

Böhm, Georg, * 2. (nicht 3.) September 1661 in Hohenkirchen bei Ohrdruf, † 18. (nicht 8.) Mai 1733 in Lüneburg. Als Sohn des Org. und Schulmeisters Balthasar Böhm (* 1636 in Goldbach bei Gotha, † 1675 in Hohenkirchen) und der Martha Schambach, die der 18jährige Johann Balthasar während seiner Org.-Zeit in Ernstroda geheiratet hatte, wuchs er unter der Obhut seines auf dem Gymnasium in Gotha gebildeten Vaters auf. Die von Buchmayer ausgesprochene Vermutung, daß das nahe Ohrdruf mit dem Kantor Johann Heinrich Hildebrand (einem Schüler Heinrich Bachs), mit Franciscus Eisentraut und Melchior Kromayer die Böhms oft in seinen Mauern sah, ist durchaus annehmbar. Ob Georg Böhm auch das Ohrdrufer Lyzeum besuchte, ist allerdings nicht erwiesen. Nach dem überraschenden Tode des Vaters (1675) kam der 14jährige nach Goldbach, wo er in die Lateinschule eintrat. Drei Jahre später, am 27. Juni 1678, wurde er Schüler der Sekunda des Gymnasiums in Gotha. Die sechs Jahre, die Böhm in Gotha verbrachte (er absolvierte als Selektaner das Gymnasium 1684), waren gewiß von wesentlicher Wirkung auf seine geistige und künstlerische Entwicklung; denn nicht nur unter den musikalischen Kräften der herzoglichen Residenz (mit Johann Göldel, Aegidius Funck, Wolfgang Michael Mylius) fand Böhm Anregung und

Anleitung, sondern auch unter den Lehrern (u.a. Cyriacus Günther, Johann Heinrich Heß) und Schulkameraden wie Martin Christian Göldel, Michael Ludwig Agricola, Johann Bernhard Vonhoff. Gemeinsam mit dem jungen Göldel bezog er 1684 die Univ. Jena (Immatrikulation 28. August). Die Dauer seiner Jenaer Studienzeit und deren Charakter sind noch unbekannt. Angeblich verließ er Jena im Jahre 1690. Erst 1693 begegnet er uns wieder, diesmal in Hamburg. Aber auch hier fehlen Anhaltspunkte über Böhms Wirkungskreis. Lediglich die Mitteilung, daß bis 1697 drei Kinder Böhms in der Jacobikirche getauft wurden, ist als feststehende Tatsache zu vermerken. In dem Hamburg Reinkens und der Oper in ihrer guten Zeit unter Kusser, als sie ihr Repertoire den Werken des frz. und ital. Musiktheaters zu erschließen begann, tauchte zu derselben Zeit auch der junge G. C. Schürmann auf. Die Katharinenkirche mit der Org. Reinkens, die Oper, vielleicht auch das nicht allzu ferne Lübeck Dietrich Buxtehudes, in dessen Lehre Böhm vielleicht gegangen ist, und die Beziehungen zu Elmenhorst und J. W. Franck, wovon das *Geistliche Gesangbuch* (3. Aufl. 1700) Zeugnis gibt, werden Böhms persönliches Leben beeindruckt haben. Am 28. April 1697 war der Org. an St. Johannis zu Lüneburg, Christian Flor, gestorben. 1698 übernahm Böhm

dieses Amt, das er bis zu seinem Tod innehatte, hochgeehrt und angesehen. Die Lesart, wonach sich Böhms äußeres Lebensschicksal seit 1700 infolge wirtschaftlicher Sorgen verschlechtert habe, ist durch nichts belegt. Als seinen Nachf. im Org.-Amt hatte Böhm seinen Sohn ausersehen; da dieser 1732 (nicht 1728) starb, bestimmte Böhm den bisher in Boitzenburg tätig gewesenen Ludwig Ernst H a r t m a n n , der auch seine Tochter heimführte, zum Nachf. Völlige Ungewißheit besteht nach wie vor über die Frage, ob J. S. B a c h in Lüneburg in einem irgendwie gearteten Schülerschaftsverhältnis zu Böhm gestanden hat. Böhm hatte mit der Michaelisschule, Bach mit der Johanniskirche nichts zu tun. Persönliche und familiäre Verbindungen zwischen beiden gab es zur Genüge, und die Möglichkeit, daß Bach bei Böhm studiert hat, ist durchaus gegeben, ohne daß daraus eine erwiesene Tatsache gemacht werden dürfte. Der stilistische Einfluß Böhms auf Bach ist gesichert, reicht aber nicht hin, um persönliche Schülerschaft zu motivieren. Denn da Böhms Org.- und Kl.-Werke fast ausschließlich in J. G. W a l t h e r s eigenen und den von ihm abhängigen Sammlungen (sogenannte Möllersche Hs., ehemals Bibl. Wolfheim, heute Öff. Wiss. Bibl. Berlin; Andreas Bach-Buch, Stadtbibl. Leipzig) überliefert sind, Bach mit Walther von 1708 an in naher Verbindung und Zusammenarbeit gestan-

den hat und seine dem Stil Böhms besonders nahestehenden Choralpartiten für Org. nicht vor 1708 angesetzt zu werden brauchen, ist es durchaus möglich, daß er das Böhmsche Stilerbe erst zu dieser Zeit übernommen hat. Um das seit Spitta allgemein angenommene Schülerschaftsverhältnis zu sichern, wäre zuerst nachzuprüfen, inwieweit Bach sich in Lüneburg überhaupt mit der Org. beschäftigt hat. Böhms Johannis-Org. war zudem zu der Zeit, als Bach in Lüneburg war, ein sehr veraltetes Instr.

Die Stellung Böhms **im** Umkreis jener Generationsgruppe, die unmittelbar auf Bach hinführte und eben deshalb in der Gesamtlinie des mg. Ablaufs an entscheidendem Platz steht, beruht auf drei Leistungen: auf der Kl.-Suite, der Choralbearb. für Org. und der Kantate. Aus dem verhältnismäßig Wenigen, das uns überliefert ist, läßt sich bereits erkennen, daß Böhm in seiner Mittlerrolle zwischen dem späten 17. Jh. und Bach Wesentliches beizusteuern vermochte. Böhm (im 2. Notenbuch für Anna Magdalena Bach 1725 mit einem *Menuet fait par Mons. Böhm* vertreten) hängt in seinen Suiten mehr von der deutschen, durch Froberger gegründeten Tradition als von der frz. Ouvertüren-Suite ab. An dem gegen Ende des 17. Jh. aufgekommenen Schema der Viersätzigkeit (in das Frobergers Suiten ja erst durch die Amsterdamer Druckausg. gepreßt wurden) hält Böhm mit

Ausnahme seiner im *Andreas Bach-Buch* enthaltenen Suite D, die eine echte Ouvertüre ist, fest; die in der Möllerschen Hs. überlieferten verweisen eher auf Pachelbel, Kuhnau oder Buxtehude. Daß hierbei gelegentlich einzelne Sätze des Schemas durch ein Präludium, eine Ciaccone, auch durch eine *Sarabande en Rondeau* ersetzt werden, zeigt das Auflösungsstadium, dem diese Folge entgegenging. Bekanntschaft mit der frz. Clavecinistengruppe um F. Couperin ist anzunehmen: die Neigung, den Tanztypus der einzelnen Sätze in der Richtung auf das Charakterstück umzubilden, und der Reichtum an Verzierungen legen die Annahme nahe. – Org.- und Kl.-Stil sind bei Böhm durchaus getrennt, wie dies in der deutschen Musik seit dem ausgehenden 17. Jh. üblich ist, gehen aber viel öfter ineinander über als etwa bei Buxtehude oder Pachelbel. Dabei bleibt jedoch die Frage offen, wie die einzelnen Kompos. chronologisch einzuordnen sind. Die harmonischen Wirkungen (z.B. Praeludium, Fuge und Postludium) mancher Stücke legen nahe, sie nicht vor dem ersten oder sogar zweiten Jahrzehnt des 18. Jh. anzusetzen, während die Struktur der Suiten im allgemeinen eher auf die 1690er Jahre weist. Die reinen Org.-Werke mit ihren toccatenartigen Zügen (z.B. *Praeludium und Fuge C* mit dem großen Pedalsolo; sollte diese Kompos. vor dem Umbau der Johannis-Org. 1712 ge-

schrieben sein?) stehen Bachs Weimarer Werken teilweise sehr nahe, so daß man auch sie kaum allzufrüh wird ansetzen dürfen. Daß Böhm auch auf organistischem Gebiet von den frz. Meistern beeinflusst ist, darauf hat Dufourcq aufmerksam gemacht (*Bach*, S. 109 u.ö.). – Neben der Kl.-Musik ist Böhms Hauptgebiet die Choralpartita für Org., z. Tl. für Kl., und damit die Choralbearb. überhaupt. Abgesehen von der Choralfantasie (*Christ lag in Todesbanden*), in der Böhm vom imitierenden Typus der Scheidt-Fantasie herkommt und ganz unmittelbar zu Bach führt (Fantasie über denselben Choral), liegt aber die Keimzelle seines Org.-Werkes in der Choralpartita, in der Böhm noch unmittelbarer die Partitentechnik Bachs beeinflusste. Hier, gewissermaßen auf der Mitte zwischen Buxtehude und Pachelbel, ergeht sich Böhm in freiausschwingender, die Kernmelodie schon in der Grundgestalt variierender Behandlung der Choralzeilen. Durch Zerlegung der Melodieverläufe (z.B. *Wernur den lieben Gott*), durch Ausspinnen der Tonleiterfigurationen zu motivischen Bestandteilen (z.B. *Jesu, du bist allzu schöne*), in der freien Verwendung der Imitation, in der Heranziehung von Formbestandteilen der weltlichen Suite (Sarabanden-Charakter in *Christe, der du bist*) usw. gibt er der Partita eine eigene und zuweilen eigenwillige Prägung, die aber so stark ist, daß sich auch Bach ihr nicht entziehen kann-

te. Das ist auch beim Org.-Choral der Fall, bei dem sich Böhm unabhängig von Pachelbel und Buxtehude verhält. – Auf dem Gebiet der Kantate, das Wolgast in vier Gruppen aufteilt (Evangelienkantate, Psalmkantate, Choralkantate, Madrigalkantate), steht er »auf dem Boden des Geistlichen Konzerts« in seiner vielfältigen zur Kantate hinführenden Gestalt. Wesentlich ist hierbei, daß Böhm, dem die ital. Arie in der Partita nicht fremd war, sie hier vermeidet, sich vielmehr auf die konzertierende Arie oder das Lied beschränkt. Auch verzichtet er auf selbständige instr. Sätze, mit Ausnahme der Ritornelle und Introduktionen im Sinne der Sonata (ein einziges Mal findet sich die Ouvertüre). Auffallend ist die Beziehung des Musikalischen zum Wort. Das ist auch das Merkmal seiner Lieder. Hier wie da ist das Ausdruckshafte kennzeichnend. Wenngleich im Lied der Choral Ausgangspunkt ist, so steht Böhm, ähnlich wie J. W. Franck, in diesen Liedern auf Gedichte Elmenhorsts in seinen Ausdrucksmitteln bereits außerhalb des ev. Kirchenliedes.

 Werke, soweit bisher nachgewiesen. Vokalwerke: *Kantaten*; zwei *Motetten* (eine verschollen); eine *Passion* (verschollen); *Lieder* (23 in der 3. Aufl. des *Geistlichen Gesangbuchs* von Joh. Christoph Jauch, 1700; 1/1681, 2/1685). – Instrumentalwerke: 11 *Kl.-Suiten* (eine als Ouvertüre); vierzehn *Partite diverse sopra l'Aria Jesu*,

du bist allzu schöne; Praeludien und Fugen f. Kl. u. Org., ein *Kl.-Capriccio*, *Choralpartiten*, *Choralvorspiele* und *Choralbearb.* für Org.

📖 Ausgaben: *Sämtliche Werke* = Veröff. d. Kirchenmusikal. Instituts d. ev. luth. Landeskirche in Sachsen ... Lpz., hrsg. v. J. Wolgast, Bd. 1 *Kl.- und Org.-Werke*, Lpz., B. & H. 1927, Bd. 2 *Vokalwerke*, ebda. 1933; *Heinrich Elmenhorsts Geistliche Lieder komp. von J. W. Franck*, G. Böhm und P. Wockenfuß, hrsg. v. J. Kromolicki u. W. Krabbe, DDT 45, 1911; R. Buchmayer, *Historische Kl.-Konzerte* I, 4 u. 5, Lpz. 1927, B. & H.; *Fünf Praeludien u. Fugen*, bearb. v. M. Seiffert in *Orgm.*, Lpz. K. & S.; *Choralvariation Christe, der du bist* in C. Straube, *Alte Meister des Orgelspiels* II; Choralvorspiel *Freudich sehr*, bearb. v. M. Seiffert, Lpz., B. & H.; Partita *Gelobet seist du* f. Kl., vierhd. v. F. Dietrich in NMZ 1928: Kantate *Mein Freund ist mein*, einger, v. Buchmayer Lpz., B. & H.; Franck u. G. Böhm, *Geistliche Lieder*, hrsg. v. A. Kreutz, 1939 B. V. K.

📖 Literatur: J. Wolgast, *Georg Böhm, ein Meister der Übergangszeit vom 17. zum 18. Jh.*, Phil. Diss. Bln. 1924; R. Buchmayer, *Nachrichten, über das Leben Georg Böhms* in *Bach-Jb.* IV 1908, 107 ff; E. W. Böhme, *Georg Böhm, Lüneburgs bedeutendster Barockkomponist* in *Seiffert-Fs.* 1948; G. Fock, *Die Wahrheit über Bachs Aufenthalt in Lüneburg*, Hbg. 1949, 14 ff., Hans. Gildenverlag;

ders., *Der junge Bach in Lüneburg*, Hbg. 1950, Merseburger; Ph. Spitta, *Bach I* 200 ff.; W. Wolffheim, *Die Möllersche Hs.* in *Bach-Jb.* IX 1912, 42 ff.; Weitzmann-Seiffert, *Geschichte der Kl.-Musik*, 257 f.; E. Valentin, *Die Entwicklung der Tokkata im 17. u. 18. Jh. bis J. S. Bach*, Diss. München 1928, Münster 1930, Universitas-Archiv 53 ff.; F. Dietrich, *J. S. Bachs-Orgelchoral u. seine geschichtl. Wurzeln* in *Bach-Jb.* XXVI 1929. 1 ff.; H. Keller, *Bachs Orgelwerke*, Lpz. 1948, Peters, 135 f.; N. Dufourq, *J. S. Bach*, Paris 1948, Floury.

Erich Valentin

- ⊙ Bewerbungsschreiben Georg Böhms um die Organistenstelle an der Johanniskirche zu Lüneburg (Original im Stadtarchiv zu Lüneburg)