.

¹⁵ Zitiert nach C. Bunners, *Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*, Göttingen und Berlin 1966, S. 92.

beck, die Städte der Scheidemann, Weckmann, Reinken, Vincent Lübeck, Tunder und Buxtehude.

Beim Nachdenken darüber, wo die entscheidenden Einflüsse solcher Musiker wie Reinken und Buxtehude auf den jungen Bach liegen, erliegt man leicht der Gefahr, diese Einflüsse allein im kompositorischen Werk, also im Stilistischen, zu suchen. Das ist entschieden zu wenig. Beide dürften vielmehr als Gesamterscheinungen maßgeblich auf Bach gewirkt haben, durch ihre Persönlichkeit, durch den Gesamtradius ihres künstlerischen Wirkens.

Reinken – dieser Musiker lebt in der Vorstellung vieler Bach-Freunde zuallererst als der greise, fast hundertjährige Orgelmeister, vor dem Bach 1720, anlässlich seiner Bewerbung um das Organistenamt an St. Jacobi in Hamburg, über den Choral „An Wasserflüssen Babylon“ phantasiert und der Bach daraufhin mit dem *Compliment* bedenkt: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet.“ Als weitaus bedeutsamer muß indes die frühe Begegnung Bachs mit Reinken gelten. Georg Böhm, der vor seiner Anstellung in Lüneburg (1698) mindestens fünf Jahre in Hamburg gewirkt und dabei zweifellos Verbindungen zu Reinken aufgebaut hatte, dürfte – so schon Spittas Vermutung – dem Michaelisschüler die Wege zu dem Katharinenorganisten geebnet haben, durch den „sich Bach der unmittelbare Zugang zum zentralen Repertoire der norddeutschen Orgelkunst“ und seiner „aufführungspraktischen Bedingungen“ öffnete. Dies die Formulierung Christoph Wolffs, der in Reinken „eine gewichtige, vielleicht sogar die markanteste Figur in der Lebensgeschichte des jungen Bach“ sieht.¹⁶

Man wird kaum fehlgehen, wenn man den entscheidenden Punkt von Reinkens Ausstrahlung auf den jungen Bach nicht im Kompositorischen sieht, sondern in seiner Wirkung als Orgelvirtuose – unbeschadet der (nach Wolff) in Bachs Frühzeit zu datierenden Bearbeitungen nach Reinkens *Hortus musicus*. Reinken, eine musikalisch vielseitig gebildete, selbstbewußte, wenn auch offenbar extravagante und schillernde Persönlichkeit, galt als ein Orgelspieler von singulärem Ruf, dem selbst der ihm nicht sonderlich wohlgesonnene Mattheson zustehen mußte, „daß man zu seiner Zeit in den Sachen, die er geübt hatte, keinen Gleichen kannte“. Denkt man weiter an das Instrument, das Reinken spielte, die berühmte viermanualige Katharinenorgel, so wird begreiflich, welche Faszination von Reinkens Spiel auf den jungen Bach ausgegangen sein muß und in welchem Maße es dessen eigene künstlerische Ambitionen geprägt haben dürfte.

Mit guten Gründen ist in den letzten Jahren, namentlich durch Hans-Joachim Schulze,¹⁷ die Frage aufgeworfen worden, ob Bach nicht in seinen jungen Jahren, bis in die Weimarer Zeit hinein, primär eine Virtuosen- (nicht eine Komponisten-) Laufbahn angestrebt habe. Wenn dies so war, dann sind die entscheidenden Antriebe dafür gewiß von den hanseatischen Orgelvirtuosen ausgegangen – und vielleicht zuallererst von Reinken, dem „Patriarchen der glänzen-

¹⁶ Wolff, a. a. O. (vgl. Fußnote 1), S. 109 bzw. S. 100f.

¹⁷ Vgl. H.-J. Schulze, *Jobann Sebastian Bach*, in: *Komponisten, auf Werk und Leben befragt. Ein Kolloquium*, hrsg. von H. Goldschmidt, G. Knepler und K. Niemann, Leipzig 1985, S. 13–30, bes. S. 16.

den norddeutschen Schule“, wie Terry ihn nennt. Aber letztlich ist Bach ja der große, vielbewunderte Tastenvirtuose geworden und als solcher der eigentliche Erbe eines Reinken, Buxtehude oder des jung verstorbenen Nicolaus Bruhns. Auch in diesem allgemeinen Sinne ist Reinkens Ausspruch von 1720 zu werten.

Die Beeinflussung, die Bach durch Buxtehude erfahren hat, hat ihren Schwerpunkt sicher im Kompositorischen, aber auch seine Vorbildwirkung ist umfassender zu sehen. Bei den überaus spärlichen Zeugnissen, die uns über Buxtehudes Persönlichkeit überliefert sind, fällt es schwer, sich ein Bild von diesem wohl größten deutschen Musiker zwischen Schütz und Bach zu machen, der mit seiner Person offensichtlich stark im Hintergrund geblieben ist. Es will bezeichnend erscheinen, daß es noch bis vor kurzem kein gesichertes Bildnis von diesem Manne gab, den eine Lübecker Chronik aus den 1690er Jahren als den „Welt-bekanntten Organisten und Componisten“ apostrophierte. Vergewärtigt man sich, daß dieser Mann, mit Blume zu sprechen, „jahraus, jahrein mit seiner kraftvollen Schrift die Seiten seines Werkmeisterbuches gefüllt“¹⁸ hat, daß man nichts über größere Reisen, auswärtiges Orgelspiel und dergleichen erfährt, dann will das höchst merkwürdig erscheinen bei dem Ruf des Lübecker Meisters und scheint völlig dem zu widersprechen, was über das Selbstverständnis der norddeutschen Organisten gesagt wurde. Aber da steht auf der anderen Seite der Buxtehude, der sich mit den „Abendmusiken“ eine in seiner Zeit fast einzigartige Plattform für sein künstlerisches Wirken in der Öffentlichkeit und für seine Selbstverwirklichung als Künstler schafft. Denn die Abendmusiken waren eben keine Veranstaltungen der Kirche, sondern Konzerte, die der Marienorganist, der in Lübeck praktisch die Stellung eines „Director musices“ innehatte, durchführte, und zwar aus persönlicher Initiative und persönlicher Verantwortung – als „Künstler“. Er stützte sich dabei auf das patrizische Handelsbürgertum der Stadt als Trägerschicht; aus den Spenden, die er von daher erhielt, wurden die Abendmusiken hauptsächlich finanziert.

Wie hätte eine so weitreichende künstlerische Wirksamkeit eines städtisch-kirchlichen Musikers in die Öffentlichkeit hinein nicht die Vorstellungen des jungen Bach formen sollen? Bachs Wirken in der öffentlichen Musikpflege der Bürgerstadt Leipzig wird sich, aus vielerlei Gegebenheiten heraus, in anderen Bahnen vollziehen; ebenso wie die Orgelvorträge der „braven . . . Hamburgischen Organisten in den Sonnabends Vespern“ dürfte aber das Beispiel Buxtehude und Lübeck im generellen seine Spuren hinterlassen haben. Man mag dabei auch an die großen Passionsaufführungen in der Karfreitagsvesper denken, die zwar nicht mit den „Abendmusiken“ gleichgesetzt werden können und sollen, bei denen aber notwendigerweise und zwangsläufig die Aufführung des musikalischen Werkes zur „Hauptsache“ werden mußte. Ich folge hier einer neuerdings von Hans-Joachim Schulze ausgesprochenen Überlegung, „ob die Karfreitagsvesper innerhalb eines gottesdienstlichen Lebens die angemessene liturgische Gelegenheit war für die Entfaltung eines Werkes von den Dimensionen der Matthäuspassion . . . oder ob es die einzige Stelle war, wo eine

¹⁸ MGG 2, Artikel *Buxtehude, Dietrich*, Sp. 552.

Musikaufführung derartigen Umfangs ‚untergebracht‘ werden konnte . . . Die hierauf zu gebende Antwort betrifft die Verselbständigung des Kunstwerks . . .¹⁹

III

Als der junge Bach in den Jahren unmittelbar um 1700 die Musikkultur norddeutscher Hansestädte erlebt, da bedeutet dies die Begegnung mit einer in vielem andersgearteten Musik, mit neuen WerkGattungen, neuen Arten und Praktiken des Komponierens. Seit dem frühen und mittleren 17. Jahrhundert hatte sich in den kulturellen Zentren des deutschen Nordens nicht nur ein zum Teil hochentwickeltes Musikleben zu entfalten begonnen; der bis dahin auf dem Gebiete der Musik kaum mit größeren eigenständig-schöpferischen Leistungen hervorgetretene Raum wurde für etwa ein Menschenalter zu einer schöpferisch führenden Musiklandschaft im damaligen Deutschland – mit einer Vielzahl klangvoller Komponistennamen und mit Musikformen von ausgeprägt eigener Stilhaltung.

Der am meisten charakteristische und musikgeschichtlich insgesamt sicherlich bedeutsamste Zweig dieses Musikschaffens stellt auch für den jungen Bach das Hauptfeld der Rezeption dar: die Orgelmusik. Zugleich ist dies der Bereich, bei dem man sich auf relativ gesichertem Boden bewegen kann.

Dies gilt zunächst in dem Sinne, daß sich Aussagen über das von Bach gespielte Repertoire an norddeutscher Tastenmusik machen lassen. Spätestens seit es Hans-Joachim Schulze gelungen ist, als den Urheber und Hauptschreiber des „Andreas-Bach-Buches“ und der „Möllerschen Handschrift“ Johann Sebastians ältesten Bruder, den Ohrdruffer Organisten Johann Christoph Bach, zu ermitteln,²⁰ kann man davon ausgehen, daß Bach, der in beiden Handschriften mit eigenhändigen Eintragungen vertreten ist, das in diesen Quellen überlieferte Repertoire nicht nur in weiten Teilen gekannt hat, sondern daß bestimmte Werkbereiche überhaupt durch ihn in die Hände seines Bruders gelangt sind. Namentlich trifft dies auf Bachs eigene Werke zu sowie auf die Tastenmusik norddeutscher Meister, die einen der Hauptschwerpunkte in diesen Sammelbänden bildet und sie zu zentralen Quellen für die Überlieferung norddeutscher Musik macht: Georg Böhm ist mit 14 Werken vertreten (darunter allein mit 8 Suiten), Reinken mit 5 Werken (darunter der G-Dur-Toccatà); von Buxtehude enthalten die Bände 5 Toccaten bzw. Präludien, eine Choralbearbeitung sowie beide Chaconnen und die Passacaglia – also auch die *Ciaccona* in c-Moll, der die Bachsche Passacaglia in vielem so besonders nahesteht; schließlich mag auf die beiden großen Präludien (Toccaten) in e-Moll und G-Dur von Nicolaus Bruhns hingewiesen werden, der im Nekrolog ausdrücklich als eines der Vorbilder des jungen Bach in der „Orgelkunst“ genannt wird. Des weiteren sind Peter Heidorn, Christian Ritter und der Lüneburger Christian Flor mit Werken vertreten.

Gewiß sind die beiden zwischen etwa 1703 und 1712/13 unter Mithilfe Johann Sebastians zusammengetragenen Sammlungen eine zu schmale Basis, um allzu

¹⁹ Schulze, a. a. O., S. 28.

²⁰ Schulze, Bach-Überlieferung, S. 30–56.

weitreichende Aussagen über das Tastenrepertoire des damals 20–25jährigen Bach abzuleiten, aber den sich abzeichnenden Schwerpunkten wird man dennoch einen gewissen Repräsentativcharakter zusprechen dürfen, und das heißt: im Spielrepertoire des jungen Klavier- und Orgelvirtuosen muß neben eigenen Werken die Tastenmusik norddeutscher Komponisten einen Angelpunkt gebildet haben. In dieser Aneignung des Repertoires als Spieler könnte man eine erste Stufe des Rezeptionsvorganges sehen, eine Stufe, die freilich überhaupt nicht von dem getrennt werden kann, was diese Werke für die Ausbildung von Bachs eigenem Kompositionsstil bewirkt haben.

Es muß hier nicht wiederholt werden, was längst als Allgemeinbesitz der Forschung in dieser Frage gelten kann (also etwa der unmittelbare Traditionszusammenhang zwischen den Choralpartiten Bachs und Böhm's), und es erscheint überhaupt weniger lohnend, den Blick auf diejenigen unter Bachs frühen Tastenwerken zu lenken, in denen entweder bestimmte norddeutsche Formmodelle als Ganzes, etwa das der mehrteiligen Toccata, oder signifikante Einzelelemente norddeutscher Orgelkunst, etwa in Gestalt der großen Pedalsoli, relativ unverhüllt zutage treten. Zu solchen Werken gehören in ihrer Mehrheit die Cembalo- (oder besser: Manualiter-)Toccaten, von denen vier im Andreas-Bach-Buch und in der Möllerschen Handschrift überliefert sind, zu ihnen gehören die Orgeltoccaten BWV 564–566. Aber selbst an den genannten Werken zeigt sich, daß Bach im Grunde zu anderen Lösungen strebt. Und dies nun macht die eigentliche Tragweite von Bachs Begegnung mit der Orgelkunst eines Böhm und Reinken, Buxtehude und Bruhns aus: daß sie ihm, weit über die Vermittlung bestimmter Kompositionsmodelle und Techniken hinaus und abgehoben von diesen, in entscheidenden generellen Belangen Impulse zu geben und die Richtung zu weisen vermochte. So ist Bachs Orgelkunst – um an einen Gedanken Friedhelm Krummachers anzuknüpfen – derjenigen Norddeutschlands „gerade dort dialektisch verbunden, wo sie sich von ihr in ihrer eigenen Qualität distanziert“.²¹

Um dies zu exemplifizieren, bieten sich ebenso die Werkformen der freien wie der choralgebundenen Orgelmusik an: So weit das polare Bachsche Satzpaar „Präludium und Fuge“ sich vom mehrteiligen Toccatamodell eines Buxtehude entfernt hat, so vieles lebt als Erbteil dieser Hauptform des norddeutschen *Stylus phantasticus* in ihm fort: in der formalen Weiträumigkeit, im Zug zum Expansiven, in der virtuoson Pedalbehandlung, allgemein in dem ganz und gar professionellen Zuschnitt dieser Kunst, die, wie die großen Werke Buxtehudes und Bruhns' (und anders als diejenigen eines Pachelbel und seiner mitteldeutschen Schule), mit dem professionellen virtuoson Spieler rechnet. Auch im choralgebundenen Bereich ist es viel weniger die Übernahme norddeutscher Bearbeitungstypen als Ganzes, worin die Rezeptionsbeziehung sich manifestiert. Wie verschwindend klein ist die Zahl der Bearbeitungen, in denen Bach der Form der norddeutschen Choralfantasie folgt! „Typologisch betrachtet“, so hat Werner Breig es kürzlich formuliert, „ist Bachs Choralbearbeitungs-Oeuvre der heimischen mitteldeutschen Tradition stärker verpflichtet als der norddeutschen“; was von den spezifisch norddeutschen Bearbeitungs-

²¹ Krummacher, a. a. O. (vgl. Fußnote 1), S. 134.

formen, der Choralfantasie und dem monodischen Orgelchoral, an prägenden Momenten in Bachs Werk einging, ist aber dennoch nicht zu unterschätzen. Breig nennt vorab „die Idee des großdimensionierten Stückes und die Intensivierung im Affektvollen“²².

Die Begegnung des jungen Bach mit der Orgelkunst des deutschen Nordens – das war zugleich die Begegnung mit einem gegenüber der Orgellandschaft Mitteldeutschlands wesentlich veränderten Ideal des Orgelbaus und des Orgelklanges. Ein eigenes Thema und ein Gebiet vor allem, das den Spezialisten verlangt. Es mag hier nur genannt sein als eine Komponente in Bachs Erleben norddeutscher Musiktradition, von der es kaum denkbar ist, daß sie nicht tiefe Spuren hinterlassen haben sollte. Daran darf man gewiß auch festhalten, wenn in jüngster Zeit auf die besondere Bedeutung der anders gearteten thüringisch-sächsischen Orgelkonzeption für Bachs Orgelklang-Ideal hingewiesen wird (mit den Merkmalen der „Gravität“ und charakteristisch intonierter Labialstimmen in 8'- und 4'-Lage).²³ Allein dies: die Orgeln in der Eisenacher Georgen- und Ohrdruffer Michaeliskirche, die der Knabe bis 1700 kennengelernt hatte, waren relativ kleine Instrumente (mit 26 beziehungsweise 19 Stimmen); Hamburg besaß in allen vier Hauptkirchen große viermanualige Orgeln, die kleinste mit 53 Stimmen, und zwar solche spezifisch norddeutscher Bauart; mit dem sprichwörtlichen Farbreichtum bei Bevorzugung charakteristischer Zungenstimmen und scharfer Mixturen und mit betonter Ausprägung des Werkcharakters. Über eine von ihnen, Reinkens Katharinenorgel mit ihren 58 Stimmen, hat Bach sich nach dem Zeugnis seines Schülers Agricola voller Bewunderung geäußert: „In der St. Catharinenkirchenorgel in Hamburg sind gar 16 Rohrwerke“, heißt es hier; „der seel[ige] Capelmeister, Hr. J. S. Bach in Leipzig, welcher sich einsmals 2 Stunden lang auf diesem, wie er sagte, in allen Stücken vortrefflichen Werke hat hören lassen, konnte die Schönheit und Verschiedenheit des Klanges dieser Rohrwerke nicht genug rühmen . . .“²⁴ Auch das 32'-Pedalregister dieser Orgel erregte Bachs besondere Bewunderung.

Wenn die norddeutschen Einflüsse im Bereich der Tastenmusik bei weitem am greifbarsten zutage treten, so liegt dies – außer an der hochgradigen stilistischen Eigenwertigkeit gerade der norddeutschen Orgelmusik – gewiß auch daran, daß Bach in der entscheidenden Phase seiner Begegnung mit dieser Musiktradition nur auf diesem Sektor selbst bereits kompositorisch tätig ist. Aus seiner Arnstädter Zeit liegt nicht ein einziges Vokalwerk vor, und insgesamt sind es gerade nur eine Handvoll Kantaten, die sich aus der Mühlhäuser und der frühen Weimarer Zeit erhalten haben. Mit welcher Deutlichkeit in einzelnen dieser Werke auch norddeutsche Vorbilder durchscheinen, läßt im besonderen der „Actus tragicus“ erkennen. Aber als der neuernannte Weimarer Konzertmeister Bach im März 1714 mit der regelmäßigen Kantatenkomposition beginnt, da folgt er textlich wie musikalisch bereits einem neuen Kantatentypus, steht er inmitten intensiver Auseinandersetzung mit einem anderen für ihn

²² Breig, a. a. O. (vgl. Fußnote 1), S. 94 bzw. S. 93.

²³ Vgl. W. Schrammek, *Jobann Sebastian Bachs Stellung zu Orgelpedalregistern im 32-Fuß-Ton*, BJ 1985, S. 147–154.

²⁴ Dok III, S. 191.

zentralen Einflußbereich: den modernen italienischen Stilformen. Nunmehr sind es die der italienischen Oper entlehnten Formen des Rezitativs und der Arie, die das Bild seiner Kantaten prägen.

All dies bedeutet nicht, daß nicht auch außerhalb der Tastenmusik norddeutsches Erbgut für Bachs Werk produktiv wurde. Man möchte fast zuerst an die Expressivität und Ausdruckstiefe Buxtehudes denken – auch wenn gerade solche Momente kaum verifizierbar sind. Zu denken ist aber vor allem an bestimmte allgemeine Gattungstraditionen: Die geistlichen Lieder und Arien in Schémellis Gesangbuch stehen in der Tradition des volkstümlichen geistlichen Liedes, wie es in der „Hamburger Liederschule“ des 17. Jahrhunderts gepflegt wurde und wie es uns auch in der *Geistlichen Seelenmusik* der Rostocker Heinrich Müller und Nicolaus Hasse entgegentritt; in Lüneburg erschienen im Jahre 1700 die *Geistlichen Lieder* Elmenhorsts in einer neuen, erweiterten Ausgabe, die nunmehr, unter dem Titel *Geistreiche Lieder*, neben den Melodien Johann Wolfgang Francks auch solche Georg Böhms enthielt.

Insbesondere liegen die Ursprünge des von Bach gepflegten Passionstypus, der oratorischen Passion also, in Norddeutschland: Thomas Selle war es, der in den 1640er Jahren in Hamburg die ersten nachweisbaren Passionsmusiken in dieser Art schrieb (mit Einlagen in den biblischen Passionsbericht, mit Generalbaß und konzertierenden Instrumenten), und Johann Theiles 1673 in Lübeck veröffentlichte Matthäus-Passion gilt als die erste, die in größerem Umfange solistische Aria-Strophen enthält. Insgesamt übernimmt Norddeutschland von dieser Zeit an die Führung in der Passionskomposition.

Gerade im Bereich der Passion läßt sich aber auch die unmittelbare Beeinflussung Bachs durch einzelne konkrete Werke nachweisen. Hierher gehört die Brockes-Dichtung *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*, vor allem aber die Markus-Passion von Reinhard Keiser, dem Hamburger Opernmeister, der als der erste Exponent der sogenannten „theatralischen Kirchenmusik“ im protestantischen Deutschland gilt. Bach hat von Keisers Markus-Passion in seiner mittleren Weimarer Zeit eine Stimmenabschrift hergestellt und das Werk wahrscheinlich dreimal aufgeführt – nachweislich in der Karfreitagsvesper 1726 in der Leipziger Nikolaikirche. Darüber hinaus aber wurde Keisers Passion – so eine Formulierung Andreas Glöckners – „eine bedeutende Studienvorlage für Bachs Matthäus-Passion“,²⁵ an deren Konzeption und Komposition Bach in eben diesem Jahr 1726 gearbeitet haben muß. Es gibt geradezu erstaunliche Entsprechungen zwischen beiden Werken: angefangen von der durchgehenden Streicherbegleitung der Christusworte über gleichartige Anschlußstellen und gedankliche Bezüge für Arien und Choralstrophen bis hin zur kompositorischen Gestaltung einzelner Textstellen, besonders deutlich etwa bei den Jesusworten „Ich werde den Hirten schlagen“ oder „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod“. An solchen Gestaltungselementen ist unüberhörbar, wie stark Bach sich durch das Vorbild Keisers hat anregen lassen – eines Komponisten, den Carl Philipp Emanuel Bach gegenüber Forkel unter denen nennt, die sein Vater „hochgeschätzt“ habe.

²⁵ A. Glöckner, *Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken*, BJ 1977, S. 75–119, Zitat S. 89.

Unmittelbare Vorbildwirkung auf Bach könnte auch von einem Werk ausgegangen sein, das für eine ganz andere Seite kompositorischer Kunst steht, und von einem Komponisten, der in der vorbachischen Generation diese Seite vor allem repräsentiert: von Johann Theile und dessen wohl größtenteils in Hamburg entstandenem *Musicalischen Kunst-Buch*. Worum es dabei geht, ist die intensive Beschäftigung mit der Kunst und der „Wissenschaft“ des Kontrapunkts – in einem Sinne, wie uns dies aus Bachs Spätwerk vertraut ist. Insbesondere zum *Musikalischen Opfer* tun sich Parallelen auf an Theiles *Kunst-Buch, Worinne, wie es im Titel heißt, 15 gantz sonderbahre Kunst-Stücke und Geheimnisse, welche aus den doppelten Contrapunten entspringen*. Unzweifelhaft ist der Schütz-Schüler Theile, der eine entscheidende Lebensphase in Norddeutschland verbringt (zeitweilig, als Freund Buxtehudes, in Lübeck) und der während seines zehnjährigen Aufenthalts in Hamburg zum Mitbegründer der Hamburger Oper wird, eine Schlüsselgestalt für die Tradierung des „stile antico“ und einer stark theoretisch akzentuierten Beschäftigung mit dem Kontrapunkt im nord- und mitteldeutschen Raum.

Wir haben uns weit entfernt von dem, was sich auf die unmittelbar-persönliche Begegnung des jungen Bach mit der Musik und dem Musikleben in Norddeutschland zurückführen läßt. Damit ist eine Ebene erreicht, auf der der Nachweis bestehender Verbindungslinien schwieriger wird, die aber gleichwohl unserem Thema zugehört. Bach und die norddeutsche Musikkultur – das schließt über die vielfältigen direkten Beziehungen hinaus zugleich vieles ein, was auf mittelbarem Wege der Bachschen Erfahrungswelt und Kunst als Erbe zufließt, was bereits vor Bach in einer überregionalen deutschen Musiktradition aufgegangen war.

Die isolierte Behandlung eines bestimmten Traditionsstranges läßt leicht den Eindruck einer Überbewertung entstehen. Eine solche Intention liegt den hier gemachten Ausführungen am allerwenigsten zugrunde. Keine Frage, daß die entscheidenden Wurzeln für Bachs Weg als Musiker zuerst in der thüringisch-mitteldeutschen Musikkultur zu suchen sind, nur: das ist das Selbstverständliche. In seinem Reagieren auf norddeutsche Erfahrungen und Vorbilder aber begegnen wir erstmals in seiner Biographie jenem bestimmenden Zug der Bachschen Schaffenshaltung, der auf die Aneignung aller bedeutenden Traditionen und Leistungen seiner Kunst in Vergangenheit und Gegenwart gerichtet ist und der eine der Voraussetzungen bildet für das Einzigartige seines Lebenswerks als eines großen Werkes der Synthese.