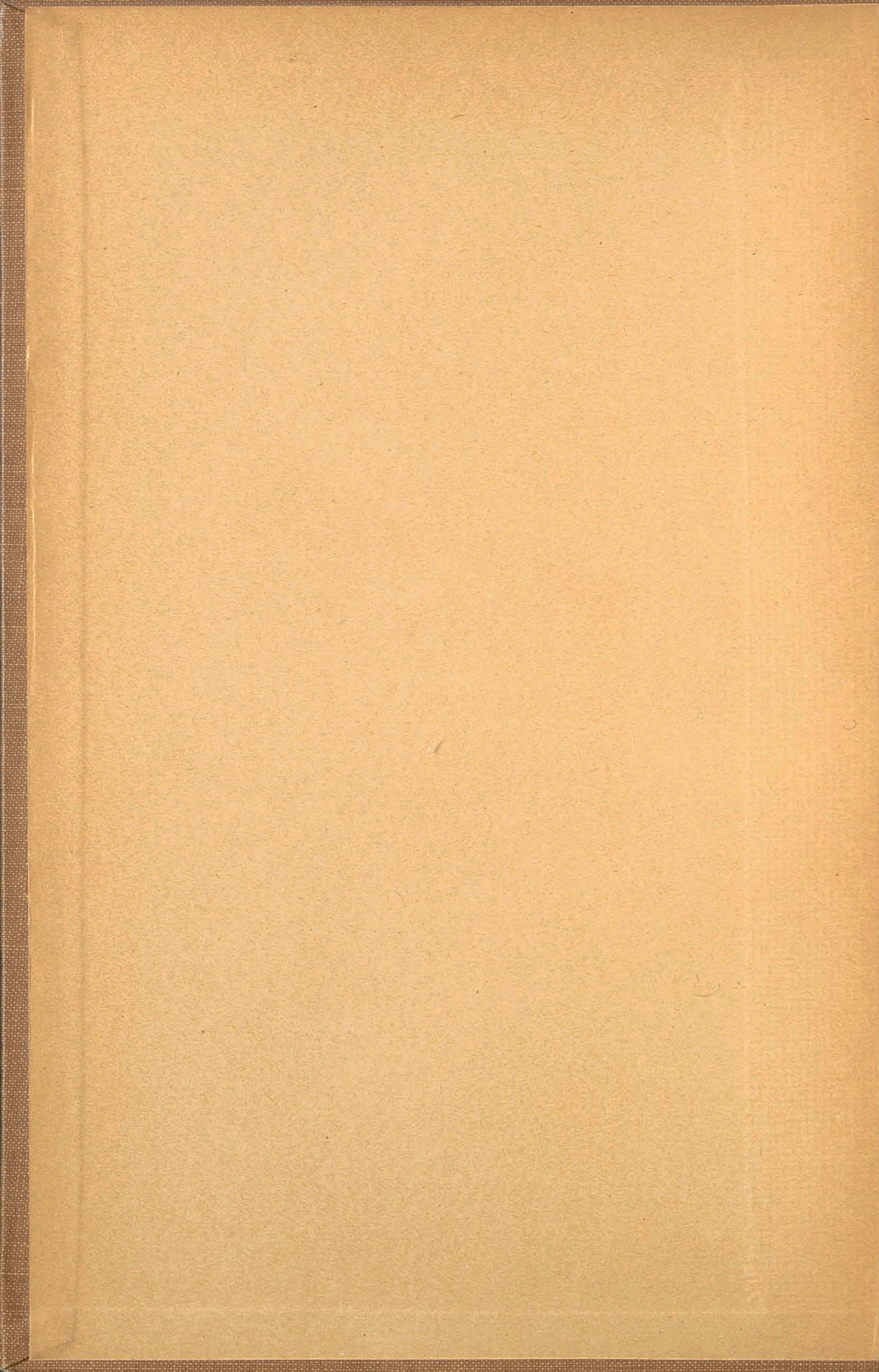


Bach-Jahrbuch  
1914



Masurde Löber.



Sächs.  
Landes-  
Bibl.



Bachkopf von Daniel Greiner

Terrakotta in graubraunem Naturton

$\frac{1}{7}$  der natürlichen Größe

Im Besitz des Herrn Dr. Anton, Baden-Deß.

# Bach-Jahrbuch

11. Jahrgang 1914

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering

(Leipzig)

Mit einem Titelbilde und einer Bilderbeilage



Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel  
Berlin • Brüssel • Leipzig • London • New York

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang 15, 2.



1947 I Fd 3

Copyright 1915 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.



## Inhalt.

	Seite
Albrecht Kurzwelly (Leipzig): Neues über das Bachbildnis der Thomaschule und andere Bildnisse Johann Sebastian Bachs. (Mit einer Bilderbeilage) . . . . .	1
Karl Anton (Baden-Dos): Zur Geschichte der Bachbewegung. Be- richt über eine bisher unbekannte frühe Aufführung der Matthäus- passion . . . . .	38
Georg Schönemann (Berlin): Johann Christoph Friedrich Bach. 45	45
W. Nicolai (Eisenach): Die Wiederbelebung der Kurrende in Eisenach Aufführungen von Joh. Seb. Bachs Kompositionen in der Zeit vom Oktober 1912 bis Juli 1914 (zusammengestellt von Th. Viebrich) 171	171
Bachaufführungen im ersten Jahre des deutschen Krieges (zu- sammengestellt von Th. Viebrich) . . . . .	195
Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft im Mai 1914 zu Wien . . . . .	221
<hr/>	
<b>Kritik.</b>	
Ritter, M., Der Stil Joh. Seb. Bachs in seinem Choralsatz. Besprochen von A. Werner (Bitterfeld) . . . . .	243
Wustmann, R., Joh. Seb. Bachs Kantatenterte. Besprochen von A. Schering (Leipzig) . . . . .	244
Faldt, M., Wilhelm Friedemann Bach. Besprochen von A. Schering (Leipzig) . . . . .	246

## Vorbemerkung

zu dem nachstehenden Aufsatz.

Aus Anlaß der jüngsten Wiederherstellung des Bachbildnisses der Thomasschule hat der Verlag Breitkopf & Härtel eine in größerem Format (Bildgröße 27 zu 21 cm, Papiergröße 50 zu 37 cm) gehaltene Heliogravüre nach diesem vortrefflichen Gemälde herstellen lassen, die den gegenwärtigen Zustand des Bildes getreu wiedergibt. Es wird allen Verehrern des großen Thomaskantors erwünscht sein, ein ganz authentisches Bildnis des einzigartigen Meisters zu besitzen.

---

## Neues über das Bachbildnis der Thomasschule und andere Bildnisse Johann Sebastian Bachs.

Von Prof. Dr. Albrecht Kurzwelly (Leipzig).

So viel und so gründlich seit den Tagen Gerbers, Beckers und Hilgenfeldts und namentlich in den beiden letzten Jahrzehnten die Frage nach der äußeren Erscheinung und den Bildnissen Johann Sebastian Bachs erörtert worden ist, und soviel sichere Ergebnisse diese immer von neuem aufgenommenen Untersuchungen zutage gefördert haben, so wenig sind wir in der Lage, zu behaupten, daß dieses den Musikfreund wie den Kunstfreund gleichermaßen fesselnde Forschungsgebiet nunmehr erschöpfend behandelt und bis in alle Einzelheiten aufgeklärt ist<sup>1)</sup>. Am wenigsten läßt sich von den seit langem als ganz authentisch bekannten Bildnissen der Thomasschule und der Musikbibliothek Peters sagen, daß alle Fragen, die sich an sie anknüpfen, bisher vollkommen befriedigend und überzeugend beantwortet werden konnten. Ist doch bislang nicht einmal ihre Herkunft in allen Punkten vollkommen einwandfrei klargestellt worden, geschweige denn, daß auf ihren jeweiligen Erhaltungszustand, ihre formalen und koloristischen Eigentümlichkeiten und ihren kunstgeschichtlichen Wert in den neueren Untersuchungen hinreichend geachtet worden wäre. Daß man von jeher unterließ, das Urteil des Kunsthistorikers, des methodisch geschulten Bilderkenners anzurufen, hat entschieden den Fortschritt der Forschung auf unserem Gebiet wesentlich aufgehalten.

Wie vieles hierin zum Schaden der Wissenschaft seit langem versäumt wurde, das hat sich mit einem Schlag für das Bildnis der Thomasschule erwiesen, als es unlängst von berufener fachmännischer Seite einer ganz gründlichen technischen

<sup>1)</sup> Die Anmerkungen folgen als Anhang S. 29 ff.

Untersuchung, Reinigung und Instandsetzung unterzogen wurde. Über die Art dieser Erneuerung und ihre ebenso überraschenden als wichtigen tatsächlichen Ergebnisse zu berichten, ist der nächste Zweck dieser Zeilen. Was sich aus dem neuen Zustand oder richtiger dem rekonstruierten Urzustand des Bildes für die Klarstellung seiner Entstehung und seiner weiteren Schicksale ergibt, kann natürlich nicht unbeachtet bleiben. Im übrigen soll auch einiges Neue über andere Bachbildnisse mitgeteilt werden, was sich nebenbei im Laufe der literarischen Quellenforschung herausgestellt hat.

Bevor die jüngste Erneuerung des Bachbildnisses der Thomasschule erfolgte, war es von dieser mit Genehmigung des Leipziger Rats als dauernde Leihgabe an das Stadtgeschichtliche Museum zu Leipzig abgegeben worden, nachdem es auf der im Sommer 1912 in den altertümlichen Räumen des alten Leipziger Rathauses veranstalteten ergebnisreichen Sonderausstellung „Die Leipziger Bildnismalerei von 1700 bis 1850“ gleich dem Bilde der Musikbibliothek Peters zum ersten Male längere Zeit der Allgemeinheit zugänglich gemacht worden war und dabei seine hohe dokumentarische Bedeutung und seinen nicht unbeträchtlichen künstlerischen Wert von neuem in hellstem Lichte gezeigt hatte<sup>2)</sup>. In Zukunft soll es nun in der seiner baldigen Fertigstellung entgegengehenden musikgeschichtlichen Abteilung des Leipziger Stadtmuseums einen Ehrenplatz erhalten. Der Wechsel des Aufbewahrungsortes, den ermöglicht zu haben die weitblickende Leitung der ehrwürdigen Thomana sich als ein wesentliches Verdienst anrechnen kann, mußte naturgemäß zu einer kunstgeschichtlich und museumstechnisch exakten Untersuchung des Bildes und des weiteren zu einer gründlichen Instandsetzung im Sinne der modernen Restaurierungskunst führen. Als das Bild dem Verfasser als dem Leiter des Leipziger Stadtmuseums ausgehändigt wurde, erkannte er sofort, daß es einer Reinigung und Auffrischung dringend bedürftig war, und daß eine Erneuerung viel versprach. Daß es unter berufener Hand ein völlig neuartiges Ansehen gewinnen würde, wie es inzwischen tatsächlich geschehen ist, wagte er freilich nicht zu hoffen. Die Erneuerung wurde 1913 in langsamer, vorsichtiger Arbeit

Durch den seit langem auf dem Gebiete der Gemäldere Restaurierung bewährten Leipziger Kunstmalers Walter Kühn durchgeführt, dessen Kunst das Eisenacher Bach-Museum seine treffliche Kopie des Nachbildnisses der Bibliothek Peters und die Thomasschule eine mustergültige Kopie ihres berühmten Originals verdankt<sup>3)</sup>.

Die mühevollen Arbeit begann mit der Beseitigung der häßlichen neuen Leinwand, auf die man das Bild vor längerem aufgezogen hatte, um seinen Bestand zu sichern. Wann das Bild dieses künstliche Rückgrat erhielt, hat sich bisher nicht sicher ermitteln lassen. Jedenfalls geschah es, ehe His, Wustmann und Vogel in die Forschung über die Bildnisse des großen Thomaskantors eingriffen, also vor 1895. Von Wustmann können wir sicher annehmen, daß er es nur mit dem neuen Leinwanduntergrund gekannt hat<sup>4)</sup>. Dieser existierte somit schon vor der angeblich sehr gründlichen Erneuerung, die das Bild im Winter 1894 auf 95 im Anschluß an die Nachforschungen nach Bachs Grab über sich ergehen lassen mußte<sup>5)</sup>. Mit der Gründlichkeit kann es hierbei nicht sehr genau genommen worden sein. Nach den zeitgenössischen Berichten wurde das Bild zwar gereinigt (nach His „abgewaschen“), vom alten braun gewordenen Firnis befreit und auf etwaige alte Übermalungen untersucht; zu einer Abnahme des falschen Leinwanduntergrundes kam es indessen nicht, obschon Klarheit darüber herrschte, daß sich hinter dieser die originale Künstlersignatur und die Jahreszahl der Entstehung verbergen mußten<sup>6)</sup>. Hätte man damals schon an die Entfernung der falschen Leinwand gedacht, so würden sich diese Ausführungen wenigstens zu einem Teil erübrigen.

Der Erneuerungsversuch von 1894, den übrigens der Berliner Restaurator Schönfelder ausführte, ergab, daß sich das Bild in sehr schlechtem Zustand befand, nach His, daß es bereits dreimal restauriert und dabei einmal vollständig übermalt war<sup>7)</sup>. Die Mangelhaftigkeit der neuen Restauration wurde schon von den Zeitgenossen klar erkannt. His sagt mit Beziehung hierauf<sup>8)</sup>: „Das abgewaschene Bild, wie wir es vor der letzten Ausbesserung haben sehen können, war trotz aller Beschädigungen entschieden ausdrucksvoller und detaillreicher,

als es zuvor gewesen war und als es jetzt ist.“ An anderer Stelle<sup>9)</sup> spricht er geradezu sein Bedauern aus, daß es nicht vor der letzten Übermalung bewahrt und in abgewaschenem Zustand belassen werden konnte. Nach diesen neueren Urteilen über den früheren Erhaltungszustand des Bildes muß es geradezu verwundern, daß es Bitter dreißig Jahre früher als „sehr wohl erhalten“ bezeichnet<sup>10)</sup>, um so mehr, als wir durch Schumann wissen, daß es 1871 „durch die Zeit wie durch andernwärtige üble Einwirkungen so stark nachgedunkelt“ war, daß es diesem Forscher geboten erschien, „um die Erhaltung desselben ernst zu sorgen und Kundige zu beraten“<sup>11)</sup>.

Diese Mahnung verhallte nicht ungehört. Um 1879, noch ehe unser Bild mit dem Alumnat der Thomasschule in deren neues Heim im Westen Leipzigs übersiedelte, wurde kein geringerer als der jüngere Preller, der Dresdner Landschaftler Professor Friedrich Preller (geb. 1838 zu Weimar als Sohn des Schöpfers der Odysseelandschaften, gest. in Dresden 1901) mit der dringend erforderlichen Restaurierung der ehrwürdigen Ruine betraut<sup>12)</sup>. Allem Anschein nach ist damals der Grund gelegt worden zu jener starken Übermalung des Bildes, die schon 1894 störend empfunden wurde und bis vor kurzem seine Wirkung so wesentlich beeinträchtigte. Vermutlich erhielt es damals jenen Leinwandenschutz, der die originale Künstler-signatur dem Blick entzog. Daß dieser Erneuerungsversuch zu keinem vollkommen befriedigenden Ergebnis führte, kann niemandem zum Vorwurf gemacht werden, nicht einmal dem ausführenden Künstler. War doch die Restaurierungskunst um 1880 noch schwach entwickelt. Ja neben dem älteren Hauser in München gab es damals nur ganz wenige, die wirklich etwas von der Instandsetzung alter Gemälde verstanden. In der Regel wurde diese Kunst von Pfuschern besorgt, die als schaffende Künstler Mittelmäßiges oder gar Minderwertiges leisteten. So ging die Thomasschule schon über das gewöhnliche Maß von Vorsicht hinaus, wenn sie ihren kostbaren Besitz den Händen eines Künstlers von Rang anvertraute.

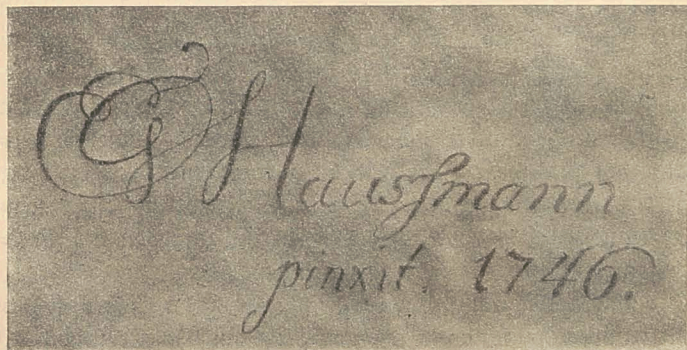
Von einer noch älteren Erneuerung haben wir durch das Osterprogramm der Thomasschule von 1852 genauere Kunde<sup>13)</sup>.

Im Frühjahr dieses Jahres unterzog man den ehrwürdigen Musiksaal der alten Thomasschule auf Anregung und auf Kosten einer „Gesellschaft edler Kunstfreunde und Gönner“, an deren Spitze Julius Kistner und die Brüder Härtel standen, einer Ausbesserung und Verschönerung. Bei dieser Gelegenheit wurde auch das dort hängende Bachbildnis „von neuem aufgefrischt“ und in einen goldenen Rahmen gefaßt. Zur Einweihung des neugeschmückten Saales wurde am 10. März 1852 eine besondere Feier veranstaltet. Die damalige Auffrischung dürfte, nach dem Wortlaut des offiziellen Berichts und den Darstellungen der Tageszeitungen<sup>14)</sup> zu urteilen, eine nicht unwesentliche gewesen sein. Wie traurig es schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts um das Bild stand, erfahren wir genauer durch Hilgenfeldt. Er sagt 1850: „Schade, daß die Zeit an dem Gemälde nachgerade ihr Recht auszuüben anfängt, es hat stark nachgedunkelt, und die Umrisse werden bereits undeutlich<sup>15)</sup>.“ Von ihm hören wir auch, daß „der Maler Friedrich aus Braunschweig“ 1848 eine Kopie danach anfertigte. Hilgenfeldt rühmt sie als „in jeder Beziehung vortrefflich geraten“. Es würde sich lohnen, dem Verbleib dieser Kopie nachzuspüren, da sie, vorausgesetzt, daß sie wirklich gut war, wesentliche Aufschlüsse über das ursprüngliche Aussehen des Originals geben könnte. Vielleicht hat sie sich in einer seit langem in Leipziger Privatbesitz befindlichen, leider unsignierten, originalgroßen Kopie des Thomasschulbildes erhalten, die dem Verfasser in letzter Stunde vor Abschluß dieser Arbeit bekannt wurde (Abb. 4)<sup>16)</sup>. Wenn auch kein Werk eines Meisters, verdient sie doch als sehr ähnlich und sorgfältig bezeichnet zu werden. Ihre glatte Malweise, der feine, echt biedermeierliche Goldrahmen, in die sie gefaßt ist, wie nicht minder die Art der Leinwand und des Keilrahmens, alles weist gleichermaßen auf die Entstehungszeit der Friedrichschen Kopie hin. Wir kommen noch auf dieses neu-aufgetauchte Bild zurück. Es darf in Zukunft von der Bachforschung nicht mehr übersehen werden.

Ähnlich wie Hilgenfeldt spricht sich zehn Jahre früher Becker über das Bild der Thomasschule aus<sup>17)</sup>. Er sagt 1840

von dem Bilde: „Leider übt die Zeit auf dasselbe ihre Rechte aus; das Sanfte und Duftige verschwindet darauf in allmählicher Verdunkelung; die Schatten verlieren ihr Durchsichtiges.“ Diese Bemerkung Beckers ist das älteste dem Verfasser bekannt gewordene literarische Zeugnis über den Erhaltungszustand unseres Bildes.

Den vorstehenden historischen Rückblick einzuschieben, erschien nicht überflüssig, da er mehr als alles andere geeignet ist, der Gegenwart die Schwierigkeiten klar zu machen, denen sich der jüngste Erneuerer unseres Bildes bei Übernahme der Arbeit gegenübergestellt sah. Die Entfernung der neuen Leinwand, auf die das Bild aufgezogen war, hatte das erhoffte Ergebnis: auf der Rückseite der eigentlichen Bildleinwand kam ganz unverlezt die originale Künstlerbezeichnung zutage. Und diese brachte eine große Überraschung, nämlich die Gewißheit, daß unser Bild nicht 1735 entstand, wie von Wustmann auf Grund der Zeitangabe auf dem Wegerschen Stahlstich in Bitters Bachbiographie sehr apodiktisch behauptet<sup>18)</sup> und auf Grund seiner spitzfindigen Beweisführung auch von den neueren Forschern angenommen worden ist<sup>19)</sup>, vielmehr 1746 gemalt ist und somit Bach nicht als angehenden Fünfziger, wie Wustmann angenommen hat<sup>20)</sup>, sondern im zweiundsechzigsten Lebensjahr darstellt. Auf der Rückseite der echten Leinwand steht rechts unten, von des Künstlers eigener Hand in schwarzer schwungvoller Kursivschrift gemalt, die Angabe: „E. G. Hausmann pinxit. 1746.“ (s. das Faksimile).





Wie Weger dazu gekommen ist, auf seine Stichreproduktion des Thomasschulbildes die Unterschrift zu setzen „Nach dem Gemälde v. Hausmann 1735“, die Wustmann irreführend hat, läßt sich nicht mehr ermitteln. Letzterer meint (1898, S. 204), Weger wäre nicht zu dieser bestimmten Angabe gekommen, wenn er sie nicht hinten auf der alten Leinwand vorgefunden hätte. Sein Vertrauen zu dem Künstler war völlig unberechtigt. Wer wie der Verfasser Gelegenheit gehabt hat, eine lange Reihe von Wegerschen Porträtschichten kennen zu lernen und auf ihre Glaubwürdigkeit zu prüfen, der weiß, daß dieser fleißige Bildnisstecher hier und da flüchtig arbeitete und in jedem einzelnen Falle nachgeprüft werden muß. Zum Beweis hierfür sei nur auf seine Bildnisse der Neuberin und der Corona Schröter verwiesen. Dem Verfasser fällt es freilich schwer genug, Wustmanns Vertrauensseligkeit zu tadeln, da er selbst zu einer Zeit, als die originale Künstlerinschrift noch unter der falschen Hintergrundleinwand im Verborgenen schlummerte, gutgläubig dessen fragwürdige Datierung übernahm<sup>21</sup>). Wustmanns Entgleisung ist bei alledem bedauerlich, da das Thomasschulbild zu seiner Zeit und bis zur jüngsten Erneuerung auf der freiliegenden Seite der neuen Leinwand eine korrekte Wiedergabe der verdeckten Künstlerinschrift zeigte<sup>22</sup>), und da man schon lange vor ihm das Entstehungsjahr des Bildes richtig oder annähernd richtig (1747) angegeben hat<sup>23</sup>).

Es steht also nunmehr außer Zweifel, daß das Bachbildnis der Thomasschule 1746 von Elias Gottlieb Hausmann gemalt wurde. Die Wiederauferstehung der echten Künstlerinschrift ist schon um deswillen von wesentlicher Bedeutung für die Bachforschung, als sie die bereits fünfundsiebzig Jahre alte Annahme, daß Johann Sebastian Bach unser Bild von Hausmann malen ließ als Geschenk für die 1738 von Mizler in Leipzig begründete „Societät der musikalischen Wissenschaften“, nicht nur bestätigt, sondern geradezu zur vollen Gewißheit erhebt und damit die Entstehungsgeschichte des Bildes endgültig klarstellt. Jene zuerst 1840 von Becker ausgesprochene, nachmals von Hilgenfeldt und Schumann vertretene und in jüngster Zeit wieder von Landmann verfochtene An-

sicht<sup>24)</sup> stützte sich bisher auf zwei Tatsachen, einmal darauf, daß Bach bei seinem Eintritt in die Mizlersche Societät im Juni 1747 nach § 21 ihrer Statuten verpflichtet war, sein auf Leinwand gemaltes Bildnis der Gesellschaft als Geschenk zu überweisen<sup>25)</sup>, und andererseits auf die Tatsache, daß auf dem Notenblatt, das Bach auf dem Thomasschulbild in der rechten Hand hält, neben seinem vollen Namen jener sechsstimmige Canon triplex enthalten ist, mit dem der Meister dem Bericht Mizlers zufolge bei seinem Eintritt in die Sozietät satzungsgemäß den Beweis erbrachte, daß er würdig war, in diese aufgenommen zu werden<sup>26)</sup>. Ohne Zweifel muß es jedem Unbefangenen in hohem Grade auffällig erscheinen, daß Bach auf dem Thomasschulbild gerade jenen Kanon in der Hand hält, den er bei seinem Eintritt in die Sozietät sozusagen als Prüfungsarbeit einreichte. Ganz besonders aber muß es auffallen, daß er das Notenblatt dem Beschauer ostentativ hinhält, und daß der Kanon dem Beschauer so zugewendet ist, daß dieser ihn bequem lesen kann. Kein Zweifel, der Maler läßt Bach gleichsam zur Lösung des Kanon-Rätsels einladen und hat dieses Beiwerk besonders hervorheben und beachtet wissen wollen! Wer wollte noch in Frage ziehen, daß es der Wunsch des Dargestellten war, gerade mit jenem Notenblatt in der Hand dargestellt zu werden, und daß Dargestellter und Künstler mit diesem für den ersten Blick harmlos erscheinenden Notenblatt eine bestimmte Beziehung und die besondere Bedeutung des Bildes kenntlich machen, mit andern Worten die Entstehungsursache und Bestimmung des Bildes andeuten wollten! Das alles liegt eigentlich so klar zutage, daß es verwundern muß, daß sich ein sonst so klarer und besonnener Kopf wie Wustmann darüber hinwegsetzen konnte und dazu verstieg, bloß wegen der völlig unbeglaubigten Jahreszahl 1735 auf Wegers Stich den Zusammenhang des Thomasschulbildes mit Mizlers Sozietät in Frage zu ziehen<sup>27)</sup> und die bereits fest gegründete literarische Tradition umzustößen.

Wie sehr sich Wustmann in die Sackgasse seiner verkehrten Auffassung verrannt hatte, beweist, daß er um des von ihm angenommenen Entstehungsjahres willen in dem Bach des

Thomasschulbildes „höchstens einen Fünfziger, aber nicht einen Mann von 62 Jahren“ erkennen will<sup>28)</sup>, wo doch jedes unbefangene Auge deutlich den stark gealterten Mann in ihm erkennen muß. Auch Wustmanns Versuch, die Beweiskraft jenes § 21 der Satzungen der Mizlerschen Sozietät zu widerlegen, demzufolge jedes Mitglied die Pflicht hatte, bei seinem Eintritt sein Bildnis für ihre Bibliothek zu stiften, kann seine Auffassung nicht retten<sup>29)</sup>. Der Wortlaut des Paragraphen ist so präzis gefaßt, daß es kaum denkbar erscheint, daß eine Nichtbefolgung desselben möglich war. Er besagt, daß der neu Eintretende „sein Bildnis einzuschicken hatte nach seiner Bequemlichkeit“. In diesem „nach seiner Bequemlichkeit“ glaubt Wustmann in kühner philologischer Lüftelei einen Hinweis darauf erblicken zu dürfen, daß Ausnahmen möglich waren. Zweifellos hat Landmann recht, wenn er unter „Bequemlichkeit“ hier „Freiheit“ versteht, diesen Begriff auf die Art des einzusendenden Bildnisses, auf seine Größe, Art und Auffassung bezieht und annimmt, daß in bezug hierauf dem Einsender keine Schranken gesetzt sein sollten<sup>30)</sup>. Auch auf Zeitpunkt und Art der Einsendung des geforderten Bildnisses kann ja der Zusatz „nach seiner Bequemlichkeit“ bezogen werden. Wenn Wustmann schließlich seine Ablehnung der bisherigen Auffassung auf die Tatsache zu stützen sucht, daß jede Nachricht fehlt, derzufolge Bach die obige Bestimmung jemals erfüllt habe<sup>31)</sup>, so braucht zur Widerlegung dieses Beweispunktes nur darauf hingewiesen zu werden, daß in den ziemlich eingehenden Berichten der „Societät“ bei keinem Neugewählten von der Erfüllung der die Stiftung des Bildnisses betreffenden Bedingung etwas vermerkt ist. So fallen denn alle Beweismittel Wustmanns haltlos in sich zusammen.

An dieser Stelle mag eine kurze Abschweifung auf einen nur mittelbar hierher gehörigen Punkt gestattet sein, der bisher wohl etwas einseitig beleuchtet wurde. Mit Recht haben Bitter und Schumann<sup>32)</sup> sich über die Tatsache verwundert, daß ein Genie wie Bach, der bedeutendste Tonkünstler am Ort, in die Leipziger Sozietät erst im neunten Jahre ihres Bestehens Aufnahme fand und dann noch nicht einmal als Ehrenmit-

glied, wie zuvor Händel (1745) und Graun (im Juli 1746)<sup>33)</sup>, hineingewählt wurde, sondern wie jeder beliebige alle Aufnahmebedingungen, die Einsendung zweier musikalischen Probearbeiten und des eignen Porträts, erfüllen mußte und getreulich erfüllt hat. Wenn die genannten Autoren Mizler und seinen Genossen hieraus einen Vorwurf machen und sie deshalb kleinlicher Pedanterie und völliger Verkennung der Bedeutung ihres großen Zeitgenossen beschuldigen, so gehen sie darin wohl etwas weit. Könnte es nicht auch so liegen, daß der große Schöpfer Bach nicht eben viel von den zopfigen Theoretikern der Mizlerschen Sozietät und ihren trockenen, rein theoretischen Bemühungen hielt oder sich zum mindesten nicht wohl fühlte unter den die Bedeutung der Praxis verkennenden gelehrten Herren und sich darum erst jahrelang von ihnen bitten ließ, bis er sich zum Eintritt in ihren Kreis bewogen fühlte? Hätte das nicht Bachs hartköpfiger und großzügiger Art durchaus entsprochen? Fast will es scheinen, daß an unserer Auffassung etwas Wahres ist, wenn man bedenkt, daß Mizler dem ehrenden Nekrolog zufolge, den sein Organ, die „Neu eröffnete Musikalische Bibliothek“, 1754 dem Andenken des großen Toten widmete, Bachs „guter Freund“ und ergebener „Schüler“ war, dem er „die Anleitung im Clavierspielen und in der Composition“ verdankte, und daß nach derselben Quelle Bachs Eintritt in die „Societät“ auf Mizlers Veranlassung hin erfolgte<sup>34)</sup>. Auch die Möglichkeit ist zu beachten, daß es Bach Schwierigkeiten machte, ein „gutes Bildnis auf Leinwand“ zu beschaffen, und daß sich darum sein Eintritt in die „Societät“ verzögerte. Als schließlich Porträt und musikalische Aufnahmearbeiten fertig waren, hat es offensichtlich mindestens noch ein halbes Jahr gedauert, bis die Aufnahme Bachs in Mizlers Vereinigung formell vollzogen wurde. Denn das Bild der Thomana und der darauf wiedergegebene Aufnahme-Canon lagen nach der Künstlersignatur auf dem ersteren bereits 1746 fertig vor, aber erst im Juni 1747 wurde Bach Mitglied der Sozietät<sup>35)</sup>. Daß man ihn nicht ohne weiteres zum Ehrenmitglied machte, hatte vielleicht auch in seiner ablehnenden oder zurückhaltenden Art seine Ursache.

Jedenfalls, wer bisher noch den früher angeführten Beweismitteln gegenüber zweifelte, daß wir in dem Bildnis der Thomasschule das Bildnis Bachs zu suchen haben, das er für die Mizlersche Sozietät malen ließ, der wird vor der Beweiskraft des neu aufgefundenen Zeugnisses, der Künstler-signatur Hausmanns, die Waffen strecken müssen.

Fraglich bleibt höchstens: ist das Bild der Thomana das Original des von Hausmann für die „Societät“ gemalten Bachporträts oder eine von ihm selbst gefertigte Wiederholung? Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er das Bild zweimal gemalt. Denn zweifellos besaß Reichardt in seinem „Museum“ in seinem Landhause bei Giebichenstein 1793 ein Bachbildnis, das einer durchaus vertrauenswürdigen Schilderung zufolge mit dem Bild der Thomasschule übereinstimmte — u. a. auch in bezug auf den Zettel mit dem Canon triplex à 6 voc. in der Hand des Dargestellten — und doch nicht mit ihm identisch gewesen sein kann<sup>36</sup>). Vielleicht hat sich eine alte Kopie dieser Wiederholung in einem bisher von der Forschung ganz übersehenen Bachbildnis erhalten, von dem der Verfasser durch die Freundlichkeit der Herren Geheimrat von Hase und Dr. Bornemann die erste Kenntnis erhielt<sup>37</sup>) (Abb. 5). Das in hohem Grade beachtenswerte Bild ist Eigentum des Kühlschen Gesangsvereins in Frankfurt a. M., in dessen Besitz es 1887 als Vermächtnis des bekannten Musikverlegers Carl August André in Offenbach gelangte. Angaben des Stifters zufolge gilt es in Frankfurt als ein Werk Hausmanns. Die genaue Prüfung des Originals, die der Kühlsche Gesangsverein dem Verfasser durch Zusendung des Bildes ermöglichte, ergab, daß es sich nicht um ein Gemälde des 18. Jahrhunderts, sondern wie bei dem oben erwähnten Bachbildnis in Leipziger Privatbesitz um eine Kopie aus der Wiedermeierzeit handelt. Die glatte Malweise, die Art der Leinwand und die Formen des reichverzierten vergoldeten Rahmens lassen keinen Zweifel, daß es um 1830 entstand. Als Kopie erweist es sich schon dadurch, daß auf dem um den Keilrahmen umgeschlagenen Rand der Bildleinwand ringsum in ganz gleichmäßigen Abständen kleine Bleistiftstriche und Spuren von Zwecken zu erkennen sind. Diese

Merkmale besagen dem Kundigen, daß sich der Verfertiger des Bildes der Bequemlichkeit halber bei seiner Kopierarbeit eines Gradnetzes bediente, wie es seit Alters beim Kopieren von Gemälden benützt worden ist.

Beim ersten Blick macht das Frankfurter Bild ganz den Eindruck einer Kopie des Thomasschulbildes, und als solche gilt es auch in Frankfurt. Allein bei näherem Zusehen zeigen sich so auffallende Abweichungen von dem letzteren, daß der Vorsichtige auf den Gedanken kommen muß, ein anderes Original dahinter zu suchen. Daß die Maße nicht übereinstimmen; daß das Frankfurter Bild wesentlich größer ist als das Bild der Thomasschule — das erstere zeigt ohne Rahmen 90,5 cm Höhe und 74,5 cm Breite, das letztere nur 79,5 cm Höhe und 63,5 cm Breite —, will schließlich nicht allzuviel besagen. Das Frankfurter Bild könnte ja eine Vergrößerung unseres Bildes darstellen, oder das letztere könnte in neuerer Zeit infolge Schadhafzigkeit der Randpartien beschnitten worden sein. Läge eine mit Absicht durchgeführte Vergrößerung unseres Bildes vor, so müßten Kopie und Original zum mindesten in den Maßen des Dargestellten und im Maßverhältnis des letzteren zum Hintergrund proportional übereinstimmen. Dies ist aber nicht der Fall. Die Gesamthöhe der Figur beträgt beim Frankfurter Bild 80 cm, beim Bild der Thomasschule nur 73 cm, die Breite (in der Höhe der Ärmelknöpfe) dort 66 cm, hier nur 60 cm. Liegt schon hier ein richtiges proportionales Verhältnis nicht vor, so stimmen die beiden Gemälde in Bezug auf das Maßverhältnis zwischen Figur und Hintergrund noch viel weniger überein. Bei dem Frankfurter Bild ist über dem Kopf Bachs bei weitem mehr Luft als bei unserm Bilde: dort beträgt der Abstand des oberen Bildrandes vom Scheitel des Kopfs 9,5 cm, hier nur 4 cm.

Zu diesen Abweichungen in den Maßen und Proportionen kommen nun schwerwiegende Unterschiede in der Darstellung. Der auffälligste beruht darin, daß das Frankfurter Bild nach unten und an den Seiten mehr zeigt als das Leipziger. Während bei diesem die Bildfläche nur 2,8 cm unter der Hand und dem Notenblatt abschneidet und am unteren Rand feiner-

lei Details des Kostüms erkennen läßt, zeigt sich beim Frankfurter Bild unterhalb des Notenblatts, dessen Spitze hier rund 9 cm vom unteren Bildrand absteht, noch deutlich der ganze untere Rand der Weste mit ihrer scharfen Teilung und einer Taschenklappe mit zwei silbernen Knöpfen. Auch von den Ärmeln ist hier mehr zu sehen: beim Thomasschulbild verschwinden sie seitlich teilweise unter dem Rahmen, beim Frankfurter Bild liegen sie vollkommen frei. Neben dem rechten kommt sogar noch etwas Hintergrund zum Vorschein. Der herabhängende linke Arm ist hier bis zum weißen Gefältel des Hemdärmels zu sehen, dort nur bis zu dem mit Knöpfen besetzten Aufschlag des Rockärmels. Letzteren zieren dort nur drei, hier vier Knöpfe.

Gegen die Annahme eines unmittelbaren Abhängigkeitsverhältnisses zwischen den beiden in Rede stehenden Bildern sprechen aber noch weitere wesentliche Unstimmigkeiten, vor allem der Umstand, daß Bach das Notenblatt mit dem Canon triplex auf dem Frankfurter Bild gerade umgekehrt hält, als auf dem Bild der Thomasschule, so also, daß die Noten dem Dargestellten zugewendet sind, für den Beschauer aber auf dem Kopfe stehen. Wichtig ist auch, daß den Noten auf dem Frankfurter Bilde die Unterschrift „J. S. Bach“ fehlt, die auf dem Thomasschulbilde so stark in die Augen fällt (vgl. hierzu S. 8). Wer Kopistenfähigkeit aus eigener Erfahrung kennt, weiß, daß gerade das Beiwerk und vor allem Inschriften vom Kopisten korrekt wiedergegeben werden. Die erwähnte Leipziger Kopie und das Bild der Thomasschule stimmen denn auch in Bezug auf das Notenblatt genau überein. Somit bleibt kaum ein Zweifel, daß zwischen dem Thomasschulbild und der Frankfurter Kopie eine freie Wiederholung des ersteren gestanden hat, die in den angeführten wesentlichen Punkten vom Uroriginal abwich. Gerade um dieser willkürlichen Abweichungen willen muß man aber annehmen, daß die Vorlage zum Frankfurter Bild nicht Kopistenarbeit, sondern eine Schöpfung Haußmanns war.

Die Richtigkeit dieser Folgerungen wird bestätigt durch den Vergleich der beiden in Frage kommenden Gemälde im Hinblick auf Formengebung und Kolorit. Auch hierin weichen

sie stark voneinander ab. Beim Frankfurter Bild sind die Gesichtslinien härter und manierter gezeichnet und die Formen kräftiger modelliert als beim Thomasschulbild. Die Augen sind weiter geöffnet als dort, die Nase ist knöchiger und etwas zugespitzt. Der Ausdruck ist starrer, ohne geradezu finster zu erscheinen. Der Fleischton ist bräunlicher, der Hintergrund grünlichbraun anstatt graubraun. Der Leibrock zeigt beim Frankfurter Bild ein scharfes Grasgrün oder Gelbgrün, dort einen verschwommenen Samtton, der zwischen Dunkelblau, Grau und Mattgrün steht. Auffallen muß beim Frankfurter Bild die sorgfältige Durchmodellierung des Handrückens. Die Hand des Thomasschulbildes erscheint daneben, selbst nach der jüngsten Erneuerung noch, geschwollen und leer. Die wesentlich derberen Gesichtszüge haben manches mit dem Wachtypus des Bollingerschen Stiches von 1802 gemein, von dem freilich feststeht, daß er nach dem Bild der Thomana gefertigt wurde (s. S. 15).

Im Vergleich zu letzterem erscheint das Frankfurter Bild trocken und hart gemalt. Hat es sich auch nicht als Original aus der Zeit Wachs erwiesen, so darf es doch als ein sehr bedeutsamer Zuwachs zu dem kleinen Kreis der authentischen Wachs bildnisse begrüßt werden, zumal da alles dafür spricht, daß ein verloren gegangenes, jedenfalls jetzt nicht nachweisbares zeitgenössisches Bildnis Johann Sebastians in ihm fortlebt.

Nach dieser Abschweifung, die der Leser mit der Wichtigkeit des darin behandelten Gegenstandes entschuldigen möge, kommen wir zu unserem Hauptthema, dem Bild der Thomasschule, zurück.

Der Versuch, das Bild der Thomasschule mit dem oben erwähnten Bild im Besitz Reichardts zu identifizieren<sup>88)</sup>, kann von vornherein abgelehnt werden, da wir keinen Grund haben, die Richtigkeit einer Mitteilung Stallbaums im Osterprogramm der Thomasschule von 1852 in Frage zu ziehen, derzufolge das Thomasschulbild aus dem Besitz der Familie Friedemann Wachs direkt in den des Thomaskantors August Eberhard Müller überging und von diesem bei seinem Weggang nach



Weimar 1809 der Thomana geschenkt wurde<sup>39</sup>). Die Quelle, aus der Stallbaum den wesentlichen Teil der obigen Angaben schöpfte, ist das 1772 von Rektor Fischer angelegte älteste Inventar der Thomasschule für Bücher, Landkarten u. a. Lehrmittel<sup>40</sup>). Der Rektor Kost (1800—1835) hat hier, offenbar gleich nach Müllers Weggang nach Weimar, vermerkt, daß letzterer unser Bild der Thomasschule am 29. Dezember 1809 schenkungsweise überwies. Dieser Eintrag läßt keinen Zweifel, daß Müller bis Ende 1809 Besitzer unseres Bildes war. Möglich, daß er es der Schule bereits zu Anfang des Jahrhunderts leihweise überließ, als Schmuck für den Musiksaal! Das könnte man aus der Unterschrift auf Bollingers Stich aus dem Jahre 1802 entnehmen, die ausdrücklich besagt, daß Bollinger das auf der Thomasschule befindliche Gemälde von Haufmann als Vorlage benutzte. Allein unter dem Begriff „Thomasschule“ kann man ebenso gut die Schulräume wie die Amtswohnung des Kantors verstehen, die sich im Schulgebäude befand, und so wäre es verfehlt, Vogel zu folgen, der um des Bollingerschen Stiches willen an der von Stallbaum vermittelten Überlieferung rütteln möchte<sup>41</sup>). Woher Stallbaum wußte, daß Müller sein Bachbildnis von den Erben Friedemann Bachs erhalten hat, hat sich bislang nicht feststellen lassen.

Nach dem Mitgeteilten erübrigt es sich, nochmals näher auf die von Zelter in einem 1829 datierten Brief an Goethe überlieferte Kirnberger=Anekdote<sup>42</sup>) einzugehen, auf die sich Wustmann beruft, um zu beweisen, daß sich unser Bild schon lange vor dem Kantorat Müllers, jedenfalls vor Kirnbergers Tode, der 1783 erfolgte, auf der Thomasschule befand, und die Glaubwürdigkeit Stallbaums in Frage ziehen zu können. Wenn hier der banausische Leipziger Tuchhändler beim Anblick des Bachbildnisses, das er bei Kirnberger sieht, ausruft: „Den haben wir auch in Leipzig auf der Thomasschule“, so kann ja der brave Spießbürger aus Leipzig mit seinem Ausruf auf ein anderes inzwischen verloren gegangenes Bild oder gar bloß auf Rütners Stichporträt, das 1774 entstand, angespielt haben. Allein, wer bürgt dafür, daß der Leipziger Krämer wirklich

den obigen Ausspruch getan hat, als er vor Kirnbergers Nachbildnis stand? Schließlich liegen doch hier zwischen dem Ereignis und dem Bericht mindestens 50 Jahre. Eine so lange Zeit genügt aber vollauf, um ein Geschehnis im Munde der Leute ins Sagenhafte verzerren zu lassen<sup>43</sup>).

Wenn man hier der schriftlichen Überlieferung zeitweise zuviel Bedeutung beimaß, so wurde andererseits ein wichtiger literarischer Beweis für Stallbaums Angaben über die Herkunft des Thomasschulbildes ganz außer Acht gelassen, der Umstand nämlich, daß Gerber letzteres erst 1814 in der Fortsetzung zu seinem Tonkünstler-Lexikon erwähnt, in der 1790 bis 1792 erschienenen Urausgabe desselben indessen mit keinem Wort davon spricht. Hierzu ist zu beachten, daß Gerber in beiden Werken vollständige und sehr reichhaltige Verzeichnisse aller ihm bekannt gewordenen gemalten, graphischen und plastischen Musikerporträts bringt, in dem jüngeren Werk aber auf die nochmalige Anführung der bereits früher genannten Bildnisse verzichtet. In der Fortsetzung des Gerberschen Lexikons werden an gemalten Bildnissen Johann Sebastians erwähnt: im Porträtverzeichnis im 4. Band (erschienen 1814)<sup>44</sup>) ganz kurz das Bild der Thomasschule, etwas ausführlicher das Bild im Besitz des Kantors Kittel in Erfurt, letzteres außerdem noch eingehender in der Biographie Kittels im 3. Band (erschienen 1813)<sup>45</sup>). Im Porträtverzeichnis der ersten Ausgabe erscheint nur das Spporträt Johann Sebastians von „Haußmann“ in der Sammlung des Hamburger Bach<sup>46</sup>). Die hier gegebene Beschreibung geht sichtlich auf das kurz vorher erschienene Verzeichnis des Nachlasses Philipp Emanuels zurück<sup>47</sup>). Im ersten Band der Urausgabe seines Lexikons (1790 erschienen)<sup>48</sup>) weist Gerber außerdem in der Biographie des Thomaskantors auf das Porträt hin, das sich die Prinzessin Amalia von Preußen 1772 vom jüngeren Lisiewski malen ließ, und das sich jetzt in der Amalienbibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums in Berlin befindet. Es kann hier unbeachtet bleiben, da es nicht nach dem Leben gemalt ist und nicht einmal als eine genaue Kopie eines authentischen Nachbildnisses gelten kann<sup>49</sup>). Da wir Gerber als einen durchaus

zuverlässigen und sorgfältigen Forscher und Kenner schätzen, müssen wir aus dem Fehlen des Thomasschulbildes in der Ur- ausgabe seines Lexikons schließen, daß ihm 1792 ein Porträt Johann Sebastian's in der Leipziger Thomana nicht bekannt war, m. a. W., daß diese um jene Zeit ein gemaltes Bildnis ihres berühmtesten Kantors nicht besaß. Wäre dies der Fall gewesen, so hätte es Gerber nicht entgehen können, da er als Sondershäuser Leipzig nahe genug war, um sich dort an der in erster Linie in Frage kommenden Stelle nach einem Bildnis Johann Sebastian's erkundigen zu können, und sicher schon damals persönliche Beziehungen zur Leipziger Thomana und ihrem derzeitigen Kantor, Johann Adam Hiller, gesucht und gehabt hat.

Die Frage, wie lange das Bild der Thomasschule im Besitze Friedemann Bachs und seiner Familie war und wie es in seine Hände kam, muß vorläufig offen bleiben. Vor allem fehlt jeder Nachweis, daß es nach Auflösung der Leipziger „Societät der musikalischen Wissenschaften“, die 1755 mit dem Weggang ihres Gründers von Leipzig erfolgte, direkt in Friedemann Bachs Besitz überging<sup>50</sup>). Ebenso wenig läßt sich feststellen, ob Friedemann oder einer seiner Brüder bei der Verteilung des väterlichen Erbes aus diesem ein Bildnis des Vaters in die Hände bekommen haben. Bekanntlich ist in dem von Spitta abgedruckten ziemlich genauen Verzeichnis des Nachlasses Johann Sebastian's mit keinem Wort von einem Bildnis des Verbliebenen die Rede<sup>51</sup>). Auch auf die Frage, wie unser Bild aus den Händen Friedemann Bachs bez. seiner Familie in die des Kantors Müller kam, fehlt uns vorläufig die Antwort. Vielleicht spielte die Rolle des Vermittlers jener Organist Müller in Braunschweig, bei dem Friedemann Bach während seines Aufenthalts ebenda 1771—74 wohnte und dem er das Autograph des wohltemperierten Klaviers und die 15 Inventionen und Sinfonien seines großen Vaters schenkte<sup>52</sup>). Dieser Braunschweiger Müller könnte identisch sein mit jenem Braunschweiger Verwandten des Thomaskantors Müller, bei dem dieser zwischen 1786 und 1789 als junger Mann mehrere Jahre hindurch Unterstützung fand<sup>53</sup>).

Hatte die Freilegung der Rückseite unseres Bildes die völlige Klarstellung seiner Entstehungsgeschichte zur Folge, so brachte die Abnahme des nachgedunkelten, Jahrzehnte alten Firnisses und der Übermalungen die wichtige Erkenntnis, daß uns das Nachbildnis der Thomasschule in seiner bisherigen Verfassung eine vollständig falsche Vorstellung von Bachs Gesichtszügen vermittelt hatte. Die Übermalungen erwiesen sich als sehr weitgehende und zeigten, daß sie von verschiedenen Händen herrührten. Das ganze Gesicht war mit einer gleichmäßig gelblichen, fast leberfarbigen Sauce überzogen, die das feine Netz von Haarrissen, das sich in der ursprünglichen Farbenhaut des Bildes im Laufe der Zeit gebildet hatte, fast vollständig verdeckte. Die Abnahme jenes saucigen Überzugs wurde so konsequent durchgeführt, daß die alte Craquelüre in ihrem ganzen Umfang zum Vorschein kam. Die alte Farbenhaut war besser erhalten, als zu hoffen war; immerhin zeigte sich, daß die feineren Lasuren zum Teil verschwunden waren, und an den unteren Gesichtspartien, unter dem linken Auge, an der rundlichen Nasenspitze, auf der Oberlippe und an der rechten Wange vom Backenknochen abwärts kamen zahlreiche Verletzungen in Form von wagerechten Rissen, stellenweise (unter dem linken Auge, in der Furche der Oberlippe und am äußersten Rand der linken Wange) sogar kleine lochartige Beschädigungen zum Vorschein<sup>54</sup>). Letztere waren zum Teil so groß, daß sie ausgekittet werden mußten. An der Abb. 2, die das Bild in beschädigtem Zustand nach Abnahme der Übermalungen und vor der Neuausbesserung zeigt, sind die Kittstellen deutlich als kleine weiße Flecken zu sehen. Der Umfang der Rißbildung ist hier ebenfalls deutlich wahrnehmbar. Ebenso ist zu erkennen, daß die Stirn, die obere Wölbung der rechten Wange und das rundliche Kinn von ernstern Schäden völlig frei waren. Wie im Gesicht, so trat auch an der Perücke der rote Malgrund in zahlreichen wagerechten Rissen zutage. Die ganze Perücke verwandelte sich bei dem Säuberungsverfahren aus einer rein weißen in eine durchsichtig graue; nur einzelne weiße Lichter erwiesen sich als dauerhaft und somit ursprünglich. In allen ihren Teilen war sie stark abgerieben. Ursprünglich mag

sie ein wesentlich reineres Weiß gezeigt haben als jetzt. Das weiße Hemd, der ins Graugrüne spielende dunkelblaue Rock und der graubraune Hintergrund erwiesen sich als leidlich gut erhalten. Die silbernen Knöpfe, der weiße Hemdärmel am Handgelenk, die Hand selber und das Notenblatt hingegen waren wieder stark übermalt. Auf letzterem waren Noten und Schriftzüge durchweg nachgezogen und wesentlich verstärkt. Bei der Freilegung der Knöpfe offenbarte sich, daß hier die Übermalung nicht einmal immer genau an der ursprünglichen Stelle saß. Bei der Reinigung von Hemdärmel, Hand und Notenblatt kam zutage, daß sie von Hausmann selbst korrigiert, ja im Grunde genommen zweimal gemalt worden sind. Die ursprüngliche Hand saß etwas höher als die jetzige und war mehr gerade gehalten, das Notenblatt dagegen wesentlich schräger, mit der linken unteren Ecke mehr nach rechts. Schon daran ist deutlich zu erkennen, daß unser Bild die erste Gestaltung seines Motivs darstellt: an Wiederholungen kommen Änderungen der vorliegenden Art kaum vor. Die ursprüngliche Anordnung ist an Abb. 2 an dem lichten Schein unmittelbar über dem Hemdärmel und der Hand und rechts vom Notenblatt deutlich wahrnehmbar. Der kleine Finger verlor bei der Reinigung des Bildes das Krüppelhafte, das er vorher besaß, und kam wesentlich deutlicher heraus<sup>55</sup>).

Bei der Ausbesserung der vorhandenen Schäden wurde nun, unter beständiger Kontrolle des Verfassers, streng darauf geachtet, daß nur das Notwendigste geschah. So wenig man die Arbeitsweise der früheren Restauratoren billigen kann, die schadhafte Stellen (u. U. auch das ganze Bild) einfach vollständig übermalten, anstatt die vorhandenen Risse und Löcher sorgfältig mit spitzem Pinsel auszutupfen, so wenig darf man es in der Gegenrichtung soweit treiben, die schadhafte Stellen nur leicht auszubessern, schon weil jedes verletzete Bild damit weiterem Verfall und sicherem Untergang preisgegeben wird. Wie vorsichtig in unserem Falle die Ausbesserung gehandhabt wurde, geht daraus hervor, daß das Thomasschulbild in seiner neuen Vervollkommnung in allen seinen Teilen, an Gesicht und Perücke sogar wie an Hintergrund, Gewand, Hand und

Notenblatt, das ursprüngliche Rißnetz fast durchgehends in gleichmäßiger Deutlichkeit erkennen läßt. Nur da, wo die groben lochartigen Verletzungen vorlagen, unter dem linken Auge und vor allem am Rand der rechten Wange, wird die alte Craquelüre stellenweise undeutlich, weil hier viele dicht nebeneinander liegende Verletzungen auszufüllen waren. So kann ohne Bedenken gesagt werden, daß das Bild in seinem jetzigen Zustand von wirklichen Übermalungen vollständig frei ist. Der Vergleich unserer Abbildungen 2 und 3 könnte das fraglich erscheinen lassen, da die elegante Glätte und Vollkommenheit, die Abb. 3 wiedergibt, stark von dem in Abb. 2 wiedergegebenen defekten Zustand absticht. Hierzu muß aber beachtet werden, daß der Grad der Erhaltung der Craquelüre in Abb. 3 bei weitem nicht deutlich genug in Erscheinung tritt.

Inwieweit sich unser Bild durch die jüngste Restaurierung im einzelnen verändert hat, wurde zum Teil schon dargelegt. Eigentlich zeigen nur die enggeschlitzten Augen die alte Gestalt. Nachdem Landmann die Frage nach der Färbung von Wachs Augen und Brauen aufgeworfen und auf Grund des Vergleichs aller authentischen Bildnisse dahin beantwortet hat, daß Wachs blond und blauäugig gewesen ist<sup>56)</sup>, muß es überraschen, festzustellen, daß unser Bild nach seiner neuesten Reinigung keineswegs eine blaue, sondern eine dunkel leuchtende graubraune Iris und bräunliche Brauen zeigt. Nicht einmal von einem bläulichen Schimmer der Iris kann die Rede sein. Übrigens zeigen auch die erwähnten alten Kopien in Frankfurt und Leipzig graubraune Augen. In der Form der Nase sind auch keine Veränderungen zu spüren. Sie hat ihre alte runde Spitze und die leichte Einsattelung auf dem Rücken behalten. Der schon immer bemerkte Gegensatz zu der wesentlich knochigeren und längeren und spitzeren, ja sogar leicht gebogenen Nase des Bildes in der Bibliothek Peters bleibt also bestehen. Unseres Erachtens läßt sich das Auffällige dieses Gegensatzes durch den Hinweis auf den Altersunterschied zwischen dem Wachs des einen und dem des anderen Bildes nicht aus der Welt schaffen. Nach wie vor muß angenommen werden, daß das eine oder das andere Bild den formalen Charakter von Wachs Nase nicht

ganz richtig wiedergibt. Die stärkste Veränderung hat im Gesicht der Mund erfahren. Kein Zweifel, daß die Mundlinie früher weichlicher, die Unterlippe voller war, daß die Lippen runder und üppiger waren, kein Zweifel, daß der jetzige Mund hart, streng und herb erscheint gegen den früheren<sup>57</sup>)! Der Eindruck des Weichlichen war von einem der früheren Restauratoren hervorgerufen worden durch Nachmodellierung der Unterlippe, vor allem durch das Aufsetzen starker Lichter einerseits auf die rechte Hälfte der Unterlippe und andererseits auf die Einbuchtung der Oberlippe, hier auf jene oben erwähnte verletzte Stelle. Durch diese willkürlichen Verschönerungen kam etwas unangenehm Gesättigtes, Materielles, Flottes in Wachs Mund hinein. Unsere Erneuerung hat gründlich mit dieser Verweichlichung der Mundform aufgeräumt: die Lichter sind ganz verschwunden, die Lippen zeigen nur noch soviel Umfang und rote Farbe, als der Zahn der Zeit von dem ursprünglichen Zustand übriggelassen hat. Daß die Entfernung der Lichter berechtigt war, geht daraus hervor, daß sie auf den gemalten Kopien wie ebenso auf den besten älteren Stichreproduktionen unseres Bildes, den Stichen von Bollinger (1802) und Sichling (1851), und der Lithographie von Schlic (1840), vollständig fehlen, wie denn überhaupt diese in ihrer Art vortrefflichen Reproduktionen viel mehr dem jetzigen Zustand unseres Bildes entsprechen, als dem bisherigen.

Mehr aber als alles andere mußte überraschen, daß unter den Übermalungen des vorigen Jahrhunderts über der Oberlippe sowohl wie beiderseits vom Mund und am Kinnrand, deutlich erkennbar, der blaugraue Schimmer eines glattrasierten Bartes zum Vorschein kam, von dem vorher keine Spur zu sehen war. Unsere Abbildungen 2 und 3 geben wieder diese Spuren des Bartwuchses nicht genügend deutlich wieder. Am Original machen sie sich wesentlich stärker geltend, beinahe noch stärker bei der oben erwähnten, in Leipziger Privatbesitz aufgetauchten Kopie aus der Biedermeierzeit (siehe S. 5 und Abb. 4), die sich auch sonst, durch ihre kräftige Modellierung, den kräftig gezeichneten Mund u. a., als ein wichtiges Zeugnis für die Richtigkeit der jüngsten Erneuerung erweist. Auch das

neue Frankfurter Bild (siehe oben S. 11 ff., Abb. 5) zeigt den bläulichen Schimmer des rasierten Bartes. Der bärtige Bach, wie er uns jetzt entgegentritt, macht naturgemäß einen viel kräftigeren, männlicheren Eindruck, als das wohlgenährte glatte Gesicht, das unser Bild in seinem früheren Zustand zeigte. Der neuartige Eindruck des verjüngten Bildes wird vor allem auch wesentlich dadurch bestimmt, daß anstelle der bisherigen flauen Modellierung der Fleischpartien, die Gesicht und Hand etwas unangenehm Geschwollenes gab, im Einklang mit dem Frankfurter Bild und der eben erwähnten Leipziger Kopie, eine kräftige, energische getreten ist. Sie macht sich ebenso an der Stirn wie an Wangen und Kinn bemerkbar, namentlich aber am Backenknochen und an der rechten Schläfe. Gerade in der Modellierung offenbart der Maler unseres Bildes, Elias Gottlieb Hauffmann, im übrigen ein selten über das gute Mittelmaß hinausragender Künstler, eine besondere Kraft und Geschicklichkeit, ja eine gewisse Großzügigkeit. Mit wenig Mitteln weiß er hier viel zu sagen. Gewöhnlich modelliert er sehr scharf, in seiner späteren Zeit sogar mit übertrieben schwärzlichen Schatten. In unserem Bild hält er sich von jeder Übertreibung frei. Freilich darf hierbei nicht vergessen werden, daß dieses in allen seinen Teilen abgerieben und verblaßt ist. Die Hauptformen des Schädels treten jetzt deutlich aus dem Fleischüberzug heraus. Von dem Schläfenbein und dem Backenknochen war früher nichts zu sehen, jetzt sprechen sie vernehmlich im Gesamteindruck des Gesichtes mit. Lichter sind nur auf den höchsten Erhebungen angebracht, also sparsam verteilt. Charakteristisch sind zwei kleine helle Punkte am rechten Rand der Nasenspitze, beachtenswert auch deshalb, weil sie auf Sichlings Stich an der Nase deutlich wiedererscheinen, ein sprechender Beweis für die Qualität und den dokumentarischen Wert dieses Blattes. Zweifellos ist es das beste gestochene Bachbildnis, das wir besitzen.

Ein ganz neues Ansehen hat schließlich auch das Inkarnat gewonnen. An Stelle des bisherigen unangenehm saucigen, rein gelblichen Fleischtons ist ein kräftiges gesundes Lichtrot getreten, das auf der Höhe der Wangen sich mäßig steigert



und mit lichtigem, durchsichtigem Grau modelliert ist. Die Leipziger Kopie zeigt ein noch gesunderes, auf den Wangen sogar blühendes Inkrnat bei saftroten vollen Lippen. So tritt uns denn jetzt aus dem Tomasschulbild ein Bach entgegen, wie wir ihn bisher nicht gekannt, höchstens in Gedanken an Wesen, Bedeutung und Charakter des großen Mannes geahnt haben. Die beiden neu aufgetauchten Bachbildnisse bestätigen die Richtigkeit und Echtheit des neuen Typus. Die wohlgenährte Alltagsphysiognomie eines etwas phlegmatischen Kokokophilisters ist ersetzt durch die strengen ausdrucksvollen Züge eines sichtlich temperamentvollen Mannes, dem jeder sofort ansieht, daß er von ungewöhnlicher Art, ein hervorragender Kopf, ein Phantasiemensch war, und daß er bei aller Güte unter Umständen rauh, abweisend und heftig werden konnte. Etwas von jener robusten, heißblütigen Rücksichtslosigkeit spricht schließlich in dem verjüngten Bild zu uns, wie sie in den Kompetenzkämpfen zum Ausdruck kommt, die Bach in Leipzig mit seinen Vorgesetzten zu bestehen hatte. Der Zug der Strenge ist vor allem durch die Umbildung der Mundpartie entstanden. Die schmal geöffneten Augen, die nach Art der Kurzsichtigen leise zwinkern und uns nicht recht klug werden lassen, ob sie streng oder gütig blicken wollen, sind wie gesagt noch ganz die alten. Wer die Umwandlung unseres Bildes in ihrem ganzen Umfang kennen lernen will, darf sich nicht bei den Abbildungen, die wir bieten können, beruhigen: die Wiedergabe des verjüngten Gemäldes bleibt, so genau sie ist, noch weit hinter dem Original zurück. Nur vor dem Bilde selbst kann man ermessen, was Walter Kühn mit vorsichtiger Hand und kühl abwägendem Blick in geduldiger, hingebender Arbeit aus dem Bachbild der Thomasschule gemacht hat. Nachdem dieses im Leipziger Stadtmuseum eine sichere Heimstätte gefunden hat, die alle Garantien für sachgemäße Aufbewahrung und Pflege bietet, und sein weiteres Dasein hinter einer schützenden Verglasung gesichert sieht, steht zu hoffen, daß das verdienstvolle Werk Kühns vor unbefugten Eingriffen, wie sie früher unser Bild über sich ergehen lassen mußte, bewahrt bleibt. Außer allem Zweifel steht, daß es durch Kühns geschickte Hand

an dokumentarischem Wert wie an künstlerischer Bedeutung ganz wesentlich gewonnen hat.

Ob schon sich der Verfasser bewußt ist, die Aufmerksamkeit seiner Leser schon reichlich lange in Anspruch genommen zu haben, kann er sich nicht versagen, zum Schluß noch auf ein bisher ganz unbeachtet gebliebenes Bachbildnis hinzuweisen, von dem er im Laufe seiner literarischen Vorstudien für die vorliegende Arbeit Kenntnis erhielt. Neben die bisher bekannt gewordenen Ölbildnisse tritt mit diesem vergessenen Bild ein Pastellbildnis. Schon als solches von besonderem Interesse, verdient es um so mehr Beachtung, als es sich im Besitz Philipp Emanuel Bachs befunden hat, und als uns dies durch den Besitzer selbst sicher beglaubigt ist. Leider ist das Bild vorläufig nicht nachweisbar, wenn nicht gar zu Grunde gegangen.

Daß Philipp Emanuel ein gemaltes Bildnis seines Vaters besaß, ist uns schon für das Jahr 1773 verbürgt, und zwar durch Burney. In seinem mehrfach zitierten Bericht über den Besuch, den er im genannten Jahre Philipp Emanuel in Hamburg machte, erzählt er, daß er in dessen „schönem großen Musikzimmer“ mehr als hundertundfünfzig Bildnisse von großen Tonkünstlern, teils gemalt, teils in Kupfer gestochen, vorfand, „darunter viele Engländer (sic!) und unter andern auch ein Paar Original-Gemälde in Öl (sic!) von seinem Vater und Großvater“<sup>58</sup>). Schon lange vor 1773 also muß Philipp Emanuel den Grund gelegt haben zu jener reichen Sammlung von Tonkünstlerbildnissen, die bei seinem Tode auf 414 Nummern angewachsen war und in dem 1790 in Druck erschienenen Verzeichnis seines Nachlasses sorgfältig katalogisiert ist<sup>59</sup>). Allgemein bekannt und beachtet ist, daß dieser Katalog neben den Porträts seines Großvaters und seiner Stiefmutter Anna Magdalena und seiner drei berühmten Brüder sowie seines Ahnherrn Hans ein Bildnis seines Vaters erwähnt und kurz kennzeichnet. In Übereinstimmung mit Burneys Angabe ist auch hier von einem Ölbild die Rede, als Künstler wird ausdrücklich Hauffmann genannt. Die Maße werden auf 2 Fuß 8 Zoll Höhe und 2 Fuß 2 Zoll Breite angegeben<sup>60</sup>). Dieselben Angaben finden sich in der 1792 erschienenen Urausgabe von Gerbers

Musiker-Lexikon<sup>61</sup>); wie schon oben bemerkt, sind sie offenbar dem obigen Nachlaßverzeichnis entnommen. Das Bild dieses Verzeichnisses wird bekanntlich seit His', Vogels und Wustmanns Veröffentlichungen allgemein in dem Bachbildnis der Musikbibliothek Peters gesucht, lediglich deshalb, weil letzteres, zufolge einer auf seine Rückseite aufgeklebten, 1875 datierten Notiz seines Vorbesizers, eines Herrn Alfred Grenser in Wien, von dessen Vater, dem Leipziger Flötenvirtuosen Carl Grenser, um 1828 in Leipzig (!) von einer Enkelin Johann Sebastians erworben wurde, als solche aber nur die einzige Tochter Philipp Emanuels, Anna Carolina Philippina Bach, in Betracht kommen kann<sup>62</sup>). Dabei wurde aber übersehen, daß die Notiz Carl Grensers auf dem Bild der Petersbibliothek ausdrücklich besagt, daß dieses „bis in die zwanziger Jahre“ des 19. Jahrhunderts „in der Bachschen Familie zu Leipzig (!) erblich“ war<sup>63</sup>). Es steht also keineswegs ganz sicher fest, daß letzteres Bild aus dem Nachlaß Philipp Emanuels stammt, so lange man nicht nachweisen kann, daß dessen Tochter nachmals und noch um 1828 in Leipzig gelebt hat und etwa hier gestorben ist. Dafür hat aber selbst Wustmann, dem alle archivalischen Quellen Leipzigs zugänglich und genau bekannt waren, einen Beweis nicht erbringen können<sup>64</sup>).

Daß die Lösung der Frage nach der Herkunft des Bachbildnisses in der Musikbibliothek Peters nicht so einfach ist, wie bisher allenthalben angenommen wurde, zeigen die eigenen Angaben Philipp Emanuel Bachs über das in seinem Besitz befindliche Bildnis des Vaters. Sie finden sich in einem „Hamburg, den 10. April 74“ datierten Brief des Hamburger Meisters, den Bitter 1868 in seinem Werk über Bachs Söhne im Anhang zum 2. Band an der Spitze von im ganzen 12 Briefen Philipp Emanuels wörtlich abdruckt<sup>65</sup>). Der Brief war offenbar an Forkel gerichtet und befindet sich in der königlichen Bibliothek in Berlin. Nach längeren rein geschäftlichen Mitteilungen — er hat dem Adressaten, den er als „Gehrtester und liebwerthester Freund“ anredet, 29 Exemplare seiner Psalmen geschickt und wird auf Verlangen weitere 14 schicken —, kommt hier Philipp Emanuel einerseits auf den eben erschie-

nenen Rütnerschen Stich nach einem Haufmannschen Porträt des Vaters, andererseits auf ein in seiner Porträtsammlung befindliches Pastellbildnis des letzteren zu sprechen. Die in Frage kommenden Sätze lauten: „Bey Ueberschickung dieser Psalmen (s. o.), welche, sobald ich sie mit der Messe (der Leipziger Messsendung) kriege, so gleich geschehen soll, werde ich Ihnen einen kürzlich gefertigten sauberen und ziemlich ähnlichen Kupferstich von meines lieben seel. Vaters Portrait zu überschicken das Vergnügen haben. Meines Vaters Portrait, welches ich in meiner musikalischen Bildergalerie, worin mehr als 150 Musiker von Profession befindlich sind, habe, ist in pastell gemahlt. Ich habe es von Berlin hierher zu Wasser bringen lassen, weil dergleichen Gemählde mit trocknen Farben das Erschüttern auf der Are nicht vertragen können; außerdem würde ich es Ihnen sehr gern zum Kopieren überschickt haben“ (folgen Angaben über Philipp Emanuels eigenes Porträt und eine Anfrage wegen eines Porträts Friedemanns). Diese eingehenden Mitteilungen sind fraglos in mehr als einer Beziehung interessant und wichtig. Sehr wesentlich ist zunächst schon für die Forschung über die Bildnisse des großen Thomaskantors die Nachricht, daß Philipp Emanuel das Rütnersche Stichbildnis, das älteste graphische Porträt Johann Sebastian's, gekannt und bis zu einem gewissen Grade geschätzt hat — er nennt es ja nur ziemlich ähnlich —, und daß er es alsbald nach seinem Erscheinen an Forkel zu senden für nötig befand<sup>60</sup>). Unwillkürlich denkt man angesichts dieser Thatfachen daran, daß der Hamburger Meister bei der Entstehung des Rütnerschen Stiches die Hand im Spiele gehabt, ja vielleicht sogar den Anlaß dazu gegeben hat. Unwillkürlich malt sich die Phantasie aus, daß er dabei das in seinem eigenen Besitze befindliche Porträt des Vaters als Vorlage verwenden ließ, zumal wenn man sich erinnert, daß der Verfertiger des fraglichen Stiches S. G. Rütner (geb. 1750, seit 1775 Zeichenlehrer am Gymnasium in Mitau, wo er 1828 starb) zu Anfang der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts Mitschüler von Philipp Emanuels als Maler und Zeichner hochbegabtem zweiten Sohne Johann Sebastian d. J. (geb. 1748, vorzeitig

gest. 1778 in Rom) an der von Dser geleiteten Leipziger Zeichen-Akademie war. Liegt es nicht nahe genug, anzunehmen, daß Rütner durch seinen Mitschüler von dem bei dessen Vater befindlichen Bildnis Johann Sebastian's hörte, und da er als Schüler Bausers besonders im Porträtfach geübt war, auf die Idee kam, das ihm leicht zugängliche Hamburger Bildnis des größten Tonkünstlers der jüngst vergangenen Epoche im Stich zu verewigen, oder auch, daß der Vater in Hamburg durch den Sohn von Rütners Können im Porträtfach hörte und diesen selbst animierte, nach Hamburg zu kommen und das in seiner Sammlung befindliche Porträt seines Vaters zu reproduzieren<sup>67)</sup>?

Auf diesem Wege könnte man leicht dazu gelangen, die Hypothese, daß das Bild der Petersbibliothek aus Philipp Emanuels Besitz stammt, ohne weiteres annehmbar zu finden, da dieses unbedingt in allen formalen Einzelheiten wie in der Auffassung sehr stark mit Rütners Stich übereinstimmt, wenn nicht die Maße des Bildes der Petersbibliothek von den Maßangaben im Verzeichnis des Nachlasses Philipp Emanuels sehr wesentlich abweichen<sup>68)</sup>, und wir nicht eben aus dessen Brief erfahren, daß das Bildnis des Vaters, das er 1774 besaß, ein Pastellbild gewesen ist. Aus dem Wortlaut dieses Briefes ist sicher zu entnehmen, daß Philipp Emanuel damals nur dieses eine Bildnis des Vaters besaß<sup>69)</sup>. Daß dieses wirklich ein Pastell war und nicht etwa ein sehr hell gemaltes Ölbild, das vom Besitzer aus mangelhafter Kenntnis der Maltechniken verkannt wurde, darüber kann kein Zweifel bestehen angesichts der Tatsache, daß Philipp Emanuel das Bild des Vaters, das er als pietätvoller Sohn wie ein Heiligtum gehütet haben mag, bei der Übersiedelung nach Hamburg lieber zu Schiff auf der Spree und Elbe transportieren ließ, als zu Lande als Frachtgut, weil er meinte, „daß dergleichen Gemälde mit trocknen Farben das Erschüttern auf der Aye nicht vertragen“ könnten. Nein, Philipp Emanuel wußte ganz genau, worum es sich bei einem Pastell handelt! Eher haben seine Hinterbliebenen oder die Ordner seines Nachlasses nicht genug vom Maltechnischen verstanden und Pastell für Ölmalerei gehalten, als sie das Nachlaßverzeichnis abfaßten. Jedenfalls ist nicht ganz ausgeschlossen, daß in letzterem von

dem von Philipp Emanuel 1774 selbst als Pastell bezeichneten Bilde die Rede ist, um so weniger, als im Nachlaßkatalog wohl von einem Ölbild von Hausmann, nicht aber von einem Bild auf Leinwand gesprochen wird. Der Begriff Leinwand würde ja die Identifizierung mit dem Pastell ausschließen, man müßte denn voraussetzen, daß letzteres des Schutzes halber auf Leinwand aufgezogen worden wäre. Pastell und Ölmalerei können wohl heute noch viele Laien nicht sicher auseinanderhalten. Daß es ehemals nicht anders war, davon zeugt der Widerspruch in den zeitlich fast zusammenfallenden Angaben von Burney und Philipp Emanuel über dessen Nachbildnis.

Es bleiben schließlich vier Möglichkeiten: einmal, daß Philipp Emanuel niemals ein Ölbild seines Vaters besaßen und daß die Angabe im Nachlaßverzeichnis von 1790 „in Del gemalt“ auf einem Irrtum beruht und sich tatsächlich auf das Pastellbild bezieht, sodann, daß Philipp Emanuel in den letzten Jahren seines Lebens zu dem Pastell ein Ölbild seines Vaters hinzuerwarb, ferner daß das Pastellbild, das Philipp Emanuel 1774 und schon 1767 bei seiner Übersiedelung nach Hamburg besaß, vor seinem Tode (1788) schadhaft wurde bzw. zu Grunde ging, zuvor aber in Öl kopiert wurde, und endlich, daß die Hinterbliebenen des Hamburger Meisters das Pastellbild des berühmten Großvaters nicht mit in das für den Verkauf bestimmte Nachlaßverzeichnis aufnehmen ließen, da sie es selbst behalten wollten, wohl aber das später erworbene Ölbildnis. Fest steht, daß das Pastell vorläufig verschollen ist. Sehr möglich ist, daß es in dem Ölbild der Petersbibliothek fortlebt, da dieses eng mit dem Rütterschen Stich zusammenhängt, dessen Bedeutung für die Lösung der besprochenen Fragen bereits oben zur Genüge erörtert wurde, sei es, daß jenes Ölbildnis eine alte Kopie nach dem Hamburger Pastell ist, sei es, daß es eine Wiederholung eines dem Stich und dem Pastell zugrunde liegenden Originals oder gar die Vorlage zum Pastell ist. Weitere Nachforschungen, deren Durchführung der Verfasser in Absicht hat, werden hoffentlich volle Klarheit in diese Herkunfts- und Identitätsfragen bringen.

Selbst diese ausführlichen Darlegungen haben somit nicht

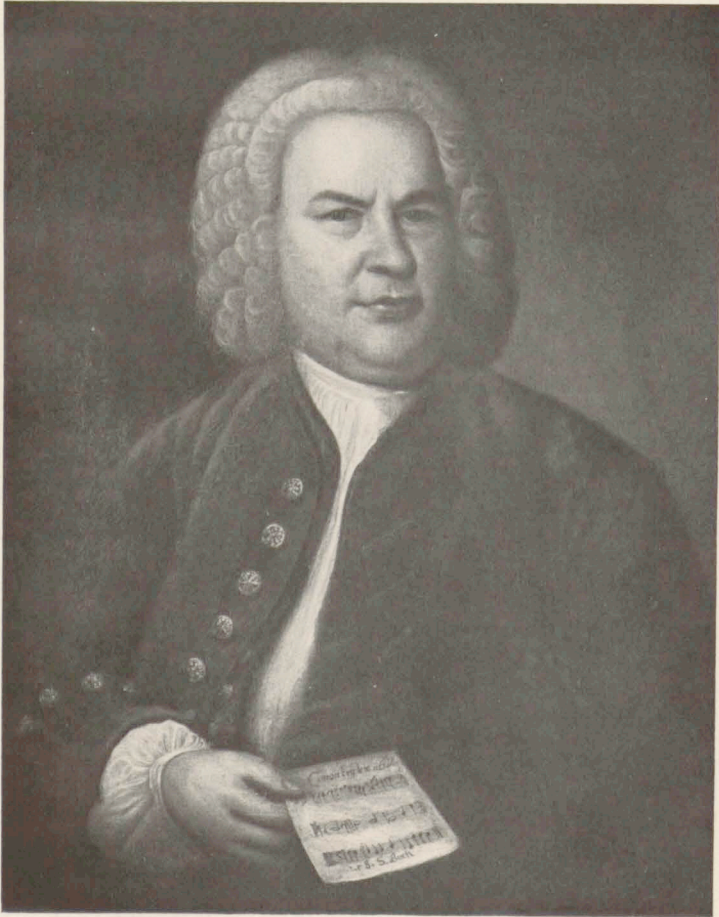


Abb. 1.

Das Bachbildnis der Thomasschule im bisherigen Zustand,  
vor der letzten Wiederherstellung.





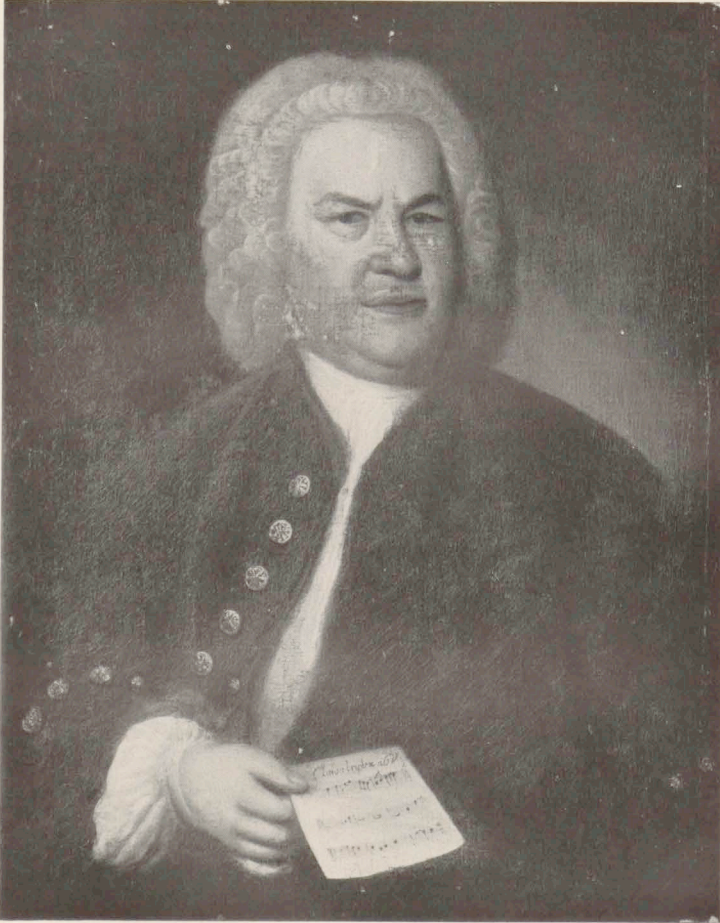


Abb. 2.

Das Bachbildnis der Thomasschule während der letzten Wiederherstellung,  
nach Abnahme der Übermalungen.



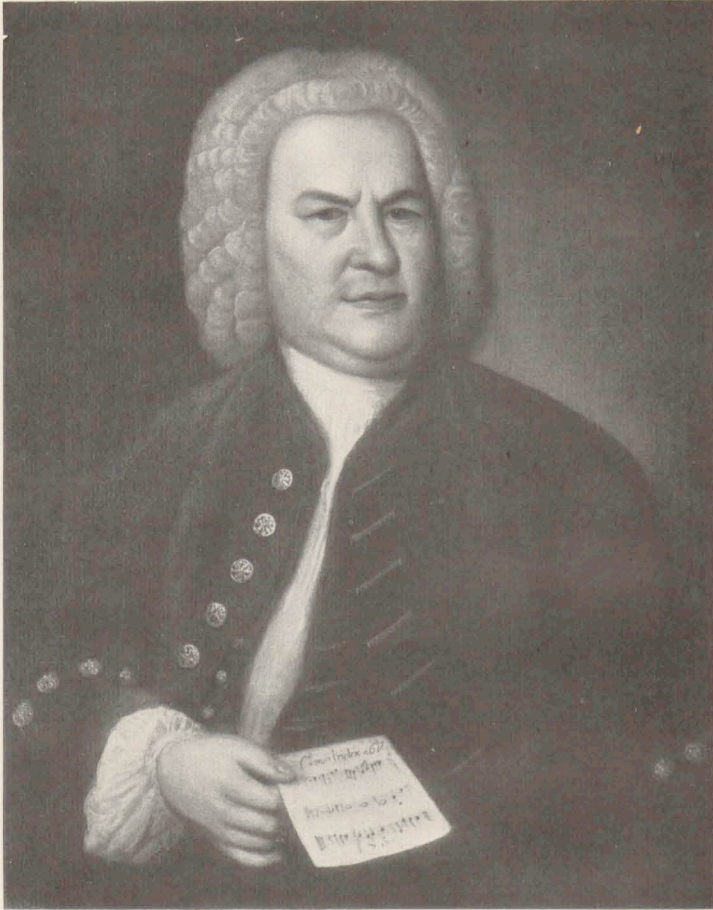


Abb. 3.

Das Nachbildnis der Thomasschule nach der jüngsten Wiederherstellung  
im fertigen Zustand.



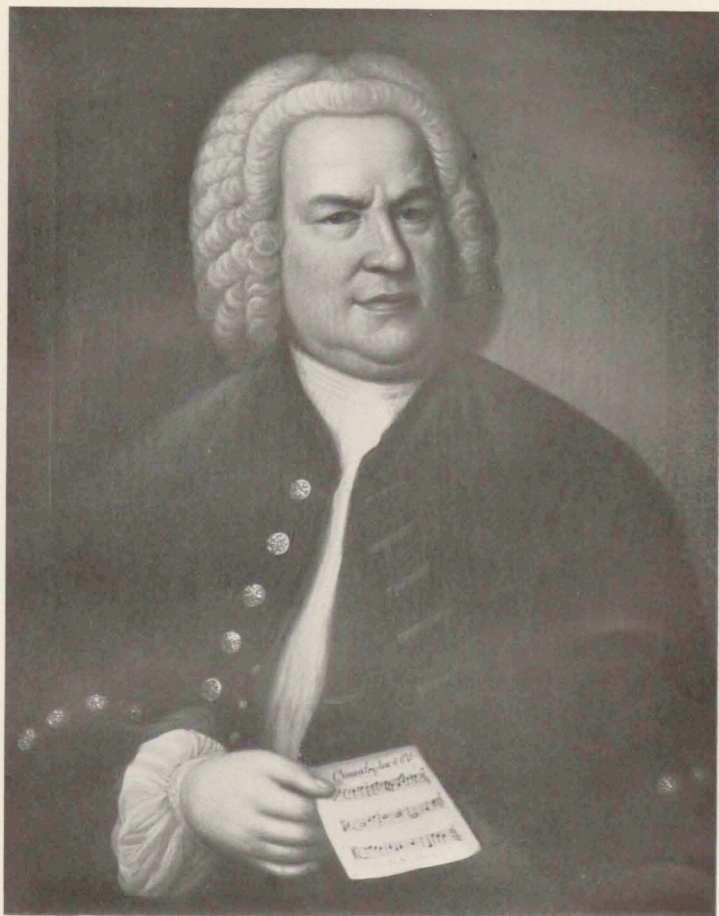


Abb. 4.

Alte Kopie des Nachbildnisses der Thomasschule (um 1840)  
im Besitz von Frau Wilhelmine Burthardt in Leipzig.



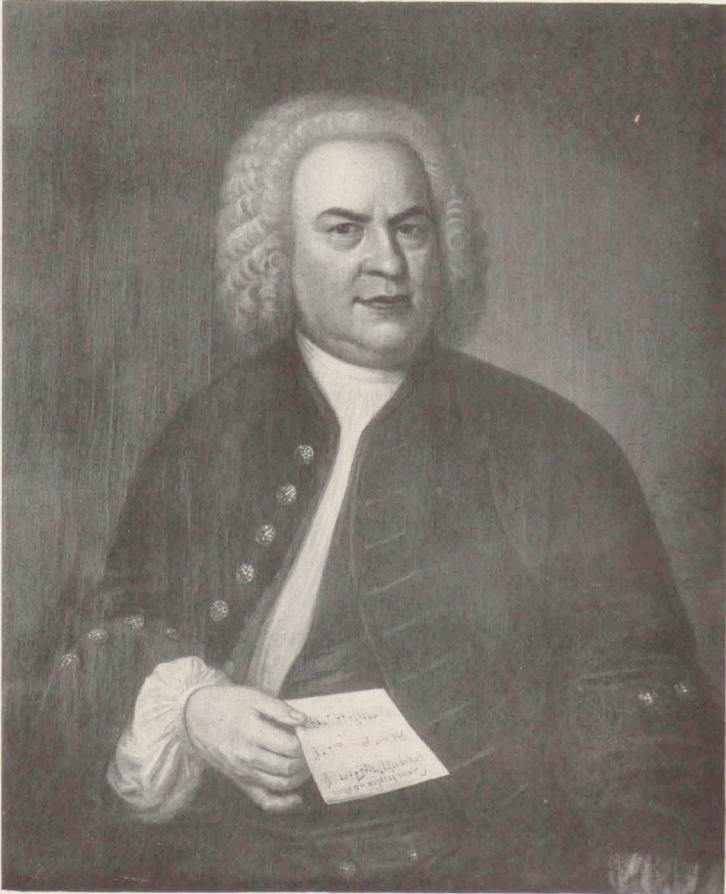


Abb. 5.

Alte Kopie eines Hausmannschen Bachbildnisses (um 1830)  
im Besitz des Mühlischen Gesangvereins in Frankfurt a. M.





Eine Heliogravüre nach dem Bachbildnis der Thomasschule in der Größe von 27:21 cm (Papiergröße 50:37 cm), die den gegenwärtigen Zustand des Bildes wiedergibt, erscheint gleichzeitig im Verlag von Breitkopf & Härtel.





vermocht, alle darin zur Sprache gebrachten Probleme endgültig zu lösen. Nach wie vor müssen einige Fragen offen bleiben. Wer sie lösen will, muß sich vor allem freihalten von einzelnen Irrtümern und Vorurteilen, die in der bisher vorliegenden Spezialliteratur enthalten sind und sich leider von Autor zu Autor fortgeerbt haben. Wer unter den wirklichen und angeblichen bzw. vermeintlichen *Ölbildnissen* Johann Sebastian Bachs rücksichtslos die Spreu vom Weizen sondern und gründlich Ordnung schaffen will, der darf auch nicht davor zurückschrecken, Hypothesen der Lebenden zu zerstören, Enttäuschungen zu bereiten und Unmut zu wecken. Der Verfasser hält diese Aufräumarbeit, die seines Erachtens zunächst Sache eines Gemäldekenners ist, nachgerade für dringend geboten<sup>70</sup>). Vielleicht findet er Gelegenheit, bald auf dieses wichtige Thema zurückzukommen. Schon jetzt will er nicht verhehlen, daß er vorläufig nur das Bach-Porträt der Thomasschule und das der Musikbibliothek Peters als sicher beglaubigte Originalbildnisse Johann Sebastian Bachs anerkennen kann.

### Anmerkungen.

1) Um bequemer zitieren zu können und dem Leser eine leichte Orientierung zu ermöglichen, geben wir gleich zu Anfang eine Gesamtübersicht über die einschlägige Literatur unter Beiseitelassung der nichts Neues sagenden Erwähnungen von Bachbildnissen in der neueren Literatur und in Tages- und Fachzeitungen. Hinter den Titeln, die in der vorliegenden Arbeit häufiger herangezogen werden, ist in Klammern angegeben, unter welchen Abkürzungen sie im nachfolgenden zitiert werden. A. Zusammenfassende Verzeichnisse der gemalten, graphischen und plastischen Bachbildnisse: 1) Gerber, E. L., *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1790 und 1792, Bd. II, Anhang S. 4, 61 (Gerber 1792); 2) Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812—14, Bd. IV (1814) S. 673, 735 (Gerber 1814); 3) Hilgenfeldt, E. L., *Johann Sebastian Bachs Leben, Wirken und Werke*, Leipzig 1850, S. 169 f. 4) Schneider, M., „Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Johann Sebastian Bach“ im *Bach-Jahrbuch* 1905, S. 109 f. (Anhang: Porträts usw.). B. Maßgebende neuere Literatur über die Bildnisse Bachs: 1) His, W., *Johann Sebastian Bach. Forschungen über dessen Grabstätte, Gebeine und*

Antlitz. Bericht an den Rat der Stadt Leipzig. Leipzig 1895. Mit 9 Tafeln. S. 10 ff. (His, Bericht). 2) His, W., Anatomische Forschungen über Johann Sebastian Bachs Gebeine und Antlitz [Abh. d. math.-phys. Klasse der kgl. Sächsischen Gesellschaft d. Wiss. Nr. V]. Leipzig, 1895. S. 410 ff. (His, Forschungen). 3) Wustmann, G., „Die Auffindung der Gebeine Johann Sebastian Bachs“ in Grenzboten 54. Jahrgg. (1895) S. 415 ff., nochmals abgedruckt im Leipziger Tageblatt Jahrgg. 1895 (Morgen-Ausgabe) Nr. 264 (S. 3905 f.) und Nr. 266 (S. 3933 f.) [Wustmann 1895]. 4) Wustmann, G., „Bachs Grab und Bachs Bildnisse“ in: Aus Leipzigs Vergangenheit. Gesammelte Aufsätze. Neue Folge. Leipzig, 1898. S. 177 ff., besonders S. 195 ff. (Wustmann 1898). 5) Vogel, E., „Bach-Portraits“ im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Jahrg. III, Leipzig 1897, S. 11 ff. (Vogel). 6) Landmann, D., „Bachporträts“ in der Zeitschrift „Die Musik“, Jahrg. VII, Berlin usw. 1907 und 08, S. 216 ff., mit 10 Abb. (Landmann). C. Vom Bachbildnis der Thomasschule handeln im besonderen: 1) Gerber, 1814, S. 735. 2) Kost, F. W. E., Die Feyer des sechshundertjährigen Bestehens der Thomasschule zu Leipzig (am 7. May 1822). Leipzig o. S. S. 4 (hier die früheste Erwähnung innerhalb der Veröffentlichungen der Thomasschule). 3) Becker, E. F., „Johann Sebastian Bach's Portrait“ in der Neuen Zeitschrift für Musik, Bd. XIII Nr. 43 (25. Nov. 1840) S. 169 f., vgl. Nr. 42 S. 168. 4) Poppe, Max, „Vollständiges Verzeichniß und Beschreibung der Cantoren an der Thomasschule zu Leipzig“, Manuskr. in fol., 58 S. S., im Stadtgeschichtlichen Museum zu Leipzig (um 1845), S. 29 Sp. 2. 5) Hilgenfeldt, a. a. D. (1850) S. 169 f. 6) Stallbaum, G., Ofterprogramm der Thomasschule 1852, S. 27 f. 7) Derselbe, Ofterprogramm der Thomasschule 1855, S. 39. 8) Bitter, E. H., Johann Sebastian Bach, Berlin 1865, Bd. II, S. 311 ff., besonders 314. 9) Schumann, F., Johann Sebastian Bach, der Cantor der Thomasschule zu Leipzig, Festrede, gehalten in der Thomasschule 12. Dez. 1871, S. 3 und 19 f. 10) Spitta, Ph., Johann Sebastian Bach, Leipzig 1880, Bd. II, S. 746 mit Anm. 125. 11) His, Bericht (1895) S. 10 f. (mit Abb. Taf. IV). 12) His, Forschungen (1895) S. 415 ff. 13) Vogel, a. a. D. (1897) S. 11 ff., besonders 14 ff. 14) Wustmann 1895, Grenzboten S. 420, Tageblatt S. 3905 Sp. 3f., S. 3906 Sp. 3f., S. 3933 Sp. 2f. 15) Wustmann 1898 S. 195 f., 200, 203 ff., 206 ff., 210. 16) Landmann, a. a. D. (1907/08) S. 216 ff., besonders 217 ff. 17) Kurzwelly, A., Das Bildnis in Leipzig v. Ende des 17. Jahrh. bis zur Wiedermeierzeit, Leipzig, K. W. Hiersemann, 1912, S. 6 f. und Taf. 11. D. Spezialliteratur zu anderen wirklichen und vermeintlichen Bachbildnissen: 1) Burney, C., Tagebuch seiner musikalischen Reisen. Deutsche Übersetzung Ham-

burg, Bd. III, S. 212. 2) Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach, Hamburg 1790, S. 95. 3) Kunz en, F. A., und Reichardt, F. F., Studien für Tonkünstler und Musikfreunde (Musikalisches Wochenblatt fürs Jahr 1792), Berlin 1793, S. 53 f. 4) Kiemer, F. W., Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832, Berlin 1834, Teil V, S. 163 f. 5) Vogel, Jahrbuch d. Musikbibliothek Peters, Jahrg. II (1896), S. 8 und Titelbild. 6) Wustmann, Zeitschrift für bild. Kunst, Jahrgg. 1897 S. 120 ff. (mit Abb.). 7) Dvermann, A., „Ein unbekanntes Bildnis Johann Sebastian Bachs“ in der Zeitschrift „Die Musik“, Jahrg. VII, Heft 6 (mit 2 Abb.). 8) Schering, A., im Bach-Jahrbuch, Jahrg. IV, 1907, S. 181. 9) Kurzweilly, a. a. D. (1912) S. 5 f. und Taf. 10. 10) Bach-Jahrbuch 1913 (Titelbild). Der Verfasser kann für die vorstehende Übersicht nicht den Vorzug der Vollständigkeit in Anspruch nehmen, da er die literarischen Vorstudien für die vorliegende Arbeit vorzeitig abbrechen mußte, um ihr Erscheinen im diesjährigen Bach-Jahrbuch ermöglichen zu können.

2) Katalog der Sonderausstellung „Die Leipziger Bildnismalerei von 1700 bis 1850“ (im Stadtgeschichtlichen Museum zu Leipzig i. J. 1912) Nr. 383, vgl. Nr. 827. Kurzweilly, a. a. D. S. 6.

3) Letztere ist 1913 nach der jüngsten Erneuerung gemalt und wurde der Thomasschule vom Rat der Stadt Leipzig als Ersatz für das Original zum Geschenk gemacht.

4) Vgl. Wustmann 1895 (Tageblatt) S. 3906 Schluß, ähnlich 1898 S. 203 f.

5) His, Bericht S. 10 f., besonders II Anm. 1. Derselbe, Forschungen S. 415. Wustmann 1898 S. 209 f.

6) Wustmann 1898 S. 204.

7) His, Bericht S. 11 mit Anm. 1. Derselbe, Forschungen S. 415. Vogel a. a. D. (1897) S. 14. Wustmann 1895 (Tageblatt) S. 3933 Sp. 2 f., 1898 S. 210. Nach letzterem zeigte unser Bild nach der Reinigung von 1894/95 nur verletzte Stellen an der Stirn und am Munde, die schon früher einmal ausgebessert worden waren, war aber im übrigen „völlig frei“ von Übermalungen. Nach Vogel ergab sich damals, daß Stirn, Nase und rechte Mundpartie gelitten hatten. His sagt über den Befund von 1894 im besonderen (Bericht S. 11): „Wir hatten Gelegenheit, das Bild in abgewaschenem Zustande zu sehen, wobei die Beschädigungen sichtbar wurden“ und in der Anm.: „Besonders verletzt und demgemäß jetzt von neuem kräftig übermalt sind die rechte Hälfte der Oberlippe und das Stirngebiet.“ Während His hier die Art der neuen Übermalung direkt tadelt — die Oberlippe des neu ausgebesserten Bildes erschien ihm geradezu wie von einem Insektenstiche angeschwollen, und die

Stirn „unnatürlich sanduhrförmig“ —, behauptet Wustmann, der jüngste Restaurator habe sich darauf beschränkt, die von ihm angeführten Verletzungen von alter Übermalung zu befreien und „seinerseits wieder gewissenhaft nachzubessern.“ Im Tageblatt spricht er sogar von „peinlichster Gewissenhaftigkeit“.

- 8) His, Forschungen S. 415.
- 9) His, Bericht S. 11 oben. Vgl. hierzu Anm. 7.
- 10) Bitter, Bach II, S. 314 Anm. 2.
- 11) Schumann, a. a. D. S. 3.
- 12) Die vorstehenden Angaben gründen sich auf freundliche Mitteilungen des Herrn Bernhard Richter in Leipzig.
- 13) Stalbaum, Osterprogramm 1852, S. 27.
- 14) Leipziger Tageblatt 1852 Nr. 74 (14. März). Leipziger Zeitung 1852, 16. März. Deutsche Allg. Zeitung 1852, Nr. 120, S. 497 (11. März).
- 15) Hilgenfeldt, a. a. D. S. 170.
- 16) Das interessante Bild befindet sich im Besitz von Frau Wilhelmine Burkhardt in Leipzig, in deren Familie es sich vererbt hat. Der Verfasser verdankt den Hinweis auf den verborgenen Schatz Herrn Gemäldere restaurator Kühn.
- 17) Becker, a. a. D. S. 170.
- 18) Wustmann 1895 (Tageblatt) S. 3906 Schluß, 1898 S. 204.
- 19) Landmann, a. a. D. S. 216. Kurzweilly, a. a. D. S. 7.
- 20) Wustmann 1895 a. a. D., 1898 S. 205.
- 21) Kurzweilly, a. a. D.
- 22) Sie lautete korrekt: „E. G. Haßmann pinxit 1746“ und war von neuerer Hand in etwas unsicheren Buchstaben mit Tinte auf die Mitte der Schutzleinwand geschrieben. Vgl. Wustmann 1898 S. 204.
- 23) Becker hält es (a. a. D.) für in den letzten Lebensjahren Bachs entstanden. Schumann und His nennen als Entstehungsjahr richtig 1746, Bitter (Bach II, S. 314 Anm.) spricht von 1747.
- 24) Becker, a. a. D. S. 169f. Hilgenfeldt, a. a. D. S. 169f. Schumann, a. a. D. S. 19f. His, Bericht S. 10. Landmann, a. a. D. S. 218.
- 25) Mizler, L., Neu eröffnete musikalische Bibliothek, Leipzig 1736—54, Bd. III, Teil II (1746) S. 353. „Auch soll ein jedes Mitglied sein Bildniß, gut (sic!) auf Leinwand gemallet, nach seiner Bequemlichkeit, zur Bibliothek einschicken, woselbst es zum Andenken wohl aufbehalten, und seinem Lebenslaufe, wenn solcher in den Schriften der Societät erzählt wird, in Kupfer gestochen, vorgefetzt werden.“ Der letzteren Vorschrift ist nie entsprochen worden. Der ganze Passus

fehlt in den ersten Statuten der Sozietät (abgedruckt in der Musik. Bibl. Bd. I Teil IV S. 74 ff.). Vgl. hierzu die Anm. 24 angeführte Literatur, besonders *Becker*, *Bitter* und *Spitta* S. 506, sowie namentlich *Landmann*.

26) Daß Bach außerdem als zweite Aufnahmeanbeit seinen berühmten Choral „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ lieferte, kann in diesem Zusammenhang unbeachtet bleiben. Über die beiden Aufnahmeanbeiten vergewissert uns *Mizler* selbst in der Musikalischen Bibliothek Bd. IV Teil I (1754) S. 173 in seinem Nekrolog Bachs. Es heißt hier: „Es hat auch den Tab. IV f. 16 abgestochenen Canon, solcher gleichfalls vorgeleget“, usw. Der Canon ist tatsächlich auf der 4. beigegebenen Tafel abgebildet mit der Unterschrift „per J. S. Bach“. Vgl. dazu die „Nachricht von der Societät“ für die Jahre 1746 bis 52 (in demselben Bande der Mus. Bibl. S. 107 ff.), wo nach der kurzen Mitteilung über den erfolgten Eintritt Bachs im Juni 1747 gesagt ist: „Im fünften Packet (von kritischen Arbeiten) der Societät hat der seel. Capellm. Bach eine dreyfache Kreisfuge mit sechs Stimmen zur Auflösung vorgeleget.“ Ausführliches hierüber bei *Becker*, *Bitter* II, 311 ff., *Spitta* II, 502 ff.

27) *Wustmann*, 1898 S. 205.      28) *Wustmann*, a. a. D.

29) Derselbe, a. a. D.      30) *Landmann*, a. a. D. S. 218.

31) Sein emphatischer Ausruf: „Über wo ist denn gesagt, daß Bach diese Bestimmung erfüllt habe? Wenn das nun nicht nach seiner Bequemlichkeit gewesen sein sollte?“ (a. a. D. S. 205) prallt wirkungslos an der Macht der Tatsachen ab.

32) *Bitter*, *Johann Sebastian Bach*, Bd. II S. 311 ff. *Schümann*, a. a. D. S. 20.

33) *Mizler*, *Musikalische Bibliothek*, Bd. IV S. 107. *Bitter*, a. a. D. S. 313.

34) *Mizler*, a. a. D. Bd. IV S. 173.

35) *Mizler*, a. a. D. Bd. IV S. 107 und 173. Vgl. *Bitter*, a. a. D. Bd. II S. 314, *Spitta* Bd. II S. 506.

36) *Reichardt* und *Kunzen*, *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde fürs Jahr 1792, Berlin 1793*, S. 54. Hier heißt es von dem Bilde bei *Reichardt*: „Bach, der große Grammatiker und Contrapunktist, steht da mit voller Wange, runzlicher Stirne, breiten Schultern in stattlicher Bürgerkleidung, und hält ein musikalisches Kunststück, einen Canon triplex a 6. v. in der Hand, das er uns zum Auflösen vorhält.“ Vgl. *Wustmann* 1898, S. 200, der das Bachbildnis, das *Kirnberger* besaß, in dem *Reichardtschen* Bild erkennen möchte, ohne einen Beweis dafür anführen zu können, gleichwohl aber in *Landmann* (siehe diesen a. a. D. S. 217) einen Anhänger seiner Hypothese findet. *Wogel* kommt (a. a. D., 3. Jahrg.



S. 15) zu der ganz willkürlichen Annahme, daß das Thomasschulbild mit dem WachsBildnis, das Reichardt besaß, identisch ist, ohne zu bedenken, daß Reichardt erst 1814 starb, das Bild der Thomana aber bereits 1809 als Schenkung des Thomaskantors Müller in den Besitz der Thomasschule gelangte (siehe den Text weiter unten!).

37) Herr Dr. Bornemann in Eisenach hatte die Freundlichkeit, dem Verfasser eine Photographie des in Frage kommenden Bildes zur Ansicht zu senden, die sich im Eisenacher Wachs-Museum befindet, und nähere Mitteilungen über seine Art und Herkunft zu machen. Ihm wie ebenso den Vorstehern des Rühlischen Gesangvereins, den Herren Prof. Dr. Gotthold und Stadtarchitekt Göttelmann in Frankfurt, die die Überführung des Bildes nach Leipzig ermöglichten, sei auch an dieser Stelle der wärmste Dank für ihr freundliches Entgegenkommen ausgesprochen.

38) Vgl. Vogel, a. a. D. S. 15 und die vorhergehende Anm.

39) Stalbaum, a. a. D. S. 27.

40) Den Hinweis auf diese Quelle verdankt der Verfasser Herrn Bernhard Richter in Leipzig.

41) Vogel a. a. D.

42) Der Brief ist zwischen dem 19. und 26. Jan. geschrieben. Kiemer, Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Teil V S. 162 ff. In Ergänzung der Wiedergabe der fraglichen Anekdote bei Wustmann (1898 S. 199f.) sei bemerkt, daß Zelter seine Kirnberger-Anekdote an den Bericht über die Erwerbung eines Bildnisses des Botanikers Usteri anknüpft, das er von Ternite als Geburtstags-geschenk erhielt und das ihn an Wachs erinnert. Die darauf bezüglichen Worte lauten: „Was mich daran (an dem Bildnis Usteris) noch besonders ergötzt, ist die schönste Statur- und Gesichtsähnlichkeit mit unserm Seb. Wachs in bescheidenem graugrünlichen Tuchrock. Mir ist, als hätte ich dergleichen Farbe von Menschenfleisch und Blut noch niemals gesehen. Dabey fällt mir Folgendes ein“ usw. (folgt die Anekdote!).

43) Vgl. hiergegen Landmann, a. a. D. S. 219, der sich scheut, an der Wahrheitsliebe eines Mannes wie Zelter zu zweifeln.

44) Gerber, 1812—14, Bd. IV S. 735.

45) Gerber, 1812—14, Bd. III S. 58.

46) Gerber, 1790—92, Bd. II S. 61.

47) Siehe Anm. 59. 48) Gerber, 1790—92, Bd. I S. 728.

49) Wustmann, Zeitschrift für bild. Kunst, Jahrg. 1897, S. 120 ff. (mit Abb.).

50) Daß sich unser Bild in Friedemann Wachs Besitz befand, nehmen außer Stalbaum auch Poppe (a. a. D. S. 29), His (Forschungen S. 415), Vogel (a. a. D. S. 15), Landmann (a. a. D. S. 218) und Kurzwelly (a. a. D. S. 7) an. Land =

man nquält sich unnötig mit der Erörterung der Frage, ob das Thomas-  
schulbild von Friedemann selbst oder, wie Stallaum verbürgt,  
von seiner Familie an den Kantor Müller veräußert wurde. Wenn er  
sich schließlich für die erstere Möglichkeit entscheidet, bloß weil an-  
zunehmen, daß Friedemann ein leichtsinniger Mann war und sich  
sonst nicht geniert hat, den Nachlaß seines Vaters zu veräußern, so  
bleibt er jede ernsthafte Beweisführung schuldig. — Im übrigen ist die  
von ihm angeschnittene Frage unwichtig. Hier sei auch gleich noch die  
von Becker, Schumann und Ritter (a. a. D. Bd. II S. 315)  
vertretene Anschauung, als wäre unser Bild unmittelbar nach Auf-  
lösung der Mizlerschen Sozietät, also 1755, in den Besitz der Thomas-  
schule gelangt, abgelehnt. Sie entbehrt jeden Anhalts.

51) Vgl. Spitta, Bd. II Anhang.

52) Falck, Wilhelm Friedemann Bach, sein Leben und seine  
Werke, Leipzig 1913, S. 45 f., auch 54. Der Verfasser verdankt den  
Hinweis auf diese Quelle Herrn Bernhard Richter in Leipzig.

53) Gerber, Neues Lexicon III. Sp. 502.

54) Vgl. hierzu bei His, Wustmann und Vogel den  
Bericht über den Befund nach der Reinigung von 1894.

55) Hierzu ist zu beachten, daß das Fehlen des kleinen Fingers  
auf unserer Abb. 1 auf einen Mangel der zugrunde liegenden Aufnahme  
zurückgeht.

56) Landmann, a. a. D. S. 259.

57) His fühlte schon das Flaue und Weichliche der Gesichts-  
bildung.

58) Burney, Tagebuch seiner Musikalischen Reisen, Bd. III  
S. 212. Vgl. Ritter, Bachs Söhne, Bd. II S. 98.

59) Nach dem „Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des ver-  
storbenen Kapellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach“ (Hamburg 1790,  
S. 92 ff.) enthielt dessen Sammlung von Musikerporträts schließlich  
414 Nummern, darunter 37 Silhouetten.

60) Im Nachlaßverzeichnis S. 95 heißt es von dem in Rede  
stehenden Bild wörtlich „Bach, (Johann Sebastian) Kapellmeister und  
Musik-Director in Leipzig. In Del gemahlt von Hausmann. 2 Fuß,  
8 Zoll hoch, 2 Fuß, 2 Zoll breit. In goldenen Rahmen.“ Vgl.: His,  
Forschungen S. 413; Vogel, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters,  
2. Jahrg. S. 8; Wustmann, 1898 S. 206.

61) Gerber, 1790—92, Bd. II S. 61.

62) His, Vogel und Wustmann, a. a. D. Nach Ritter  
(Bachs Söhne Bd. II S. 127), Vogel und Wustmann hieß die  
Tochter Emanuel Bachs Anna Carolina Philippina; His nennt  
sie a. a. D. Ann. 1 irrtümlich Anna Christina Philippina.

63) Vogel, a. a. D. His, Bericht S. 10. Die Notiz auf der

Rückseite des Bachbildnisses der Petersbibliothek lautet nach diesen Quellen wörtlich: „Original-Ölgemälde, vorstellend den Cantor und Musikdirektor der Thomasschule zu Leipzig, Joh. Seb. Bach, geb. Eisenach 1685, † zu Leipzig 28. Juli 1750. Das Bild war bis in die 20. Jahre dieses Saec. in der Bach'schen Familie zu Leipzig erblich (sic!); um 1828 erwarb es mein Vater, der Leipziger Flötenvirtuos und Inspector des dortigen Conservatoriums Carl Grenser (geb. 1792, † 1864) von einer Enkelin Bach's in Leipzig käuflich, seit welcher Zeit es im Besitze der Familie Grenser ist. Alfred Grenser. Wien 1875.“

64) W u s t m a n n , 1898 S. 208.

65) Bitter, Bachs Söhne 1868, Bd. II, S. 295 ff.: Anhang IV „Zwölf Briefe Emanuel Bachs vom Jahre 1774 bis 1788“.

66) Philipp Emanuel kommt noch mehrfach in den von Bitter veröffentlichten Briefen auf den Rütnerschen Stich zurück (s. Bitter, a. a. O. S. 298 f.). Am 12. Juli 1774 schickt er Forkel wieder „42 Stück“ der Psalmen mit der Meldung: „Ferner bekommen Sie meinen seel. Vater in Kupfer“ usw. Aber erst am 3. August 1774 scheint er sein Versprechen wahrgemacht zu haben. Unter diesem Datum schreibt er ganz kurz „hierbey 12 Psalmen und meines seel. Vaters Portrait.“ Forkel muß nach Empfang der Sendung alsbald nach dem Preis des Stiches gefragt haben. Denn bereits am 9. August 1774 schreibt ihm Philipp Emanuel „Meines seel. Vaters Bildnis kostet nichts.“ Diese brieflichen Mitteilungen des Hamburger Meisters geben die Gewißheit, daß Rütner sein Bachbildnis schon Mitte April 1774 vollendet hatte. Zu Rütners Stich vgl. noch G e r b e r , Lexikon 1792, Bd. II, Anhang S. 4; H i l g e n f e l d t , S. 170; H i s , Berichte S. 11 und die Abb. auf Taf. V; H i s , Forschungen S. 411 f., besonders 414 f.; W u s t m a n n , 1898 S. 207 ff., besonders 209. H i s und W u s t m a n n sind bezüglich der Lebenswahrheit und des dokumentarischen Wertes des Stiches verschiedener Meinung. Letzterer hält ihn für eine noch stümperhafte Anfängerarbeit, der jede Beweiskraft abgehe; H i s mißt ihm im Einklang mit S e f f n e r , dem Schöpfer des Leipziger Bachdenkmals, einen nicht unerheblichen dokumentarischen Wert bei. Die Wahrheit liegt wie so oft in der Mitte. Der Stich zeigt unleugbar, bei aller Vollendung im Technischen, im Gesicht zeichnerische Härten, die auf Ungeschick des Künstlers bzw. Übertreibung der charakteristischen Merkmale des Bachtypus der Vorlage zurückgehen. Die gekniffenen Augen mit dem finsternen Blick, wie ebenso die harte Nase, der strenge Mund, das eckig vorspringende Kinn machen den Eindruck des Verzerrten, das eine mehr, das andere weniger. Aber selbst durch die Übertreibungen leuchtet die Ähnlichkeit mit dem Bachbildnis der Petersbibliothek deutlich hindurch, und somit ist dem Stich eine gewisse Beweis-

kraft nicht abzusprechen und Philipp Emanuel zu verstehen, wenn er Rütners Arbeit „ziemlich ähnlich“ nennt. Zu Rütners Person vgl. noch W u s t m a n n, a. a. D. S. 208 f. und K u r z w e l l y im Leipziger Kalender für 1914 S. 65.

67) Daß bei der Entstehung des Rütnerschen Stichs persönliche Beziehungen zwischen Rütner und Emanuels Sohn eine Rolle gespielt haben, vermutet schon W u s t m a n n (1898 S. 209). Aber er nimmt ohne jeden Grund an, daß Rütner nach „Zeichnungen“ arbeitete, die sich in den Händen seines Mitschülers befanden.

68) Die Maße des Porträts der Petersbibliothek sind in keiner Weise mit denen des Nachlaßkatalogs in Einklang zu bringen. Das dort angeführte Wachbildnis muß nach einer auf Alt-Hamburger Maß fußenden Berechnung des Herrn Dr. Bornemann in Eisenach etwa 76,4 cm hoch und rund 62 cm breit gewesen sein. Das Bild der Petersbibliothek ist aber nur 48 cm hoch und 43 cm breit.

69) Hätte Philipp Emanuel Bach mehrere gemalte Bildnisse seines Vaters besessen, so hätte er in seinem Brief vom 10. April 1774 sicherlich nicht gesagt: „Meines Vaters Portrait, welches ich in meiner musikalischen Bildergalerie — habe“, usw.

70) Dies um so mehr, als vor kurzem wieder ein „angebliches“ Wachbildnis in die Literatur eingeführt worden ist, das seinen Zusammenhang mit Johann Sebastian erst noch erweisen muß. Wir haben das Bildnis im Auge, mit dem dessen Name in der Porträtgalerie berühmter Deutscher auf der Jahrhundert-Ausstellung Deutscher Kunst 1650—1800, die 1914 in Darmstadt stattfand, vertreten war, dem amtlichen Katalog dieser Ausstellung zufolge (s. dort S. 278 Nr. 8) Eigentum des Herrn W. Waldecker-Im Hof in Berlin. Die eben erschienene monumentale zweibändige Publikation über die genannte Darmstädter Ausstellung bringt eine gute Abbildung (s. dort Bd. I Taf. 324 Nr. 550 und Bd. II Text S. LXV). Hiernach zeigt das zweifellos sehr interessante, auch künstlerisch wertvolle, etwa 1730 entstandene Bild einen stattlichen Mann in jüngeren Jahren (etwa 35 Jahre alt), in Halbfigur stehend, mit einem großen Notenblatte in der Hand. Daß es sich hier um das Bildnis eines namhaften Tonkünstlers handelt, steht ja fest, ebenso, daß eine leise Ähnlichkeit mit dem Gesichtstypus Bachs vorliegt, obschon die Nase und Backenknochen für Bach viel zu kräftig erscheinen. Der Katalog der Darmstädter Ausstellung nimmt an, daß Bach als Hofkapellmeister in Jena dargestellt sei. Der Verfasser muß sich ein endgültiges Urteil vorbehalten, da er noch nicht Gelegenheit hatte, das Original zu untersuchen, ist aber jetzt schon der Überzeugung, daß der darauf Dargestellte nichts mit Johann Sebastian Bach zu tun hat.



## Zur Geschichte der Bachbewegung.

Bericht über eine bisher unbekannte frühe Aufführung der Matthäuspassion von Dr. Karl Anton (Baden-Dos).

Im Vorwort zum letzten Band der großen Bachausgabe gibt Kretschmar eine zusammenfassende Darstellung der Entwicklung der Bachbewegung und spricht, nachdem er die Männer und die Städte aufgezählt hat, denen das bleibende Verdienst zukommt, mit ihren Aufführungen Bach wieder fürs Leben zurückeroberet zu haben, den Wunsch aus: es möchten die diesbezüglichen vorhandenen Berichte gesammelt vorgelegt werden. Diesen Wunsch ganz zu erfüllen, ist freilich jetzt nicht meine Absicht. Ich möchte nur einen kleinen, aber doch wohl auch lehrreichen Beitrag zur Geschichte der Bachbewegung liefern, einen Bericht über eine bisher unbekannte frühe Aufführung der Matthäuspassion.

Es war im Juni des Jahres 1911 — während des II. Leipziger Bachfestes — als ich dort in einem kleinen Antiquariat einen Konvolut „alter Dratorientexte“ fand und erstand. Nach gründlicher Reinigung fand ich zu meinem nicht geringen Erstaunen lauter Texte von Aufführungen, die Loewe in Stettin veranstaltet hatte. Da ich damals an einer Monographie über diesen arbeitete, so sah ich mir die Programme näher an und fand u. a. Notizen, die zweifellos von Loewes Hand stammen. Wie überrascht war ich aber, als ich in einem Bändchen ein kleines Textbuch entdeckte mit folgendem Titel:

GROSSE PASSIONSMUSIK

von

Johann Sebastian Bach.

Nach dem Evangelisten Matthäus.

Stettin 1831.

Gedruckt bei Franz Hessenland.

Ein Vorsatzblatt enthält folgende, für die Gemeinde als Einleitung in das Werk gedachte, wohl von Loewe verfaßte Ausführungen:

Die episch-didaktische Form, nach welcher die Passionsgeschichte in der lutherischen Kirche bis in Mitten des achzehnten Jahrhunderts wörtlich evangelistisch abgesungen worden, war eine außer-liturgische Andacht, den Beschluß der stillen Woche durch eine Recapitulation der Leiden Jesu zu heiligen. So ward auch diese Musik, in zwei Theilen, zwischen welchen die Nachmittagspredigt stattfand, zur Charfreitagvesper im Jahre 1729 in der Thomaskirche zu Leipzig aufgeführt.

Von einem so bejahrten Kunstwerke möchte sich kaum ein leichtes Verständnis hoffen lassen, wenn nicht die Musik sich seit jener Zeit eines lebendigen, immer frischen Stromes erfreute, der uns die allernächsten, unsterblichen deutschen Kunsthelden herbeigeführt hat. Das Gedicht unsres deutschen Picander, oder wie er eigentlich heißt, Henrici, trägt als solches noch alle Zeichen seiner wohlbekannten Zeit.

Das Ganze besteht in zwei Chören: der Sioniten und der Gläubigen, die auf beiden Seiten vertheilt stehen. Die Sioniten sind versammelt, um das Leiden ihres Gerechten zu begleiten, und rufen die gläubigen Genossen zu gleichem Geschäft heran. Zwischen beiden Chören der Einleitung tönt der bekannte Choral: O Lamm Gottes unschuldig! hervor. Auf diese Eröffnung der heiligen Handlung erfolgt nun die Relation nach dem Evangelisten Matthäus von Wort zu Wort, unterdessen die im Evangelio benannten Personen selbst redend auftreten, durch beide Chöre unterbrochen und dadurch zur Handlung werden. Als Masse erscheint der Volkschor (turba), das alte Gesez, unduldsam eifernd, kalt, unzufrieden; dagegen die Jünger Jesu mit ihrem Anhang, theilnehmend, friedlich, liebend unter dem rohen Haufen zerstreut sind. Sie sind die Schwächern und werden gegen Ende des ersten Theiles erst lebhaft, da alles verloren ist; doch bleiben sie die Letzten, Getreuen, und begleiten ihren Herrn zum Grabe, den Sieg ihres Glaubens erhoffend.

Loewe hat also die Matthäuspasion schon im Jahre 1831 (April) zur Aufführung gebracht. Man findet aber diese weder in der genannten Kreßschmarschen Zusammenstellung, noch in der sonstigen Bachliteratur auch nur erwähnt. Aber auch die Musikzeitungen jener Tage, die ich darauffin sämtlich (soweit sie in der Musikbibliothek Peters vorhanden sind) durchging, versagen jede Auskunft, ja auch Loewes Selbstbiographie und natürlich auch die darauf fußenden anderen Biographien bringen

nichts darüber. Es fehlen eben in Loewes Aufzeichnungen und Briefen die Jahre 1829 und 1831! Ich suchte weiter. Im Hallischen Courier, den ich aus andern Gründen durchforschte, fand sich zufällig in der Nummer 62 des Jahres 1836 einen die Aufführung der Matthäuspassion in Halle betreffenden Artikel, in dem die Loewesche Aufführung als dritte erwähnt wird. Näheres ist nicht angegeben. Und schließlich fand ich bei Wellmer<sup>1)</sup> eine Notiz, die auf Aufzeichnungen über diese denkwürdige Aufführung hinwies. Sie sind an recht verstecktem Ort, im 6. Jahrgang der „Pommerschen Blätter“ veröffentlicht und stammen von einem „alten, nicht genannten Loeweschüler“. Sie lauten folgendermaßen:

„. . . Ich könnte hier schließen, aber es drängt mich noch eines Genusses zu gedenken, der mir 1831 zuteil wurde durch Anhörung eines Niesenwerks in der ersten Musik, das freilich hoch und unerreicher über die Tätigkeit kleiner Vereine emporragt, wie der von der Sonne bestrahlte Nigigipfel über dem Zugersee. Nachzuahmen ist da nichts; nur zu hören und zu staunen: die Matthäuspassion von Seb. Bach. Noch sehe ich Loewes Augen glänzen, als er uns mitteilte, daß die Akademie in Berlin das größte Werk des Meisters, welches lange Zeit im Staub der Bibliotheken geruht hatte, nunmehr ans Licht gezogen und trotz aller abmahnennden Stimmen selbst namhafter Musikverständiger, geprüft, geübt und zur Aufführung gebracht habe. „Ich habe das Werk gehört, es ist groß und prächtig; Stettin soll es auch haben!“ So Loewe. Und Stettin hat es gehört 1831. Die bedeutendsten Musiker warb der Meister für die Begleitung und die Solopartien; Chorsänger wurden gesammelt und mit Mühe und Fleiß eingeübt. Aber so etwas hatten die Mitwirkenden noch nie gesungen. In der That war die große Musik zuerst ganz unverständlich. Mit dem Gesange geht sonst das Instrument, eine Stimme stützt die andre: hier geht jede Stimme ihren Weg und wach einen! Es hilft nicht, es geht nicht! war das fast übereinstimmende Urteil aller Teilnehmer. „Es hilft, es geht“, sagte Loewe, „warten wir die große Probe ab.“ Und siehe da! Nach vieler Mühe und Arbeit gings immer besser. Endlich waren die Schwierigkeiten überwunden. Die Teilnehmer aufmerksamer, williger: sie hörten sich in die gewaltigen Melodien und Harmonien so hinein, daß sie kaum die größeren Proben erwarten konnten. Nur erst einen Eindruck von dem Ganzen wollten sie gewinnen. Endlich Quartettproben, Generalprobe, Aufführung. Und doch, wie mangelhaft war unsere Auffassung und Erkenntnis! In der Hand hatten wir die

Chorstimmen und sonst nur zwei Ohren für diesen Reichthum von Tönen. Wer doch einen Klavierauszug gehabt hätte! Der war da zumal ein teurer Luxus, an dessen Erwerb man nicht denken durfte. Wie viel glücklicher ist und macht einem die Neuzeit! . . . Genug, das Werk wurde aufgeführt in der St. Jacobikirche und gleich darauf im Musiksaal des Schützenhauses. Es gehörte freilich die hohe Vergabung, die Ruhe und unverwüßliche Ausdauer eines Meisters wie Loewe dazu, die Mutlosigkeit der Teilnehmer zu verschrecken und die meist ungeübten Choristen so zu festigen, daß der Wurf gelang. Im Niedersteigen aus der Höhe ins Erdental will ich denen, die noch übrig sind aus der Schar unsrer Sänger, einen Vorgang ins Gedächtnis rufen, der den teuren Meister charakterisiert. Die letzte Quartettprobe in der Kirche war glatt verlaufen; wir Bassisten hatten einen trefflichen Chorführer, der sich nie verzählte, nie irrte. Bei der Generalprobe fehlt er: es würde ohne ihn schon gehen! Es ging aber nicht. „Sie schriean aber und sprachen: Barrabam“ konnte keine Übereinstimmung erlangen. „Barrabam“ kam bald in der einen, bald in der anderen Stimme zu spät. Der Musikdirektor bestimmte: „Ich werde nach dem Solo des Evangelisten erst zählen, drei, vier, dann setzen Sie ein: Barrabam!“ Und so ging es gut. Am Tag der Aufführung ist unser Chorführer zur Stelle. Die Solostimme singt: sie schriean aber und sprachen — da fällt der nicht unterrichtete Bassist mit seiner mächtigen Stimme ein: „Barrabam“ und kaum ist die letzte Silbe seinen Lippen entflohen, also drei, vier vorüber, so donnert der ganze Chor achtsimmig im Nonenakkord von h und mit Begleitung der ganzen Kapelle nach: „Barrabam“. — Wir waren erstarrt! Um den Mund des Meisters zuckt ein unnachahmliches Lächeln der Ruhe und Siegesgewißheit! In der großen Pause hängen alle Blicke an des Meisters Munde. Loewe flüstert: „So wirds wohl gewesen sein! Einer hat gerufen und die andern habens nachgeschrien!“ Wir waren beruhigt. . . .“

Die Aufführung fand demnach zweimal statt, das erstemal in der Kirche, das zweitemal im „Schützenaal“. In Loewes Selbstbiographie<sup>2)</sup> findet sich folgende dazu passende Stelle: „April (1832), Aufführung von Grauns Passionskantate . . . das Werk ist zweimal vor Seb. Bachs „Evangelium Matthäi“ zurückgesetzt worden . . .“ Ob die zweite Aufführung des „zu dramatischen Werkes“ in der Kirche verboten wurde und dieselbe deshalb im Schützenhaus geschehen mußte, läßt sich nicht mehr feststellen, doch legen ähnliche Vorkommnisse den Verdacht nahe. Tatsache ist, daß die Bachsche Passion den lokalen Verhältnissen zufolge der „mit doppelter Begeisterung von



Sängern und Hörern aufgenommenen“ Graunschen Passion wieder weichen mußte, nicht umgekehrt, wie Kunze behauptet<sup>3)</sup>. Ja, Kirchenbehördlicherseits ward sogar einmal die schon vorbereitete Passionsmusik am Karfreitag untersagt!<sup>4)</sup>.

Aus obigem Bericht, Loewes Selbstbiographie und sonstigem authentischen in des Verfassers Besitz befindlichen Material ergibt sich nun folgendes: Loewe gebührt das Verdienst, an dritter Stelle die Matthäus-Passion aufgeführt zu haben, und zwar in der Kirche und, wie der Bericht hervorhebt, in ausgezeichneter Weise, was auch von anderen Aufführungen Loewes in jener Zeit verschiedentlich bestätigt wird<sup>5)</sup>. Weiterhin läßt sich sagen, daß Loewe wahrscheinlich von Mendelssohn zu dem denkwürdigen 11. März 1829 eingeladen war. Er stand ja damals Mendelssohn, dessen Sommernachtstraum-Duvertüre er am 20. Februar 1827 in Stettin aus der Taufe gehoben hatte<sup>6)</sup>, sehr nahe. Er mußte auch gerade für die große „Passionsmusik“, von der er bisher nur „die schwerste Tenorarie“ kannte, die er ein Jahrzehnt vorher — als Examensaufgabe Zelters — vor versammelter Singakademie prima vista gesungen hatte<sup>7)</sup>, aufs höchste interessiert sein, wie ihm überhaupt durch Türk die Bachsche Kunst nahe gelegt worden war<sup>8)</sup>. Keferstein<sup>9)</sup> berichtet sogar, daß den jungen Loewe „zuweilen bei Zergliederung der Werke eines C. Bach und anderer Meister die Morgendämmerung überraschte“. Seine Freundschaft mit Mosevius war letztlich in der beiderseitigen Verehrung für Bach begründet. Eins ist sicher: Loewe hat einer der beiden Erstaufführungen der Matthäuspassion beigewohnt. Von der Singakademie hat er, wie auch späterhin, wohl die Noten entliehen gehabt<sup>10)</sup>. Ihr stand er bis zu seinem Tode nahe. In ihrem Kreise sang er fünf Jahre später — vielleicht als erster seit Bachs Zeit — so meisterhaft das Benediktus der Hohen Messe aus dem Manuskript und erlebte als Ehrengast die erste Aufführung dieses Werkes resp. des 1. Teiles. Loewe hat hierüber folgende, wohl wenig bekannten Aufzeichnungen hinterlassen, die uns so recht die Stimmung und das Verständnis des damaligen Publikums Bach gegenüber charakterisieren:

„Der König und der Hof waren da, aber nach dem Kyrie waren sie verschwunden; nur der Kronprinz hielt aus.“<sup>11)</sup>

Des öfteren führte Loewe eine Bachsche Motette auf; bei besonders erhebenden Anlässen spielte er seinen Bach auf der Orgel<sup>12)</sup>.

Im Jahre 1844 wagte er es noch einmal, eine Bachsche Passion zu bringen: er machte, wie ein Textbuch dazu beweist, die Stettiner mit der Johannespassion bekannt. Es mag seine letzte Bachaufführung gewesen sein. Die Verhältnisse machten es ihm weiterhin ganz unmöglich<sup>13)</sup>. Seine Beziehungen zu Schumann, Mendelssohn, Mosseus werden immer lockerer und schwinden ganz. So kam er jetzt, da die Musikwelt sich zum großen Werk der Herausgabe des Bachschen Erbes anschickte, völlig aus dem Zusammenhang mit ihr. Nur dieses letzte Bild ist den meisten zugegen; den „kühnen, genialen Neuromantiker“ Loewe<sup>14)</sup> kennen sie nicht.

Mögen diese Mitteilungen dazu beitragen, dessen Tat für unsern Bach der unverdienten Vergessenheit zu entreißen und uns Loewe — der, wie Spitta<sup>15)</sup>, der Bachbiograph, hervorhob, als Balladenmeister in seinem Deutschtum in gewissem Zusammenhang mit Bach steht, wie er als Mensch und in seinem amtlichen Wirken gewisse Ähnlichkeiten mit ihm aufweist — nunmehr auch als Bachvorkämpfer den gebührenden Dank zollen zu lassen.

#### Anmerkungen.

1) Die geistliche Oratorienmusik unsres Jahrhunderts, Hildburghausen 1885, S. 15.

2) Seite 151 f.

3) Musf I, 303. Näheres siehe Anton, Beiträge zur Biographie Karl Loewes, mit besonderer Berücksichtigung seiner Oratorien und Ideen zu einer vollständigen Ausgestaltung der protestantischen Kirchenmusik, Halle 1912, S. 18, 30, 66, 143. Vgl. Monatschrift für Gottesdienst und kirchl. Kunst, XVI, 24 u. XVII, 170.

4) Wie aus unveröffentl. Aufz. hervorgeht. Barmhagen v. Ense, Tagebuch XIII, 337 u. 351 bestätigt dies. Es handelt sich jedoch hier nicht um die Bachsche Passion. Weitere Vorstöße der „Satanischen Behörde“ siehe Bd. VIII, 364. IX, 257. XI, 429.

5) So Berliner allg. Musikztg. 1827, S. 83; Iris VI, 165; Neue

Zeitschrift f. Musik X, 208. Näheres s. Anton, a. a. D. 17/19. Eine weitere Darstellung über das Verhältnis Loewes zu Bach, bes. über dessen charakteristische Auffassung und Vortragskunst behält sich Verf. vor.

6) Über dieses wenig bekannte Ereignis berichtet die Berliner Allg. Musikztg. 1827, S. 83 ff.

7) Selbstbiographie, S. 78.

8) S. Selbstbiogr. S. 42. Erst in Halle lernt Loewe Bach kennen und wird zu dessen Studium angehalten, nicht in Köthen, wie Runze (Loewe Ges. Ausg. XIII, Vorw. VII) ohne Prüfung der Verhältnisse angibt. Näheres s. Anton a. a. D. S. 7 u. 40.

9) König Mys von Sidibus oder drei Jahre auf der Universität, Wahrheit u. Dichtung, Gera 1838, Bd. II, 57.

10) Selbstbiographie, S. 169 u. a. So ist auch das Nichterscheinen Loewes auf der Subskriptionsliste zu Partitur und Klavierauszug der Matthäuspassion zu erklären!

11) Selbstbiographie, S. 125 u. 175.

12) Selbstbiographie, S. 31, 97, 146, 157. Die nicht näher bezeichneten Stücke waren ihm von Halle her wohlbekannt, wenn auch weniger von Aufführungen her, als vielmehr vom theoretischen Studium derselben. (Selbstbiographie, S. 42.) Hielt doch Türk Bachs „unnachahmliche Kunst mehr für das Auge als für das Ohr“ geschaffen! (siehe Türk, von den wichtigsten Pflichten eines Organisten, 1838<sup>2</sup>, S. 110 Anm. 3. Vgl. Reichardt, Mus. Almanach, 1796, IV, B. Doch hat Loewe unter Türk auch Bach singen hören (Selbstbiographie, S. 29). Bisher unbekannte neugedruckte Werke mag er durch Mosevius kennen gelernt haben. (Selbstbiographie, S. 300.)

13) Das Nähere siehe Anton, a. a. D. S. 28 ff., 66 ff.

14) So Schering, Geschichte des Dratoriums, S. 411.

15) Musikgeschichtliche Aufsätze, S. 438 ff.



## Johann Christoph Friedrich Bach.

Von Dr. Georg Schünemann (Berlin).

Unter den Söhnen Sebastian Bachs, die dem Berufe des Vaters folgten, ist Johann Christoph Friedrich, der „Bückeburger Bach“, bisher am wenigsten beachtet und gewürdigt worden. Zu seinen Lebzeiten wird nicht viel von ihm berichtet. Musiker und Musikschriftsteller begnügen sich mit knappen Urteilen oder mit einer kurzen Aufzählung seiner im Druck erschienenen Werke<sup>1)</sup>. Nach seinem Tode bringt als erster Konsistorialrat Horstig in einem Nekrolog ausführliche Mitteilungen<sup>2)</sup>. Horstig war 1792 als zweiter Prediger nach Bückeburg gekommen und hatte unter der Leitung Bachs eingehende musikalische Studien betrieben. Später veröffentlichte er Abhandlungen in Rochlitz' „Allgemeiner mus. Zeitung“, gab „Kinderlieder“ und ein Choralbuch heraus und leitete auch einige Musikaufführungen in Bückeburg<sup>3)</sup>. Ihm verdanken wir die ersten Nachrichten über Friedrich Bach, die auf persönlicher Bekanntschaft und guter Werkenntnis beruhen. Einen Auszug aus Horstigs Bach-Nekrolog theilte Gerber in seinem Lexikon (1812) ohne Quellenangabe mit; er fügte nur die Angaben hinzu, die sich in Emanuel Bachs Nachlaßkatalog fanden.

In neuerer Zeit unternahm C. H. Bitter in seinem Buch „Carl Ph. Em. Bach und W. Fried. Bach und deren Brüder“ (Berlin 1868) den ersten Versuch zu einer Lebensbeschreibung Bachs. Es ist ein Versuch geblieben, denn Bitter übersieht den Nekrolog, kennt weder Bachs Oratorien oder geistliche Kantaten noch dessen Symphonien und Klavierkonzerte. Er ist damit zufrieden, wenn er ein leicht aufzufindendes Aktenstück über Bach als erster verwerten kann. Sein Urteil läuft im wesentlichen darauf hinaus, daß Bachs Werke — mit Ausnahme der geistlichen Lieder — den „Charakter verhältnismäßiger Unbedeutendheit“ zeigen. Wäre Bitter im Recht, dann versteht man nicht, wie sich Bach neben einem Thomas Abbt und Herder am Hofe des Grafen Wilhelm behaupten konnte, und ebensowenig begreift man, wie Herder, der stets ein tüchtiger Musikkenner war, mit Bach zusammenarbeiten konnte.

---

<sup>1)</sup> Die Anmerkungen folgen am Schluß der Abhandlung.

Neuere Beiträge fehlen. Gelegentlich werden einige Daten gegeben<sup>4)</sup>, oder es werden einzelne Werke besprochen, wobei sich das Ausstehen einer zusammenfassenden Studie fühlbar macht. Oft begegnet man auch Verwechslungen zwischen Christian, dem „Londoner Bach“ und Friedrich Bach, wo doch die kurze Bezeichnung „Friedrich Bach“ allen Irrtümern vorbeugen könnte. Noch Eitner schreibt in seinem Quellenlexikon dem Bückeburger Bach nicht weniger als 11 Arien und andere Gesangstücke, „9 und 6 Symphonien“, 6 Quintette und 6 Streichquartette zu, die sämtlich von Christian Bach in London komponiert wurden!<sup>5)</sup>

Daß im folgenden eine auf archivalischen Quellen beruhende Lebensbeschreibung Friedrich Bachs geboten werden kann, habe ich der Freundlichkeit mehrerer Herren zu verdanken, die mir die Bückeburger Archive und Bibliotheken bereitwilligst zur Einsicht überließen. Vor allem bin ich Herrn Geh. Regierungsrat Bercken für seine Bemühungen verpflichtet, ebenso den Herren Hurold, Prof. Dr. Habersang, Musikdirektor Beyer und Pastor Heidkämper. Ihnen allen möchte ich auch an dieser Stelle meinen Dank aussprechen.

Johann Christoph Friedrich Bach wurde am 21. Juni des Jahres 1732 in Leipzig als Sohn des Thomaskantors Sebastian Bach und seiner Gemahlin Anna Magdalena geboren<sup>6)</sup>. Zwei Tage darauf, am 23. Juni, fand die Taufe statt, zu der als Paten erschienen Johann Sigismund Weiche, Cammer Commissarius und Amtmann in Pegau, Jungfrau Dorothea Sophia, Tochter des Thomas-Pastors Christian Weise und Herr D. Christoph Donndorf, Facult. Juridic. Assessor<sup>7)</sup>. Über Friedrichs Jugend wissen wir nicht viel. Karl Gottlieb Horstig schreibt im Nekrolog, er habe aus Bachs eigenen mündlichen Erzählungen nicht viel mehr erfahren, als daß Friedrich „in Leipzig Jura studirte, bald aber wieder zur Tonkunst zurückkehrte, und unter der Aufsicht seines Vaters fleißig musikalische Ausarbeitungen machte, worinn frühzeitig der solide Charakter des braven Tonkünstlers sichtbar wurde“. Diese knappen Nachrichten gewinnen an Bedeutung, wenn man an die Erziehung der Brüder Friedemann und Emanuel denkt. Bei ihnen hielt die musikalische Ausbildung mit den Fortschritten in der Schule gleichen Schritt, beide bezogen die Universität, um sich erst später ganz der Musik zu widmen. Friedrichs Erziehung ging den

gleichen Weg, und wie Friedemann und Emanuel, vertauschte auch er die akademische Laufbahn mit dem Musikerberuf.

Friedrich hat keinen anderen Musiklehrer gehabt als seinen Vater. Friedemann verließ bereits im Jahre 1733 das Elternhaus, und Emanuel kam zu einer Zeit nach Rheinsberg, als Friedrich dem Kindesalter kaum entwachsen war. So konnten die älteren Brüder bei der musikalischen Ausbildung nicht ausbilden. Friedrich wird in der Schule des Vaters einen methodisch genau vorbereiteten Lehrgang eingehalten haben. Mag er im Klavierspiel von dem „Clavier-Büchlein vor W. Friedemann Bach“ zu den Inventionen, Symphonien und zum „Wohltemperierten Klavier“ geführt worden sein oder einen anderen, seiner Eigenart mehr entgegenkommenden Weg — fest steht, daß auch er ein außerordentlich gewandter Orgel- und Klavierspieler wurde, von dem man später rühmte, daß es für ihn im Klavierspiel beinahe keine Schwierigkeiten gäbe und daß er die Orgelsachen seines Vaters spiele<sup>8)</sup>. In der Komposition muß er schnelle Fortschritte gemacht haben, denn schon mit 18 Jahren erhielt er eine feste Anstellung in der Bückeburger Hofkapelle, wo er bald mit eigenen Werken vortrat. Seine Leipziger Schulzeit fiel in die Jahre, wo Sebastian Bach eine Reihe seiner besten Schüler um sich sah; so Joh. Friedrich Agricola, Homilius, Kirnberger, Altnikol, Joh. Christ. Mittel und Joh. Gottfr. Mützel. Friedrich wird reiche Anregungen in diesem Kreise empfangen und oft in den Aufführungen des Vaters in Kirche und Haus mitgewirkt haben. Als der Vater starb, weilte Friedrich bereits in Bückeburg, wo er seine zweite Heimat finden sollte.

Über diese Berufung, die seinem Leben und Schaffen die entscheidende Wendung gab, sind bisher keine Einzelheiten bekannt geworden. Der Nekrolog sagt nur, daß „unser Bach frühzeitig nach Bückeburg in die Bekanntschaft des großen Wilhelm, Grafen von Schaumburg, kam, der bey so vielen andern hervorstechenden Eigenschaften auch durch seinen großen Geschmack in der Tonkunst sich vor vielen andern seines Gleichen auszeichnete“. Graf Wilhelm, der als jüngerer Sohn des Grafen Albrecht Wolfgang ursprünglich nicht

für die Regierung des Landes in Betracht kam, hatte eine reiche, umfassende Bildung erworben<sup>9)</sup>. In England erzogen — er war am 9. Januar 1724 geboren —, widmete er sich mit großem Eifer kriegswissenschaftlichen Studien, die ihn nach Genf, Leyden und Montpellier brachten. Als sein Bruder starb, kehrte er nach Bückeburg zurück. Er durchstreifte dann die Schweiz und Italien, um sich der bildenden Kunst und der Musik zuzuwenden. Bereits auf dieser Reise wurde er mit vielen italienischen Musikern bekannt, die in ihm den Gedanken an den Ausbau der Bückeburger Hofmusik reifen ließen. Im Jahre 1748 starb Graf Albrecht Wolfgang. Die Regierung übernahm sein Sohn Wilhelm, der im folgenden Jahre reichsvolljährig wurde. Die Landeshuldigung erfolgte am 15. April 1750. Wichtig ist, daß Graf Wilhelm gleich in den ersten Regierungsjahren mehrere Reisen unternahm, die ihn nach Berlin an den Hof Friedrichs des Großen, und nach Italien führten. In Berlin entspann sich mit Gelehrten und Künstlern ein reger, fruchtbarer Verkehr; der Graf wurde Mitglied der Akademie der Wissenschaften und von Friedrich dem Großen, der ihn sehr hoch schätzte, durch Verleihung des Schwarzen Adlerordens ausgezeichnet. Auch die Berliner Oper wird er besucht haben, obwohl in den biographischen Werken über den Grafen, die übrigens noch nicht zu einer umfassenden Arbeit geführt haben, davon nicht gesprochen wird. In dieser Zeit und Umgebung muß er den Entschluß gefaßt haben, seinen Regierungssitz Bückeburg zu einem Klein-Berlin auszugestalten, denn gleich nach seiner Rückkehr begann er mit einer Reform in allen wirtschaftlichen, künstlerischen und militärischen Angelegenheiten. Seine Neuordnungen, die ihn zum Schöpfer der allgemeinen Wehrpflicht und zu einem der tüchtigsten Kenner der Kriegsführung werden ließen<sup>10)</sup>, interessieren an dieser Stelle nur auf musikalischem Gebiet. Sie waren auch hier so durchgreifend, daß die Bückeburger Hofmusik unter seiner Regierung ihre schönste Blütezeit erlebte<sup>11)</sup>.

Beim Regierungsantritt des Grafen Wilhelm war die Kapelle in Bückeburg eine höfische Einrichtung ohne hervorragende

Bedeutung<sup>12</sup>). An ihrer Spitze stand der „Hoff Musikant“ Rudolf Andreas Münchhausen, dem alle Funktionen oblagen, die an anderen Orten Stadtmusiker ausübten. So schreibt er in einer Bittschrift einmal, daß er vom Grafen Albrecht zum Hof-Musiker bestallt sei, wogegen er „obligiret worden, alle musicalische Auffwartung bey Hofe zu verrichten und des endes . . . noch 2 Hautboisten, einen Brationisten und einen Bassisten beständig zu unterhalten“. „Bey vorfallenden Hochzeiten vnd anderen gewöhnlichen vocationen“ mußte er mit seinen Musikern, denen er Essen und Trinken gab, aufspielen<sup>13</sup>). Sein Gehalt betrug anfangs 100 Rthlr., wurde aber bald auf 150 Rthlr. erhöht<sup>14</sup>).

Die Stärke der Kapelle, die auch „bey den gespielten comoedien mit der music aufwarten“ mußte<sup>15</sup>), blieb bis zum Regierungsantritt des Grafen Wilhelm die gleiche, nur die Musiker wechselten. Im Jahre 1748 nennt der Etat neben Münchhausen die Musiker Wedemeyer, Hoffmann, Böttger (auch Böttcher) und Kemenu<sup>16</sup>). Hoffmann wird in den Akten stets als Hofmusikus und Sekretär geführt<sup>17</sup>). Wie an anderen Höfen, war es auch in Bückeburg üblich, die Beamtenstellen nach Möglichkeit durch solche Bewerber zu besetzen, die in der Musik und im Kanzleidienst etwas leisteten. Noch im Jahre 1784 heißt es in einem Schriftstück: „Es ist hier sonst die Einrichtung, daß diejenigen, welche zur Kammer-Music angenommen werden, zugleich im Schreiben geübt seyn müssen, um als Kanzlisten angestellt zu werden<sup>18</sup>).“ Man muß also zu dem Musikeretat stets noch einige Kanzlisten hinzurechnen, wenn die Kopfzahl der Kapelle angegeben werden soll. Daß die Musiker mehrere Instrumente spielen mußten, versteht sich in dieser Zeit von selbst. So geht aus den Akten hervor, daß der Musiker Böttcher nicht allein die »Hautboe versa« und »Hautbois d'Amour«, sondern ebenso Violine spielte<sup>19</sup>). Seine Lehrer waren die Bückeburger Musiker Meck und Wedemeyer, die ihren Schüler ausbildeten, bis er in der Hofkapelle tätig sein konnte. Es gab demnach, da auch Münchhausen für den Musikdienst am Hofe vorbereitete, eine Bückeburger Tradition, die in einer Zeit, wo der



Instrumentalmusiker beim Solospiel auch Produktivität entfalten mußte, doppelt wertvoll war.

Die Rechnungslisten zeigen in den ersten Regierungsjahren des Grafen Wilhelm keine Änderung des Personals. Noch im Jahre 1751 werden nur die Musiker Münchhausen, Wedemeyer, Hoffmann, Böttger und Kemnau genannt. Erst in den Rechnungen des Jahres 1752—53 findet sich eine neue Eintragung, die neben dem Sekretär Hoffmann folgende Hofmusiker aufzählt:

Musicus Bach . . . . .	bis Joh.	1752	—	50	Rthlr.
	bis Mich.	1752	—	50	"
	bis Weyhn.	1752	—	50	"
	bis Ostern	1753	—	50	"

---

Summa 200 Rthlr.

Musicus Münchhausen. 135 Rthlr.

Musicus Wedemeyer . . 75 "

Musicus Böttger. . . . . 75 "

Sängerin Münchhausen	bis Joh.	1752	—	25	Rthlr.
	bis Mich.	1752	—	25	"
	bis Weyhn.	1752	—	25	"
	bis Ostern	1753	—	25	"

---

Summa 100 Rthlr.

Musicus Kemnau . . . . 40 Rthlr.<sup>20)</sup>

Aus dieser Eintragung geht zunächst hervor, daß Friedrich Bach von Ostern 1752 an mit 200 Rthlr. als Hofmusiker von der Kammer besoldet wurde. Wie seine Berufung zustande kam, läßt sich nach den Akten nicht mehr feststellen. Nach einer noch heute in Bückeburg verbreiteten Erzählung soll Bach mit einer Wandertruppe als Geiger nach Bückeburg gekommen sein und dort konzertiert haben. Er sei dem Grafen empfohlen worden und habe an der lutherischen Kirche die Organistenstelle erhalten<sup>21)</sup>. Von dieser Tätigkeit wissen die Akten nichts. Wahrscheinlicher als diese Anekdote ist die Annahme, daß Sebastian Bach — vielleicht durch den Musiker Münchhausen — Verbindungen nach Bückeburg hatte und seinen Sohn für eine führende Stelle in der Hofkapelle vorschlug. Möglich ist auch, daß Graf Wilhelm auf seinen Reisen nach Leipzig gekommen ist und dort die Familie Bach kennen gelernt hat. Wie dem auch sein mag — sicher ist, daß der Graf

neue Kräfte für seine Kapelle suchte und zum ersten Kammermusiker Friedrich Bach gewann.

Bach muß jedoch bereits einige Jahre früher, als die Rechnungen angeben, in Bückeburg tätig gewesen sein, denn in einem in Leipzig am 6. August 1750 aufgenommenen Protokoll, das die Auslieferung eines Klaviers an Friedrich Bach regelt, heißt es, daß vor dem Rat der Stadt Joh. Christoph Friedrich Bach erschien, „Cammer Musicus bey des Herren Grafen von der Lippe Excell.<sup>22)</sup>. Demnach ist Bach schon im Sommer des Jahres 1750 in Bückeburg gewesen. Nimmt man hinzu, daß er beim Tode des Vaters nicht mehr in Leipzig weilte, so ergibt sich als Datum seiner Berufung etwa das erste Viertel des Jahres 1750<sup>23)</sup>. Graf Wilhelm mußte zunächst die dringendsten Regierungsgeschäfte erledigen, und da er sich bald auf Reisen begab, die ihn längere Zeit von Bückeburg fern hielten, konnte die Regelung des Musiketats erst im Jahre 1752 erfolgen, wo Bach von der Kammer ein Gehalt von 200 Rthlr. erhielt. Bis dahin wird seine Besoldung aus den Schatullgeldern des Grafen gezahlt worden sein<sup>24)</sup>.

Neben Bach nennt die Kammerrechnung des Jahres 1752/53 als zweite, neu eingetretene Kraft die Sängerin Münchhausen, die das Lebensglück Bachs bestimmen sollte. Sie war die Tochter des Bückeburger Hofmusikers Ludolph Andreas Münchhausen und seiner Gemahlin Anna Lucien, Tochter des Bürgermeisters Held<sup>25)</sup>. Bei ihrer Taufe, die am 25. Januar 1732 stattfand, erhielt sie die Namen Lucia Elisabeth<sup>26)</sup>. In der Gesangkunst muß sie zunächst von ihrem Vater unterrichtet worden sein, der es später durchsetzte, daß sie in die Hofmusik des Grafen Wilhelm aufgenommen wurde. Ihr Name wird in den Kammerrechnungen der Jahre 1752 bis Ostern 1754 regelmäßig im Etat der Hofkapelle genannt, dann taucht im Jahre 1754/55 die Eintragung auf: Musicus Bach — 200 Rthlr., Sängerin Bach — 100 Rthlr. Die Erklärung gibt das Bückeburger Kirchenbuch, das unter den Kopulierten des Jahres 1755 anführt:

den 8. Jan: h. Johann Christoph Bach Hoff Musicus  
mit Jgfr. Lucia Elisabeth Münchhausen. —

Als leidenschaftlichem Verehrer der italienischen Musik mußte dem Grafen Wilhelm daran liegen, den italienischen Geschmack auch in seiner Kapelle eingeführt zu sehen<sup>27</sup>). Er trat auf seinen italienischen Reisen mit verschiedenen Musikern in Verbindung, um sie an seinen Hof zu ziehen, und es glückte ihm auch, zwei tüchtige Italiener, Colonna und Serini, für Bückeburg zu gewinnen. Die Kammerrechnungen melden, daß der Konzertmeister Colonna vom 1. Dezember des Jahres 1754 an bis zum 1. März 1755 — 150 Rthlr. und der Kompositeur Serini für die gleiche Zeit 120 Rthlr. erhielten. In den Akten des Hofmarschallamts heißt es am 25. November 1754, daß einige Salaria, die bisher „von den Chatoulgeldern“ bezahlt wurden, von der Rentkammer entrichtet werden sollten<sup>28</sup>); in der anschließenden Tabelle befinden sich Konzertmeister Colonna mit einem jährlichen Gehalt von 600 Rthlr. und der Kompositeur Serini mit 480 Rthlr. Beide erscheinen vom 1. Dezember 1754 an regelmäßig im Etat der Kapelle, der von der Kammer aufgestellt wird. Damit ist allerdings noch nicht bewiesen, daß sie erst von dieser Zeit an in Bückeburg tätig waren. Aus der Nachricht über ihre Gehaltsüberschreibung an die Kammer geht vielmehr hervor, daß sie ebenso wie Bach zunächst aus den Privatgeldern des Grafen ihre Besoldung bezogen und bereits vor dem Jahre 1754 ihre Stellung angetreten hatten. Man wird nicht fehlgehen, wenn man ihre Berufung in das Jahr 1750 verlegt, also in die gleiche Zeit, in der Bach als Kammermusiker in die Kapelle trat. Das bestätigen mehrere in Bückeburg liegende Kompositionen von Serini, die 1750 und 1751 datiert sind<sup>29</sup>).

Die Neugründung der Bückeburger Hofkapelle ist somit gleich in den ersten Regierungsjahren des Grafen Wilhelm erfolgt. An ihrer Spitze standen Angelo Colonna, über den die Bückeburger Archive nichts Wichtiges weiter mitteilen<sup>30</sup>), und Gio. Battista Serini<sup>31</sup>), jener als Konzertmeister, dieser als Komponist (Kapellmeister). Die Kapelle umfaßte die Musiker Bach, Münchhausen, Wedemeyer, Bötger, Kemenu, die Sängerin Münchhausen-Bach, den Sekretär

Hoffmann, den Trompeter Wächter, der auch als Fourier angestellt war, den Hautboist Boff und wohl noch einige Kanzlisten<sup>32</sup>). Die Haupttätigkeit entfaltete Serini, der eine Komposition nach der anderen fertig stellte und den Grundstein zu jener umfassenden Musikbibliothek legte, die noch heute in ihrem größten Teil erhalten ist<sup>33</sup>). Von Serini ist bisher außer einigen Klavierfonaten nichts bekannt geworden. Um so mehr wird es interessieren, daß in Bückeburg über zwei Duzend Sinfonien, viele Kammermusikwerke, Kantaten, Motetten, Kirchenstücke, Intermezzi und auch Opern von ihm liegen. Sie zeigen einen tüchtigen, in allen Arbeiten gleich bewanderten Musiker, der im Geschmack der Zeit gefällig und ansprechend schreibt, aber auch — z. B. in seinen Kantaten — eigen und bedeutend ist. Aus der Zahl dieser Kompositionen bekommt man eine Vorstellung davon, mit welchem Eifer am Bückeburger Hofe musiziert wurde. Die Kammermusik wurde ebenso wie die italienische Oper und Kantate gepflegt, und es zeugt von dem Kunstsinne des Grafen, daß er alle bedeutenden Werke der Zeit in Abschriften zu erhalten suchte und mit allen Mitteln bestrebt war, an seinem Hofe eine Pflegestätte der führenden italienischen Musik zu schaffen.

Aus einem Aktenstück erfahren wir, daß Serini auch den Unterricht der Sängerin Bach übernommen hatte<sup>34</sup>). Es heißt da, daß er „nachgesuchet, die Information der Bachin nicht mehr zu thun“, was ihm am 19. Januar 1755 gewährt wurde. Er hatte für den Unterricht vom Grafen 40 Rthlr. quartaliter erhalten. Wann der Unterricht begann, ist nicht festzustellen, wichtig ist aber, daß Lucia Bach von fachkundiger Seite in die italienische Gesangskunst eingeführt wurde. Sie wurde so mit allen Aufgaben vertraut, die die Pflege der italienischen Musik stellte. Noch ein zweiter Sänger wird in den Akten erwähnt, ein gewisser Graff, der im Jahre 1756 mit einer jährlichen Besoldung von 200 Rthlr. angestellt wurde. Er scheint nicht gefallen zu haben, denn bereits ein Jahr später war er „in Gnaden dimittiret“<sup>35</sup>).

Auch die bisherigen Leiter der Kapelle nahmen in dieser Zeit ihren Abschied. Am 15. Mai 1756 bestimmte der Graf,

„daß weilien die beyde Musici Serini und Colonna abgehen, einem jeden derselben 120 ducaten oder 330 Rthlr. Reisegeld inclusive eines Kleides bezahlt werden“ sollten<sup>36</sup>). Über die Gründe, die die Italiener zu diesem Schritt bewogen, verlautet nichts. Vielleicht war ihnen der junge Kammermusiker Bach, der sich als Instrumentalist und Komponist auszuzeichnen begann, unbequem geworden, vielleicht fand sich auch eine Stelle, die ihnen besser behagte. Man darf jedenfalls aus der Tatsache, daß in Bückeburg Kompositionen von Serini liegen, die in den sechziger Jahren geschrieben wurden, darauf schließen, daß Serini auch weiterhin vom Grafen geschätzt wurde.

Für die ausgeschiedenen Führer der Kapelle wurden keine Ersatzkräfte eingestellt. Das ist für die Beurteilung der bisherigen Tätigkeit Bachs in mehrfacher Hinsicht interessant, denn der Graf, der auf die Pflege der Musik großen Wert legte, hätte nie auf eine Berufung neuer Musiker verzichtet, wenn nicht Bachs Leistungen einen vollwertigen Ersatz für die Kunst der entlassenen Italiener boten. Der Etat der Jahre 1757—59 nennt ihn an der Spitze der Kapelle, jedoch mit der einfachen Angabe „Musicus Bach“ und mit dem gleichen Gehalt wie früher. Seine Frau erhielt nach wie vor die bewilligten 100 Rthlr. und ist bei diesem Satz geblieben.

Eine erhebliche Gehaltserhöhung erfolgte im Jahre 1759. Bachs Einnahmen stiegen auf das Doppelte, auf 400 Rthlr.<sup>37</sup>), wozu noch das Gehalt seiner Frau und gelegentliche Zulagen an Holz und Tafelgeldern kamen<sup>38</sup>). Diese Gehaltsverdoppelung steht mit der Ernennung Bachs zum „Concertmeister“ im Zusammenhang. 1757 wird er noch „Cammer-Musicus“ genannt<sup>39</sup>), während die Eintragung des Jahres 1759 über die Taufe seines Sohnes Wilhelm Friedrich Ernst bereits den Titel „Concertmeister“ bringt<sup>40</sup>). In einem Aktenstück des Jahres 1765, das eine Zulage von 60 Talern Tafelgelde und 5 Klaftern Brennholz zu seinem bisherigen Deputat bewilligt<sup>41</sup>), heißt er gleichfalls „Concert-Meister“.

Bachs Familie hatte sich inzwischen um eine Tochter und einen Sohn vermehrt, am 7. Oktober 1755 ließ er seine Tochter Anna Philippina Friderica taufen und am 24. Mai 1759

seinen Sohn Wilhelm Friedrich Ernst<sup>42</sup>). Den Namen Wilhelm erhielt der Sohn nach dem Grafen, der die Patenstelle übernahm. Bachs Wittschrift in dieser Angelegenheit ist erhalten<sup>43</sup>), sie lautet:

Erlauchter Reichs Graf,  
Gnädigster Graf u. hErr.

Ev. Hoch Reichs Gräfl. Erlauchten werden allergnädigst verzeihen, daß ich mich unterstehe höchstedenenselben gegenwärtiges in aller Unterthänigkeit überreichen zu laßen, und zugleich hiedurch unterthänigst zu bitten, Ev. Hoch Reichs Gräfl. Erlauchten wollen allergnädigst geruhen, meinen jungen Sohn, womit uns der liebe Gott heute erfreuet hat, mit Dero hohen Nahmen zu begnadigen. In gewisser unterthänigster Hoffnung, keine Fehlbitte zu thun, und daß Ev. Hoch Reichs Gräfl. Erlauchten es allergnädigst genehmigen werden, werde, da es zu lange fallen würde, erst allergnädigste ordre, wer das Kind halten solle, schuldigst unterthänigst zu erwarten, es selber verrichten, mit nochmaliger unterthänigsten Zuversicht, Ev. Hoch Reichs Gräfl. Erlauchten dem beständigen Gnaden-Schutz Gottes treuligst empfehlend, in unterthänig: und tiefster Devotion

Erlauchter Reichs Graf  
Gnädigster Graf u. hErr

Suppl. den 24 Maj.                      Ev. Hoch Reichs Gräfl. Erlauchten  
1759.                                      treu unterthänigster Knecht  
Johann Cristoph Friedrich Bach.

Über die Musikaufführungen am Bückeburger Hofe sind wir in dieser Zeit wenig orientiert, doch gestatten Noten und spätere Dokumente einen Rückschluß auf die Wirksamkeit der Kapelle. Graf Wilhelm „liebte die italiänische [Musik] vorzüglich“, wie Theodor Schmalz in seinen „Denkwürdigkeiten“<sup>44</sup>) erzählt, „er spielte das Klavier vollkommen. Sein ganzes Betragen gegen seinen berühmten Kapellmeister Bach machte nicht weniger den Verdiensten dieses Künstlers, als den Einsichten des Grafen in die Musik, Ehre“. Nach Germinus<sup>45</sup>) soll der Graf zuweilen „das gewöhnliche Abendconcert“ dirigiert haben, auch dieser Biograph meint: „es galt in der Musik bei ihm nur italiänischer Geschmack; sein vortrefflicher Bach, Kapellmeister bei ihm, der Bruder des Londner und Hamburger, wußte sich hiernach zu richten; dessen Frau vertrat die

Sängerin“. Die Noten, die in der Bückeburger-Bibliothek liegen, bestätigen die Worte der Biographen; es wurden in der Hauptsache italienische Werke gespielt, und zwar in einer Anzahl und Mannigfaltigkeit, über die nur ein Studium der Bibliothek genaue Auskunft geben kann. Man findet Werke von Girolamo Abos, Giuseppe Arena, D. Capelli, Rinaldo di Capua, Giuseppe Carcani, Carestini, Vincenzo Ciampi, Gioachino Cocchi, Nicolo Conforto, Ignazio Fiorillo, Dom. Fischetti, Gennaro Manna, Negri, Seb. Nasolini, J. G. Nicolai, Paisiello, von Hasse, Pergolesi, Perez, Trajetta, Terradellas und Zommelli, von Porpora, Tartini, Scarlatti und vielen anderen. Sinfonien, Opern und Oratorien, Arien, Kantaten und Kammermusikwerke reihen sich aneinander und geben eine Vorstellung von der weitgreifenden Tätigkeit der Kapelle. Auch Werke deutscher Musiker wurden gespielt, besonders in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, so Sinfonien von Stamitz, Eichner, Fils und Haydn, Arien von Holzbauer, Oratorien von Joh. Heinr. Roth und Rolle uff. Sie stehen zur Zeit des Grafen Wilhelm noch in der Minderzahl und sind erst allmählich auf den Wunsch Bachs hin in Aufnahme gekommen. Das Bild, das man von der Musikpflege aus diesen Quellen erhält, gleicht dem regen Kunstleben an hervorragenden Kunstzentren, wie Dresden, Berlin und Mannheim, denn die Bevorzugung der Italiener erklärt sich aus der Überlegenheit der italienischen Opern- und Oratorienliteratur und ebenso aus der Geschmacksrichtung der Zeit. Auch Friedrich Bach schloß sich der führenden italienischen Musik an, allerdings ohne die eigene Kraft und das ererbte Teil deutscher Kunst zu verleugnen.

Seine ersten Arbeiten, die im Druck erschienen, waren sechs Flötenquartette und einige Beiträge in dem von seinem Bruder Emanuel herausgegebenen „Musikalischen Bielerley“. Mit den „6 Quartetti a Flauto trav. Viol. Viola, Basso, ded. Wilhelm I di Schaumburg“ (Hbg., Chrst. Bock), die für die Jubiläumsmesse des Jahres 1769 angekündigt wurden<sup>40</sup>), stattete er seinem gräflichen Förderer den ersten Dankestribut vor der Öffentlichkeit ab. Ihm hatte er nicht allein Stellung und mancherlei

Unterstützungen zu danken, sondern ebenso künstlerische Aufträge und Anregungen. Ein Fürst, der wie Graf Wilhelm gewohnt war, über alle Fragen der Kunst und Wissenschaft zu diskutieren, mußte dem jungen Musiker starke Triebkraft zur Entfaltung seines Könnens geben, mußte ihm durch Hinweis auf die Werke der Meister den Weg zeigen, den er in der Komposition einzuschlagen hatte. Bach war überdies in Bückeburg gleich in das Fahrwasser der Italiener gelangt, Serini und Colonna wurden seine ersten Führer, während sich die Literatur, die in den Konzerten gespielt wurde, kaum von der in Italien herrschenden unterschied. Diese Musikpflege konnte eine italienische Reise unter Umständen ersetzen. Wir erfahren auch nichts davon, daß Bach Urlaub zu einer Studienfahrt nach dem Süden erhielt. Er blieb bis auf einen einzigen Besuch bei seinem Bruder Christian in London, wovon noch die Rede sein wird, in Bückeburg, stand aber dafür in regem Verkehr mit Emanuel Bach in Hamburg. Er unterstützte die Bestrebungen seines älteren Bruders bei der Herausgabe des „Vielerley“ durch Beiträge, die dem Bedürfnis nach guter Hausmusik entgegenkamen<sup>47)</sup>, schickte auch eigene handschriftliche Werke nach Hamburg<sup>48)</sup> und erhielt von seinem Bruder Gegenbeschenke, wie die Originalhandschrift der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, die er mit dem Zusatz versah: „Zum Geschenk von meinem lieben Bruder erhalten<sup>49)</sup>“. Emanuel, der auch ein Bild von Friedrich Bach besaß<sup>50)</sup>, blieb mit seinem Bruder stets in Verbindung<sup>51)</sup>.

Am 16. September 1768 erging an die Bückeburger Kammerkasse der Auftrag, daß „von Michael. a. c. an den Concert-Meister Bach sechzehn Thaler zugeleget seyn sollen<sup>52)</sup>“. Friedrich Bachs Gehalt betrug damit 416 Taler, — der höchste Satz, der für den Musiketat ausgeworfen wurde, und zugleich die höchste Gehaltsstufe, die Bach überhaupt erreicht hat<sup>53)</sup>. Wenn auch das Gehalt seiner Frau — 100 Taler — und Naturalien hinzukam, so mußte Bach doch mit diesen Einnahmen seine Ausgaben nach Möglichkeit einschränken. So schreibt er einmal in einer Bittschrift vom 26. April 1771<sup>54)</sup>: „Ich habe den Versuch gemacht, meine Deconomie so einzurichten,



daß ich mit . . . 12 Klafftern [Brennholz] auskommen möchte; allein ich habe dabey die Unbequemlichkeit, daß ich nur einen Ofen hizen kann, und meine Arbeiten in dem nemlichen Zimmer, wo meine ganze Familie versamlet ist, verrichten muß. Ew. Durchl. werden aber selbst gnädigst zu beurteilen geruhen, daß die Composition der Music bey dem Geräusch verschiedener Gegenstände nicht den gewünschten Erfolg haben könne, und dahero ergetet an Ew. Durchl. meine unterthänigste Bitte, Höchstdieselben wollen mir die 3 abgekürzten Klafftern Holz wieder zuzulegen, die hohe Gnade haben.“ Seine Bitte wurde vom Grafen erfüllt. Auch ein Gesuch um Vorschußzahlung, das Bach am 29. März 1777 an den Grafen richtete<sup>55)</sup>, wird bewilligt worden sein, wenn auch in den Akten nichts darüber mitgeteilt wird. Bach erinnert daran, daß seine „zeitlichen Umstände durch die jüngst geschehene Verheirathung“ seiner Tochter „um ein großes derangiret geworden und zu deren Wiederherstellung“ er gesonnen sei, etwas von seinen Kompositionen zu veröffentlichen. Er bâte um einen Vorschuß von 100 Rthlr., die von seinem Salarium wieder nach und nach abgezogen werden könnten. Wie man aus den Bittschriften sieht, hat Bach in Bückeburg keine Reichthümer gesammelt, er lebte ohne große Ansprüche und war zufrieden, wenn er der Kunst nach seinen Kräften dienen konnte und Anerkennung fand.

Die glücklichsten Jahre seines Lebens setzten mit der Ankunft Herders in Bückeburg ein. Herder kam im Mai 1771 als Nachfolger Thomas Abbts an den Hof des Grafen. An die Stelle des Schriftstellers, der „Vom Tode fürs Vaterland“ und „Vom Verdienste“ geschrieben hatte, trat ein Dichter, der lieber dem neuen Geist der Literatur, wissenschaftlichen, künstlerischen und theologischen Aufgaben und Problemen nachdachte, als kriegstechnischen und organisatorischen Fragen. Graf Wilhelm und Herder waren in Anschauung und Charakter zu verschieden, als daß sich gleich ein harmonisches Verstehen ergeben konnte. Zwar tat der Graf viel, um Herders Wünschen entgegenzukommen, lud ihn zur Tafel und zur Hofmusik ein, würdigte seine Kenntnisse und schriftstellerischen Arbeiten, aber die Situa-

tion blieb die gleiche, wie Herder im August 1772 schreibt, „un-  
 kenntlich, entfernt, nicht für einander“<sup>56</sup>). Über diese Zeit des  
 Mißmuts halfen Herders Studien und seine allmählich wach-  
 sende Seelsorge hinweg. Das Höchste und Schönste begegnete  
 ihm aber, als die Gräfin Marie Eleonore zum Neujahrs-  
 tag 1772 einen Brief an ihn richtete, worin sie ihr ganzes  
 Denken und ihre tiefe Religiosität entdeckte. „Ich fange seit  
 14 Tagen in Bückeburg zu leben an“, schreibt Herder an seine  
 Braut, „und Alles scheint sich mir zu verändern durch die Ver-  
 änderung Einer Seele.“<sup>57</sup>) Die Gräfin wurde ihm „wahr-  
 haftig Klopstocks Maria“, eine „liebe, sanfte himmlische Gräfin,  
 eine Maria von Antlitz, Name und dreifach von Seele“<sup>58</sup>).  
 „Sie hat sonderbare Schicksale des Lebens gehabt“, fährt er in  
 dem Brief an seine Braut fort, „eine geborene Gräfin von  
 Lippe-Biestersfeld, aber eine verlassene Waise von Kindheit an;  
 sie ist unter Andere, Verwandte, Freunde, weggekommen, nach  
 Magdeburg, Schlesien — da ist sie Pietisten in die Hände ge-  
 fallen: ein weiches, fühlbares Herz unter solchen Umständen.“ —  
 Sie war am 16. Juni 1744 mit einem Zwilling Bruder Fer-  
 dinand Johann Benjamin geboren, „allein unser Eintritt  
 in dieses Leben“, schreibt sie in einem nicht veröffentlichten bio-  
 graphischen Entwurf<sup>59</sup>), „war höchst betrübt und traurig; in-  
 dem an eben diesem Tage unsere theuere Mutter Abends um  
 10 Uhr diese Welt verließ . . . Wir brachten also gleichsam  
 unser Kreuz schon mit in die Welt, und wurde uns so zu sagen  
 damit angedeutet, daß wir in ein Jammerthal kommen wären.“  
 Der Hang zu mystischem Glauben und zu selbstquälerischen Ge-  
 danken über das unglückliche, schmerzreiche Diesseits hat  
 die Gräfin nicht mehr verlassen. Das Leben galt ihr als  
 Vorbereitung zu einem glücklicheren Dasein im Jenseits, alle  
 Schicksalswendungen schienen ihr von Gott gesandt, sie kannte  
 weder ein selbstvertrauendes Vorwärtstreben noch ein festes  
 Zugreifen in die Fügungen des Lebens. So wurde sie auch  
 dem Grafen Wilhelm verlobt, ohne ihn je gesehen zu haben.  
 Der Graf kannte sie aus einem Porträt und einigen Briefen,  
 die auf ihn so starken Eindruck machten, daß er sich zur Ver-  
 lobung und Heirat entschloß. Die Ehe war anfangs wenig

glücklich, da der Charakter der Gräfin grundverschieden von dem ihres Mannes war, aber Demut und innige Hingabe an die Eigenart des Grafen schufen ein festeres Band, das durch die Geburt einer Tochter und das allmählich zunehmende Verständnis für ihr schwärmerisches Gefühlsleben stärker wurde.

Die Gräfin wurde die eigentliche Stütze in Herders Bückerburger Zeit. Er gab ihr Dichtungen und Bücher, legte Bibelstellen aus, predigte für sie und fühlte aus ihrem ernstesten Christenglauben den ersten Segen, den seine Seelsorge brachte. Auch Herder gewann durch die strenge Glaubenskraft der Gräfin, er beglückte seine Schülerin durch Briefe, Dichtungen und auch durch geistliche Kantaten, zu denen Bach die Musik schrieb.

Für Herder war es eine willkommene Schicksalsfügung, daß er in Bückeburg mit Bach bekannt und befreundet wurde. Waren damit doch Aussichten zu einer endgültigen Lösung der von ihm sehnlichst herbeigewünschten Reform der geistlichen Dichtung gegeben! Er konnte experimentieren, seine musikalischen Anschauungen vertiefen und aus Bachs Aufführungen lernen, wie sich die Praxis zu seinen Theorien stellte. Herder war ein Liebhaber der Musik „bis zum Unausprechlichen.“ „Nur bin ich so sehr versäumt,“ schreibt er seiner Braut<sup>60</sup>), „ich bin früh in so schlechte Hände gefallen: ich bin bald in so verwickelte Geschäfte gerathen: und dann endlich, ich bin so flüchtig und ungeduldig bei Allem, was viele lange mechanische Uebung fodert — daß ich bei der empfindlichsten Seele die ungeschicktesten, größten Hände zum Klavier habe. . . . Die Musik ist für empfindliche Herzen und feine Seelen ein so unentbehrliches Vergnügen: die Gedanken des bloßen Kopfs ermatten so leicht: die Sprache des bloßen Mundes wird hie und da so unkräftig, daß ein Saitenspiel mit einem Liede besetzt, gewiß in die Dekonomie eines glücklichen Lebens, als tägliches Hausgeräthe gehöret.“ Die Regeln des Generalbasses beherrschte er vollkommen, so daß er sich Oden und Lieder auf dem Klavier selbst begleiten konnte<sup>61</sup>). Die Musik blieb „Freude und Trost“ seines Lebens<sup>62</sup>), sie wurde der Quell für alle seine kritischen Besprechungen und Untersuchungen der lyrischen Dichtung, für den Ausbau der Kantischen Ästhetik, für die Volks-

liedersammlung und auch für die eigenen Versuche in der Kantate und im Musikdrama<sup>63</sup>).

Bereits in seiner Pfingstkantate „die Ausgießung des Geistes“, die in den Rigaischen Anzeigen aufs Jahr 1766 erschien, hatte Herder die Wichtigkeit und Schwierigkeit einer brauchbaren, wahrhaft poetischen Kantatendichtung betont. Er setzt „eine glückliche Kantate unter den übrigen Dichtarten gleich nach dem Heldengedicht und dem Drama,“ denn wenn „in den Recitativen eine Begebenheit mit allen Farben der Dicht- und Tonkunst gemalt wird, wenn die Arie es erreicht, Empfindungen und Gespräche des Herzens in aller Stärke auszudrücken; wenn Chöre und Choräle diese Empfindungen der Brust darauf zu einem vollen Bekannniß des Mundes erheben können: so wird . . . das Ganze einer Kantate, wo alle diese Stücke nach Symmetrie und Eurhythmie zusammengesetzt sind, doch gewiß ein Poetisches Genie fodern, das mehr als Verse machen und Reime zählen kann; das so wohl den Pinsel des Malers, als die Sprache der Empfindung; so gut den Wohlklang der Dichtkunst, als der Musik in seiner Gewalt haben muß.“ Deutschland hat genug gute Musiker, tüchtigere als Italien und Frankreich, und wenn auch „Brokes einen Telemann, Ramler einen Graun, Zacharia einen Fleischer<sup>64</sup>) und Klodius einen Hiller verdient hat: so dürften noch immer Tonkünstler seyn, denen Kantatendichter fehlen“<sup>65</sup>). Die Pfingstkantate schrieb Herder für Joh. Gottfr. Mützel, der auch Herders „Kantate zur Einweihung der Katharinenkirche auf Bickern“ (1766, 1. Oktober) komponierte<sup>66</sup>). Herder bedauert, daß der musikalischen Poesie noch immer „deutsche Härte, Rauigkeit und Zwang“ anlebe<sup>67</sup>), immer wieder dringt die Klage durch, daß Deutschland „noch so wenig, recht wenig musikalische Dichter aufzeigen“ könne<sup>68</sup>). In der Kirchenmusik seien bessere Kirchenstücke in Tönen als in Worten vorhanden, denn bei den gewöhnlichen Kirchenkantaten sei der Text meistens mittelmäßig oder elend. Hier sei vieles für die Andacht zu wünschen, ehe der goldne Traum Klopstocks<sup>69</sup>) erfüllt werde<sup>70</sup>).

Herder hatte die musikalische Literatur von Jugend an verfolgt. Er kannte ihre Hauptvertreter und Werke und ist in

seinem ganzen Leben einer der besten Musikkenner geblieben; das beweist sein Eintreten für die älteren Italiener, wie Leo, Durante, Pergolesi, und noch mehr seine hohe Verehrung für Händel, Gluck, Haydn und Mozart<sup>71</sup>). Mit einem außerordentlich sicheren Urtheil verband er ein tiefes Gefühl für jede musikalische Feinheit und ein inniges Verständniß für die Forderungen der Musiker. So glaubte er sich berufen, den Vorsprung, den die Musik vor der Literatur gewonnen hatte, wieder auszugleichen, und wurde nicht müde, auf die hohen kulturellen und geistigen Werte hinzuweisen, die eine gute Kirchenmusik und ebenso die dramatische Musik schaffen muß, wenn sie Hand in Hand mit der Dichtung geht. Daß er in der Ausführung dieser Gedanken oft in geschichtliche Konstruktionen geriet, tritt hinter seiner scharfen Betonung der künstlerischen und sittlichen Kraft der Musik zurück. Er war einer der ersten, der die Träume Klopstocks zu verwirklichen suchte und mit Wort und Tat für die Entwicklung und Ausgestaltung der deutschen Kantaten- und Operndichtung eintrat.

Als Herder nach Bückeburg kam, sah er zum ersten Male die Möglichkeit vor sich, seine Theorien durch größere praktische Arbeiten und durch ständige Beobachtungen der Musikaufführungen zu verwirklichen. Er konnte sich mit Bach über Fachdinge unterhalten, konnte aus den Konzerten die Wirkungsmöglichkeiten der einzelnen musikalischen Formen kennen lernen und für die eigenen Versuche im Drama und in der Kantate Erfahrungen sammeln. Wir hören aus seinen Briefen, daß er kein wichtiges Konzert versäumte, und daß auch der Graf allen Wünschen nachkam, die Herder für die Aufführung eines ihn besonders interessierenden Werkes hegte. So schreibt er seiner Braut einmal<sup>72</sup>): „Eben werde ich zur morgenden Mittagstafel und zu einer italiänischen Cantate, Cassandra, eingeladen, und auch dies ist wieder ein Zug der Aufmerksamkeit des Herrn. Ich ließ es mir letzten Sonntag kaum merken, daß ich sie hören wollte, so war er gleich mit der Erbietung da, sie nächstens aufführen zu lassen, und siehe, Er thut.“ Ein anderes Mal wird er „auf das *stabat mater* von Pergolesi *invitirt*“, worüber er sich „mehr als auf alle

Freudenbezeugungen“ freut. Über die Aufführung berichtet er: „Pergoleses stabat mater hat mich sehr gerührt: noch mehr aber eine andre Arie von Pergolese aus einer Oper, die mir noch immer in der Seele weinet. Es ist die Sprache zweier Gatten, die sich im Gefängniß vor ihrem Tode als Geschwister finden, und ihr armes Kind anreden: misero Pergoletto — o, warum kann ich Ihnen nicht Ton und Empfindung ganz herzaubern?“<sup>73)</sup> Dann hört er wieder eine Kantate „Pygmalion“ „in einer vortrefflichen Composition“<sup>74)</sup>, die auf ihn einen ungewöhnlich tiefen Eindruck macht<sup>75)</sup>, und muß an einem andern Tage bei einem Konzert „eine lange Predigt“ des Grafen darüber mit anhören, „wie Alles doch in der Welt mit Zwecken, Bestrebungen, Absichten und Gesetzgebungen Nichts sei“, wodurch die Aufführung des „Tod Jesu“, die er hören sollte, zum Argerniß aller Zuhörer durch „Geplauder“ verdorben wurde<sup>76)</sup>. Selbst wenn ein „elendes Konzert“ stattfand, fühlte er sich doch gestärkt, „weil die Seele doch eine Parthie musicalische Lust in sich zieht, sie zu verarbeiten“<sup>77)</sup>. Auch aus den Notizen, die die Gräfin in ihr Handexemplar des Schaumburg-Lippeschen Kalenders 1774<sup>78)</sup> eintrug, geht hervor, daß Herder mit seiner Gemahlin, die er am 2. Mai 1773 zum Altar geführt hatte, oft zu den Bachschen Aufführungen kam. Es heißt da: „13 Januar. Herder Abends zum Concert gegenwärtig. 20 Januar. Zur Musik und Soupé Herder und seine Frau oben. 1 Februar. Herder und seine Frau Abends im Concert oben. 10 Februar. Herder und seine Frau im Concert gegenwärtig. Den 24 Februar. Herder zur Musik und Kupfer besehen. Den 27 Februar. Den Abend Brutus in Musik gehört“ usw.

Die Konzerte fanden nach den Aufzeichnungen von Theodor Schmalz<sup>79)</sup> abends von 6—8 Uhr in dem Vorzimmer der Gräfin statt. Sie wurden offenbar nur zweimal in der Woche, wie auch in späterer Zeit<sup>80)</sup>, abgehalten, doch wurde „jeder feyerliche Tag“, wie es im Nekrolog heißt, „durch eine Musik verherrlicht, und ein Konzert wurde mit der stillen Andacht gehört, mit der man sich in der Kirche zur Erbauung vorbereitete. Dratorien und Paffionsmusiken wechselten miteinander

ab.“ Daß diese „stille Andacht“ mitunter gestört wurde, haben wir von Herder gehört. Der Graf liebte es, „bei Aufführung schöner Musik“ mit Herder zu sprechen und von „seinen eigenen Lebenserfahrungen aus seinen früheren Reisen, aus dem siebenjährigen Krieg und seinem Aufenthalt in Portugal“ zu erzählen<sup>81</sup>). Weder Herder noch Bach konnten sich dieser gräflichen Gepflogenheit, die auch an anderen Höfen, wie wir von Spöhr wissen, gang und gäbe war, widersetzen.

Die Aufführungen leitete Bach. Seine Kapelle hatte sich seit dem Ausscheiden der Italiener kaum merklich geändert. Münchhausen, Wedemeyer, Kemenu, der Sekretär Hoffmann und der Hoffourier Wächter bildeten den Stamm, zu dem einige Kanzlisten, wie der Kammersereiber Stolte, und wohl auch Bückeburger Militärmusiker hinzukamen. Neu eingetreten war Joh. Christ. Friedrich Struve (vom Jahre 1760 an), der später seinem Sohn Ernst Christian Heinrich die Stelle des im Jahre 1772 wegen grober Verfehlungen entlassenen Musikers Kemenu verschaffte<sup>82</sup>). Während der Regierung des Grafen hat sich der Personalstand der Kapelle, über den die Rechnungen der Kammer und auch die Schaumburg-Lippeschen Kalender, vom Jahre 1767 an, orientieren<sup>83</sup>), nicht weiter geändert. Mit diesen Musikern wurde der instrumentale Teil sämtlicher Aufführungen bestritten, während der Chor wohl von der lutherischen und reformierten Gemeinde, zum Teil auch von der Schule gestellt wurde.

Unter dem Eindruck der Bachschen Musikaufführungen entstanden Herders Bückeburger Kantaten und Musikdramen. Sie wurden schnell skizziert, aber nur langsam ausgeführt, da Herder viel an den Entwürfen feilte und auch Bachs Urteil verschiedentlich berücksichtigte. Seine erste Arbeit, die mit der Musik Bachs zur Aufführung kam, war das „biblische Gemälde“ „Die Kindheit Jesu“. Herder schickte die Dichtung am 25. Dezember 1772 seiner Braut Caroline Flachsland als Weihnachtsgabe. „Wie muß ich das Weihnachtsfest feiern, ohne Dir was schenken oder nur recht wünschen zu können“, schreibt er in dem Begleitbrief. „Ich lege zwar ein Christkindlein bei, aber ich befürchte fast, es ist nicht das rechte. Wenigstens ist

so von Papier. Sie können es Merck<sup>84)</sup> zeigen, aber ohne Loberwartung etc.: es ist ein Werk der Liebe und Andacht<sup>85)</sup>. Er fragt auch nach den Szenen, die ihrem Herzen „ohne Lob und Ruhm“ am besten gefallen, er würde dann seinen „Lieblingszug“ in der Dichtung zeigen, „ein starkes Wort“, das ihm aber ebensowenig gehöre, wie „die ganze Geschichte“<sup>86)</sup>. Caroline antwortet am 4. Januar „im glücklichen Jahr 1773“: „Freilich war das Christkindlein nicht das rechte; Du hättest selbst kommen und Dich mir schenken sollen. — Konntest Du nicht errathen, welche Stelle mir am besten gefällt? Maria an der Krippe, mit Freudethränen über ihren holden Knaben hangend, betend — ihr alles nun, ihr König, ihre süße Gabe, so arm, so reich! Will nun glauben. Diese ganze Scene war für mein Herz“<sup>87)</sup>.

Eine Abschrift sandte Herder der Gräfin mit der Bitte, seinen Namen bei der Aufführung des Werkes nicht zu nennen. Die Gräfin spricht für das Geschenk am 5. Januar 1773 ihren Dank aus<sup>88)</sup>: „Daß Sie mir Ihre vortreffliche Kantate [Die Kindheit Jesu] so gern übergeben, hat mich unendlich gefreut... Warum soll aber Ihr Name, wenn sie komponirt wird, für Jedermann wegfallen? warum nicht mehr offene Herzen mit diesem Werk der Liebe und Andacht beseligen, und sich lieber mit einem bekannten Verfasser verbinden dürfen? wie sehr wünsche ich, daß unser guter Bach sich an diese schöne Arbeit mache! mich deucht, eben jetzt am ersten würde er damit seinen tiefen Kummer lindern und wieder der Trost seines Hauses seyn. — Indessen werde ich es auch nicht eher laut sagen, bis es nach Ihrem Willen ist.“ Die Dichtung ließ Herder der Gräfin „zu gut componiren“, er erzählt, sie habe „sich darüber selbst zum Kinde gefreuet“<sup>89)</sup>. Auch Caroline Flachsland hat um Übersendung der Musik<sup>90)</sup>. Die Aufführung am Bückeburger Hofe fand am 11. Februar 1773 statt. Die Gräfin berichtet darüber an Herder: „Heute Abend schon habe die himmlische Musik von Bach zu der Kindheit Jesu gehört, und sollte ich es wohl dem Geber dieses Festes verheelen können, daß ich ein wirkliches, nicht gemeines Fest gehabt, und nicht allein ich, sondern mehrere beseligt worden; so daß es mir in der That schwer



wurde, den Verfasser nicht laut preisen zu dürfen. Es ist indeß nicht geschehen, soll auch nicht geschehen. Allein das muß ich sagen, mein Herr hat Sie stark im Verdacht; Er nennt es ein Gemählde von Raphael, und ahndet — und kann Niemand andern ahnden, als Sie. Wäre es Ihnen nicht entgegen, so glaube ich, Sie würden meinen Herrn recht glücklich machen, Sich zu nennen; Er würde es so wenig als ich ohne Ihren Willen bekannt machen; und wie vielmehr als ich verdient Er diese Freude, die, damit sie vollkommen wäre, Sie selbst Ihm geben wollten. Eine solche Stunde ersetzt doch trübe Tage und Wochen reichlich! . . . Vergeben Sie dieses Blatt, und rechnen es als den Einzigen Dank an, den ich für Ihr geschenktes Fest bringen kann. Sie wollen nur nicht an Schmeichelei denken! Wenn ich Sie so beleidigen könnte, so verdiente ich nicht Sie zu kennen<sup>91)</sup>. Herder hat sich daraufhin als Verfasser dem Grafen gegenüber bekannt.

Daß Bach bei der Ausarbeitung der Dichtung mit zu Rate gezogen wurde, geht aus einer Handschrift Herders hervor, die mehrere von Bach mit NB bezeichnete Stellen aufweist<sup>92)</sup>. In der endgültigen Fassung sind diese Partien geändert. Den älteren Kantatendichtungen Herders gegenüber bedeutet „die Kindheit Jesu“ einen wesentlichen Fortschritt. Er zeigt sich in der Haltung der Rezitative, im Sprachausdruck, auch in der musikalisch dankbaren Anlage der Dichtung. Seine Vorbilder suchet und fand Herder bei Klopstock, dessen Gedichte, nach seinem Urteil, eine einzigartige „musicalische Sprache“ haben, „eine wahre fortgehende Melodie der Worte zur Empfindung, der Bewegung des Verses“<sup>93)</sup>, ferner bei Gerstenbergs und Ramlers Kantaten. Er schreibt, daß Ramler die „Hirten bey der Krippe zu Bethlehem“, den „Tod Jesu“ und die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ „unnachahmlich“ besungen habe<sup>94)</sup>, daß Gerstenbergs „Ariadne“ eine herrliche „Einbildungskraft“ und Sprache und schöne „Accente zur Musik“ zeige<sup>95)</sup>. Ramlers „Ino“ und „der May“ sind ihm „mit Poetischen Schönheiten in vollem Maaße“ verziert<sup>96)</sup>, und er ruft aus: „Wie wenige Ramlers gibt es!“<sup>97)</sup> Aber mehr noch als Ramler, dessen Schwächen er, wie die Nachschrift zu „Von

deutscher Art und Kunst“ beweist, richtig erkannte, legt er das Schwergewicht auf die Empfindung. Sie ist es, die sein ganzes Dichten und auch seine ästhetischen Untersuchungen über Oper, Kantate und Oratorium beherrscht. Die Musik hat die „Nachahmungen menschlicher Leidenschaften“ zur Aufgabe, „sie erregt eine Folge inniger Empfindungen; wahr, aber nicht deutlich, nicht anschauend, nur äußerst dunkel“<sup>98</sup>). Empfindung muß in Kantate und Oratorium herrschen, selbst die neue deutsche Oper soll „auf menschlichem Grunde und Boden, mit menschlicher Musik und Deklamation und Verzierung, aber mit Empfindung geschaffen werden, ihr „Plan muß Empfindung seyn“, denn nur diese „spricht durch Mienen, nur sie sind durch Lieder“, selbst die Tänze müssen „Empfindung seyn“<sup>99</sup>). Damit schließt Herder an die Forderungen der Schweizer und Klopstocks an. Die „allgemein menschliche Rührung“ ist für die geistliche Musik der „Baum des Lebens“<sup>100</sup>), nicht die dramatische oder charakteristische Kunst. Mit Vergnügen weilt er auf dem „Rain zwischen Musik und Poesie“, ja er setzt eine glückliche Kantate gleich nach dem Drama, da er in ihr „die Samenkörner der rührenden und malerischen Dichtkunst, die feinsten Regeln der Declamation, der Erzählung und des Numerus, und Grundsätze zur Ausbildung der Aesthetik“ findet, die „noch wie Gold unter der Erde ruhen“<sup>101</sup>). Gefühl und Empfinden stehen in allen seinen musikalischen Dichtungen an erster Stelle, in seinen Brautbriefen und dem Briefwechsel mit Lavater in einem Überschwang, den wir heute nicht mehr verstehen. Herder schreibt seiner Braut „mit einer Thräne“, Caroline ruft aus: „Wann werde ich wieder an Ihrer redlichen Brust weinen?“, und Heynes Gattin richtet einen Brief an Herder, der zeigen soll, daß sie seinen Brief „gefühl“ habe, daß sie würdig sei „ein Geseufze“ von ihm zu hören. Sein Handkuß beim Abschied sei Eis gegen ihre sich selbst bewegende Hand gewesen, und sie schließt „Ich bin Gefühl, und wer mich anders finden will — ich bin nichts für ihn!“<sup>102</sup>) Aus dieser empfindsamen Zeitstimmung heraus müssen Herders Kantaten beurteilt werden, sie sollten Empfindungen wecken und widerspiegeln, sollten der Ausdruck seines eigenen Fühlens sein, denn sein Herz mußte fühlen, mußte

„gerührt, begeistert werden“, wenn die „Empfindung in musicalischen Ausdruck“ übergehen sollte<sup>103</sup>).

Über die Anlage der Kantaten und Dratorien, über ihre Ästhetik und künstlerische Ausgestaltung gab sich Herder später Rechenschaft, jetzt genügt ihm ein Schaffen, wie es die Augenblicksstimmung eingab, und das Studium Klopstocks, Gerstenbergs, Ramlers und der führenden Kantatenkomponisten, unter denen er gelegentlich Joh. Gottfried Mützel — der zuerst Herdersche Kantaten komponierte — J. Ad. Scheibe, Em. Bach, Graun, Telemann und J. Ad. Hiller anführt.

Seine Dichtung „Die Kindheit Jesu“, die er „ein Dratorium“ und ein „biblisches Dratorium“<sup>104</sup>) nennt, während Bach „ein biblisches Gemälde“ schreibt, ist aus der Weihnachtsstimmung heraus geboren, mehr eine Phantasie über Empfindungen am Tage der Geburt des Herrn, als eine oratorische Schilderung der biblischen Erzählung. Wie Ramler in den „Hirten an der Krippe“ jede realistische Szene vermeidet, so auch Herder. Sein einfaches Dratorium reiht lyrische und malende Partien aneinander, die Weihnachtsnacht mit der Verkündung und dem Lobgesang „Ehre sei Gott in der Höhe“, Maria an der Krippe über ihren Knaben und König geneigt und die Verheißung Simeons. Diese Dreiteilung ist auch äußerlich gekennzeichnet: Die Verkündung schließt mit dem Chor der himmlischen Heerscharen, die Empfindungen Marias bei der Krippe mit dem Hirtenchor „Holde, hohe Wundernacht“, die Verkündung Simeons mit dem Schlußgesang „dessen Preis die Hirten sangen“. Jeder einzelne Teil ist in sich geschlossen; das Ganze bildet also ein dreiteiliges Dratorium in kleinster Form.

Daß Herder die Bibelworte nach Möglichkeit wörtlich bringt, sichert ihm von vornherein Volkstümlichkeit und Kenntnis der Situation. Große Schilderungen werden unnötig. Auch die angefeindete Partie des Erzählers wird aufgehoben<sup>105</sup>), da sich das Bild aus den umrahmenden Worten des Engels, der Hirten, Marias und Simeons ergibt. Der Engel verkündet die Geburt des Herrn: „Entsetzt euch nicht! Siehe ich verkündig' euch große Freude . . . Euch ist geboren Christus der Herr“, worauf eine „himmlische Musik“ von fern ertönt. Der „erste Hirte“,

erschreckt und geblendet vom Glanz, will die Verkündung nachsprechen, da unterbricht ihn die näher kommende Himmelsmusik, die auch die Worte des zweiten Hirten verstummen läßt. Während beide dem Gedanken an Gottes Weissagung nachhängen, fällt der volle Chor mit der „himmlischen Musik“ „Ehre sei Gott in der Höhe“ ein.

Das Nahen der Weihnachtsmusik hat Herder in der Dichtung genau vorgeschrieben; er erreicht dadurch eine Szene, die jedes Berichten und Schildern ausschließt, die durch die Worte der Hirten unmittelbar anschaulich und lebendig wirkt. Diese durch Unterbrechungen scharfer zusammengefaßte, leicht zu übersehende Gliederung hat Herder auch in andern Werken, so in der „Auferweckung Lazarus“ und in „Michaels Sieg“ angewandt. Bach hat sich hier mit seiner Musik streng an Herders Angaben gehalten.

Die Überleitung zur zweiten Szene, wenn man die einzelnen Teile so nennen will, bringt ein Gespräch der Hirten, die sich nach dem Verschwinden der himmlischen Heerscharen in dunkler Nacht aufmachen, um den verheißenen König zu sehen. Sie finden Maria an der Krippe „frohwehmütig“, wie Herder schreibt, ein Schlummerlied singend, in das sich ihre eigenen Gedanken, Hoffnungen und Empfindungen mischen. Das ist die Szene, die Herders Braut am besten gefiel, und die den Mittelpunkt des ganzen Werkes der „Liebe und Andacht“ bildet. Maria, gekrönt und reich beschenkt, will ihrem Sohne leben und fest am Glauben hangen. Ein Chor schließt die Szene ab, ein schlichter Freudengesang der herbeigeeilten Hirten. Der Schlußteil setzt mit Marias Dankfagung ein, die Herder wieder auf Bibelworte stützt: „Er hat die Blöde seiner Magd mit Waterblick ersehen! — Der Herr hat große Ding an mir getan . . . sein Nahm ist hehr“. Es folgt Simeons Dank- und Scheidegesang „Und nun! in Fried und Freude wall' ich ganz von hinnen“, unterbrochen von der Weissagung auf Jesu Wirken und Maria's Leiden. Der Chor beendet die Szene mit der Bitte: „Jesu, nimm dies Loblied an!“

Wie diese Gesamtübersicht zeigt, kommt es Herder nicht so sehr auf eine genaue Umschreibung der Situation, sondern vor

allem auf die Empfindungen bei der Geburt und Darstellung Christi an. Allegorische Figuren sind ausgeschaltet. Maria fühlen und Denken rückt in den Vordergrund, während die Verkündigung und Simeons Weissagen und Danken das Ganze umrahmen. Die Darstellung Christi im Tempel wird ohne eingehende Motivierung angeschlossen, sie gibt aber dem Vorangegangenen tiefere Bedeutung und bereitet den Schlußchor vor, der die Empfindungen des Herzens „zu einem vollen Bekantniß des Mundes“<sup>106)</sup> erhebt. Herder hat an dem von ihm aufgestellten Grundplan festgehalten: die Rezitative bieten die Begebenheit, die Arien die Empfindungen und Gespräche des Herzens, Chöre und Choräle verbreitern sie zum Ausdruck der Gesamtheit<sup>107)</sup>. Stets ist die Empfindung der Kern der Dichtung und das Band, das alle Teile zusammenschließt.

War Herder früher mit allen Mitteln bestrebt, die Rezitative „malerisch“ zu gestalten, um dem Komponisten entgegenzukommen, so zeigt sich darin in der „Kindheit Jesu“ eine außergewöhnliche Zurückhaltung. In der Kantate „Die Ausgießung des Geistes“, die 1766 gedruckt wurde, heißt es noch:

Doch wie? Welch Donnerlautes Brausen füllt  
Das Haus, wo sie verschloßen zittern!  
Ist Gott in diesen Ungewittern?  
Er ist's! Jehovah's Geist in Flammen eingehüllt:  
Er ist's? Seht! Ihre Zungen flammen!  
Ein Volk aus hundert Völkern stürzt zusammen,  
Und staunt! „Wie? Fremde Sprachen sprechen sie?  
„Die Stumme, Zitternde, Stammelnde, die?  
„Wie? trunken? — trunken sind sie nie!  
„Hört ihr nicht? Unsre Sprache fließt  
„Verschönert von der Galiläer Munde!“<sup>108)</sup>


Solche Übertreibungen kommen in der „Kindheit Jesu“ nicht mehr vor, wenn auch die Kraft des Ausdrucks kaum gemildert ist. Das Nebeneinanderstellen von Satzverkürzungen bei Ausrufen und Betrachtungen wendet Herder auch hier an, so etwa wenn der erste Hirte singt: „Ihr Brüder sind wir? wähen? hören? sahn? Ein Engel! welch ein Glanz! sein

himmlisch Angesicht! und seine Stimm' ,Entsetzt euch nicht!''  
 Oder „Naht der Himmel? bin ich im Himmel? Paradies!  
 Und sprach er nicht uns große Freude?“ — „Gehn den König  
 sehn“. Zum Teil erklärt sich dieser Kraftstil aus der Situa-  
 tion: die Hirten sind vom Glanz der himmlischen Erscheinung  
 geblendet, ihre Rede klingt abgebrochen und erschreckt, ist mehr  
 Ausruf als Betrachtung. Aber Herder bezweckt mit der freien  
 Art der Satz- und Sprachbehandlung noch mehr: er will zu  
 einem neuen musikalisch-dichterischen Ausdruck kommen.  
 Die Poesie soll nicht über die Musik herrschen, nur eine Er-  
 gänzung, einen Teil des Ganzen bilden. Herder hat sich darüber  
 wiederholt, am schönsten in einem Brief an Gluck ausge-  
 sprochen<sup>109</sup>), als er ihm das Musikdrama „Brutus“ zur Kom-  
 position anbot. Herder sagt da: „Der große Zwist zwischen  
 Poesie und Musik, der auch beide Künste so weit auseinander  
 gebracht hat, ist die Frage: welche von beiden soll dienen?  
 welche herrschen? Der Musikus will, daß die seine herrschen  
 soll; der Dichter auch, und daher stehen sie sich oft im Wege.  
 Jeder will ein schönes Ganze liefern, und bedenkt oft nicht,  
 daß er nur Einen Theil liefern müsse, damit in der Wür-  
 kung aller beiden erst das Ganze werde. Könnte es also seyn,  
 daß der Musikus nachgäbe und bloß folgte, — und das haben  
 Sie bei Ihren Musicalischen Aufsätzen in so großem Zwecke. —  
 Oder wäre es, daß der Dichter nachgäbe, daß er nur vorzeich-  
 nete, ebouchierte, gleichsam nur einstreuet und die sonst un-  
 bestimmten Empfindungen der Musik bestimmte — und dazu  
 ist dieser Versuch. Er soll nur seyn, was die Unterschrift am  
 Gemälde oder Bildsäule ist, Erklärung, Leitung des Stroms  
 der Musik, durch dazwischen gestreute Worte. — Dazu also,  
 verehrter Mann, das Abgebrochene, dem Lesen nach Einzelne  
 und Wüste — Es soll nicht gelesen, es soll gehört werden.  
 Die Worte sollen nur den rührenden Körper der Musik beleben  
 und diese soll sprechen, handeln, rühren, fortsprechen, nur dem  
 Geiste und dem Umriss des Dichters folgen“. Das Musikdrama  
 Brutus ist zum Plutarch und Shakespeare nur ein „Kommentar  
 in Musikalischen Hieroglyphen“. Was vom „Brutus“ gilt,  
 trifft ebenso auf die Bückeburger Kantaten und Dratorien zu.

Sie sind „ohne Musik nur Fachwerk und Netz“<sup>110</sup>), Teil des Ganzen, Leitung der Empfindungen, Ergänzung und nähere Bestimmung musikalischer Affekte. Aus diesem Gedanken heraus ist auch die „Kindheit Jesu“ entworfen, sie soll keine fest bestimmte Folge anschaulicher dichterischer Szenen geben, sondern nur die Unterlage der Musik, den Stoff, den die Musik in sich auffaugen soll. Deshalb schreibt Herder auch vor, wie der Komponist an verschiedenen Stellen verfahren soll, so bei der mählich näherkommenden Himmelsmusik und der Affkopagnatoszene im dritten Teil.

Als Bach die Komposition der „Kindheit Jesu“ übernahm, hatte er bereits Ramlers „Tod Jesu“ (1769) und wohl auch dessen Oratorium „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ in Musik gesetzt<sup>111</sup>). Er war also mit den Aufgaben der Oratorienkomposition vollkommen vertraut. Die Musik zur „Kindheit Jesu“ beginnt er ohne jedes Vorspiel mit den Worten des Engels „Entsetzt euch nicht!“ In schön geschwungenem Arioso fließt die vom Continuo gestützte Verkündigung hin, um bald in den Rezitativstil umzulenken, als der Engel von der Geburt Christi singt. Eine „Himmlische Musik“ unterbricht, ein kurzer Instrumentalsatz für sordinierte Streicher ohne Cembalo, der sich später als Chorsatz entpuppt. Nach dem Rezitativ des Hirten erklingt die gleiche Himmelsmusik „näher“, diesmal mit Cembalo, das jedoch nur den Baß mitspielt. Der Satz ist von C nach G transponiert, wird aber nur bis zur Hälfte gebracht. Der zweite Hirte will die Verkündigungsworte wiederholen, doch auch er wird durch die näherkommende Himmelsmusik unterbrochen. Die Streicher spielen forte, Flöten und Fagotte verstärken, das Cembalo mischt durchdringende Akkorde ein. Wieder ist der Satz transponiert, diesmal nach Ddur, und gekürzt. Die Hirten denken der Erscheinung und Verkündigung nach, das Rezitativ weitet sich zum Arioso, das ein Hirte dem andern nachsingt, bis der volle Chor der Heerscharen, gleichsam aus Wolken hervorbrechend, das „Ehre sei Gott in der Höhe“ anstimmt. Es ist die Himmelsmusik, die vorher von den Instrumenten erst leise, dann immer stärker werdend gespielt wurde, ist der Jubelgesang der


himmlischen Chöre, mit dem alle Instrumente mitgehen. Bach bringt ihn in volkstümlichen, anheimelnden Ton<sup>112</sup>). Man denkt an das Weihnachtsoratorium Sebastian Bachs, das an vielen Stellen durchzuklingen scheint, und dem Sohne gut bekannt war, auch an die schlichten Weihnachtschöre, wie sie in den Kirchen früher von Kantoreien und Schülerchören gesungen wurden.

Ein Rezitativ, das in ein kleines Arioso ausläuft, führt zu Maria's Wiegenlied. Es ist eine große Da Capo-Arie in italienischer Manier geworden. Mag nun Herder, der diese Szene zum Mittelpunkt des Werkes „der Liebe und Andacht“ machte, eine breite Anlage gewünscht und damit den Anlaß zu einer auf die Dauer ermüdenden Wiederholung der Gedanken gegeben haben, oder mag das vorgeschriebene „Frohwehmütig über der Krippe“ den Komponisten zu einer eingehenden Ausführung bestimmt haben — sicher ist, daß Bach durch diese italienisierende Arie in das Gesamtbild eine fremde Farbe mischt. An all den Zügen, die aus Schlummer- und Wiegenliedern bekannt sind, ist bei Bach kein Mangel. Die wiegende Bassbegleitung, das Festhalten an der auch im „Weihnachtsoratorium“ des Vaters oft angewandten Rhythmik  und die vielen eingestreuten Auszierungen und bildhaften Ausschmückungen der Worte geben der Arie trotz mancher Weitschweifigkeit einen lebenswürdigen, freundlichen Grundton. Für die frohe, zuversichtliche Stimmung, die Herder verlangt, findet Bach den rechten Ausdruck, nicht so für die Gedanken der Wehmut und des Kammers, die leise durch das Ganze schimmern sollen. Das folgende Rezitativ mündet wie vorher in ein Arioso, dem ein einfaches Hirtenlied für Chor mit Cembalobegleitung folgt. Schlicht und einfach in Melodie und Satz, zeigt es Bachs Ursprünglichkeit und Frische, wenn es gilt, leicht eingängliche, volkstümliche Chorlieder zu schreiben. Der Liedabschluß wird vom vollen Orchester wiederholt, dann setzt die zweite Strophe ein, wieder ohne Instrumentalbegleitung, nur vom Cembalo gestützt.

Nach einer Akkompagnatoszene, die bereits Herder als solche bezeichnet, folgt Simeons Abschiedsgefang „Und nun!



in Fried' und Freude wall' ich ganz von hinnen". Herder schreibt „Choral“ vor, Bach bringt einen Choralsatz über die Melodie „In Fried' und Freud' ich fahr dahin“. Der Satz ist der Kantate seines Vaters „Erneute Zeit im neuen Bunde“ entnommen<sup>113</sup>). Nur geringfügige Änderungen sind bei der Herübernahme eingefügt worden. Daß Friedrich auch sonst die Choräle seines Vaters benutzte, zeigt die Motette „Wachet auf ruft uns die Stimme“, die gleichfalls einen Choralsatz Sebastian Bachs bringt<sup>114</sup>). In beiden Fällen hat er seine Quelle nicht genannt. An eine Irreführung ist dabei nicht zu denken, eher an eine Wiederaufnahme der Choralsätze des Vaters, an eine Erinnerung aus der Schulzeit in Leipzig. Darüber hinaus zeigt sich die Anhänglichkeit Friedrichs an die Kunst Sebastian Bachs und seine Kenntnis und Wertschätzung des alten Choralsatzes.

In der Einfügung des Chorals wird das gleiche Mittel wie zu Beginn der „Kindheit Jesu“ angewandt: Die Choralstrophen rahmen eine Akkompagnatoszene ein, wodurch der Schlußteil eng zusammengefaßt wird. Nach Herder soll das Akkompagnato „weissagend, stark, abgebrochen, prächtig“<sup>115</sup>) klingen, was Bach durch starke dynamische Gegensätze und durch den Rhythmus  zu erreichen sucht. Das „Weissagende“ des Ausdrucks spiegeln die Wortwiederholungen „Ich seh', ich seh'" mit ihrem starken Wechsel von Forte und Piano, ebenso die in leisen Klängen aufsteigenden Violinfiguren nach dem Forteabschluß des Orchesters. Die anschließende letzte Choralstrophe, die einen Pianissimo-Ausklang auf dem Dur-Schluß bringt, verleiht der ganzen Szene eine Rundung und Kraft der Stimmung, die an die schönsten Partien des Weihnachtsoratoriums heranreicht. Es folgt der Schlußchor „Dessen Preis die Hirten sangen“. Herder stellt dem „vollen“ Chor einen „geteilten“ gegenüber, Bach bringt Wechsel von Tutti und Solo und läßt den ersten Teil wiederholen. Noch einmal wird an die Weihnachtsstimmung der ganzen Musik erinnert, bis die Kantate in zuversichtlich-bittenden Klängen verflingt.

Unter Bachs Dratorien hat die „Kindheit Jesu“, die zu seinen glücklichsten Kompositionen gehört, die weiteste Ver-

breitung gefunden. Das Autograph liegt in der Berliner Bibliothek, eine Abschrift befindet sich in Wernigerode<sup>116</sup>) und eine andere, die vermutlich Bachs Sohn Wilhelm geschrieben hat, in London<sup>117</sup>). Die Wernigeroder Kopie wird auf Wunsch des Wernigeroder Grafen Heinrich Ernst angefertigt worden sein, der mit der Gräfin Maria und Herder wiederholt in Pyrmont zusammentraf<sup>118</sup>). Bach schrieb seine „himmlische Musik“ im Januar 1773. Am 4. Januar ist davon die Rede, daß Bach die Komposition übernehmen will, während am 11. Februar bereits die erste Aufführung stattfindet<sup>119</sup>). Später hat Bach die Partitur überarbeitet, allerdings nur in skizzenhafter Form, wie das Autograph ausweist. Er dachte wohl daran, das Werk zu veröffentlichen, wenigstens heißt es in einer Notiz in F. v. Eschstruths „Musicalischer Bibliothek“ (1784), daß Bach einige „Sing-Stücke mit Herderischem Text“ edieren wolle. Dabei ist in erster Reihe an die „Kindheit Jesu“ zu denken, das geschlossenste und stimmungsreichste Dratorium, daß er über eine Dichtung Herders geschrieben hat.

Bereits im März des gleichen Jahres 1773 hatte Bach die Musik zu Herders biblischem Gemälde „Die Auferweckung Lazarus“ vollendet. Herders Dichtung wurde durch den Tod des Grafen Ferdinand Johann Benjamin, des Zwillingsbruders der Gräfin Maria, veranlaßt, der am 23. April in Bückeburg starb<sup>120</sup>). In ihm schied der „treueste Freund“ der Gräfin, ihr geliebter Bruder, den sie ihren „zweiten Vater“, „Ratgeber“ und „treuesten Jonathan“ nannte<sup>121</sup>). Herder suchte ihren Schmerz zu lindern, er hielt die Gedächtnispredigt, sprach in der Kirche über die Gewißheit der Auferstehung vom Tode<sup>122</sup>) und widmete der Gräfin sein unter dem Eindruck dieser Lage entworfenenes Dratorium. Die Dichtung erwähnt er zum erstenmal in einem Brief an seine Braut vom Mai 1772, wo er von dem Entstehen eines Werkes „Maria am Grabe Lazarus“ spricht<sup>123</sup>). Caroline bringt diese Ankündigung gleich mit dem Tode des Grafen Ferdinand in Verbindung, sie antwortet: „Und ‚Maria am Grabe Lazarus‘! Wie verlange ich nach allem, was aus Ihrem Herzen

kommt! Was macht die Gräfin? Die arme trauernde Zwil-  
lingschwester! Was für eine Engelseele hat Sie für die  
Maria, und was können Sie für rührende Scenen, die vor-  
gefallen sein müssen, darein bringen<sup>124)</sup>!“ Erst im Februar  
des folgenden Jahres war die Dichtung vollendet. Herder  
sandte sie seiner Braut<sup>125)</sup>: „Hier ist die ‚Auferweckung  
Lazarus‘, die ich mich aber der Gräfin zu geben scheue, weil  
es so eine geistliche Galanterie scheint, die ich hasse. Zeigen  
Sie es auch niemanden, weil es nach Inhalt des Gegenstandes  
äußerst mittelmäßig ist.“ Die Dichtung wurde von Caroline  
dankbar aufgenommen, sie las die Handschrift ihrer Schwester  
vor, und beide „weinten“ zusammen über die Maria und La-  
zarus<sup>126)</sup>. Um diese Zeit muß Herder auch der Gräfin die  
Dichtung übergeben haben. In ihrem Dankbrief, der wohl  
„Februar 1773“ zu datieren ist<sup>127)</sup>, schreibt sie: „Ihr Geschenk,  
was ich am Dienstag erhalten, ist mir von zu großem Werth,  
um laut danken zu wollen. Wie unendlich es mich freue,  
daß Ihnen Ihr Herz voraus gesagt, Sie würden mich mit  
dem biblischen Gemälde der Auferweckung Lazari beglücken,  
läßt sich nicht beschreiben. Könnten sie die willigen stillen  
Thränen sehen, die im Lesen und Wiederholen fließen, sie wür-  
den mehr, als ich bezeugen kann, versichern, wie wahr Ihr  
Herz gesprochen, und welch ein gutes Werk Sie gethan haben,  
mir diese Ihre himmlischen Gedanken und Empfindungen zu  
schenken. Wäre es möglich, daß ich Sie mehr verehren könnte,  
Sie wären mir noch einmal so werth geworden . . . O mein  
seliger Freund<sup>128)</sup> verdient es aber auch gewiß, ohne daß hie-  
bei von irgend einer Seite an Schmeichelei gedacht werden  
dürfe; Nein! so klein denke ich gewiß nicht von Ihnen, son-  
dern verabscheue dergleichen, wie Sie thun. Sonderbar ist es,  
daß ich bei dem Verlust meines unvergeßlichen Bruders eben  
in dieser Geschichte Lazari den stärksten Trost gesucht, mich  
oft damit beschäftigt, auch einst Willens war, Sie zu bitten,  
mir über dieselbe etwas zu sagen; . . . und nun kommen Sie,  
wie schon mehrmals, meinem Wunsch so ausnehmend zuvor.“

Nach erhielt eine noch vorhandene Reinschrift der Dich-  
tung, die er mit „Notizen über die Verteilung der Stimmen“

verfaß<sup>129)</sup>. Seine Komposition war am 24. März 1773 vollendet<sup>130)</sup>, kam aber erst später, am 2. Dezember des Jahres, am Hofe zur Aufführung<sup>131)</sup>. Eine Umarbeitung der Dichtung sandte Herder an Lavater und dessen Freunde. Er nennt sein Werk „nur ein musicalisches Gedicht und nur abgezogener Tropfe aus einem Ocean“, es sei gewissermaßen wie seine Predigten eine später aufgesetzte „Abhandlung, mit allem Gezwungenen“, was seine Schriftstellerei an sich habe, es sei „Entwurf und Erinnerung“<sup>132)</sup>. In dieser zweiten Fassung ist die Dichtung in Pfennigers „Christliches Magazin“ aufgenommen worden, doch ohne Wissen Herders<sup>133)</sup>.

Wenn Herder die „Kindheit Jesu“ ein „Werk der Liebe und Andacht“ nennt, so kann die „Auferweckung Lazarus“ als eine Dichtung des Trostes, als künstlerisch gestaltete Predigt über die Auferstehung vom Tode gelten. In keinem andern musikalischen Gedicht Herders klingt ein persönliches Erlebnis so klar hindurch, wie in diesem der Gräfin gewidmeten musikalischen Gemälde. Die Worte „War all mein Freund und Zwillingherz“ und „Nimm Martha, ihn und Zwillingsschwester du, Maria“, die im ersten Entwurf stehen<sup>134)</sup>, weisen auf den Tod des Grafen Ferdinand, ja Herder scheint die Gräfin mit Maria und ihren Bruder mit Lazarus zu vergleichen, um über das Gleichnis hinaus von der Auferstehung mit mächtigen Worten zu predigen. Anfangs hält er an der bildlichen Ausführung der Einzelszene fest: Maria weilt am Grabe Lazari weinend und klagend, während Martha zu trösten und aufzurichten sucht. Martha spricht von der Vergeblichkeit aller Klagen, von Gottes unabwendlichen Ratschluß, erinnert an Jesu Erdenwallen und Salbung und eilt mit den Worten hinweg: „Mein Herz, es spricht mir, Freude sei vorhanden“. Ihr Zuspruch hat die Gedanken Marias nicht mit neuer Hoffnung erfüllt. Auf dieser Erde kann es für sie kein Hoffen mehr geben, nur im Jenseits erwartet sie „Freude und Herz und Teil“. Ein Choral beendet die Klageszenen. Sogleich erscheint Maria, die Jesu Nahen verkündet: „Maria! Jesus, Jesus ist! o laß uns zu ihm beten —“ Und nun beginnt ein Terzett. Maria und Martha klagen „Ach! wärst du hier

gewesen“, während Jesus verheißt: „Er schlummert und soll auferstehen“. Die Schwestern denken an die Auferstehung am jüngsten Tage, doch Jesus verheißt: „Ihr alle sollt ihn sehn“. Wie nach Marias Klage der Choral folgt — einer Verheißung des Himmels gleichend —, so schließt Herder jetzt einen Chor „Christus ist Auferstehung und Leben“ und den Choral „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ an. Die Empfindungen des einzelnen werden zu „allgemeinem Bekenntnis“ erhoben, das szenische Bild verschwindet, um unserem eigenen Bekennen Raum zu geben.

Herder wendet sich der Auferweckungsszene zu. Martha weist das Grab, während Zuschauer sich einfänden, die durch Zwischenrufe und Betrachtungen das Bild beleben. Ihre Reden begleiten den Vorgang: Jesu Mitleid mit dem Toten, die Auferweckung und Lazari Auferstehen aus dem Grabe. In einem Duett Marias und des Auferstandenen klingt die Freude des Wiedersehens, das Glück der Wiedervereinigung nach, das der anschließende Choral in der Stimmung vertieft und verbreitert. Der Schluß „O Tod wo ist dein Beben“ führt zu den Chören „Der Tod verschlungen in Sieg“ und „In der Auferstehung Gottes“, die durch den gleichen Choral „Auferstehung Gottes du wirst sein“ verbunden sind. Der Choral ist Bindeglied zwischen den einzelnen Teilen. Er erscheint nach dem Duett zum ersten Male, dann nach jedem Chor mit einer neuen Strophe, bis ein Solo über die Worte: „Meine Seele sterbe des Todes der Gerechten, mein Ende sei ihr Ende“ das Ganze beendet.

Von der biblischen Erzählung ist Herder im Verlauf der Dichtung abgekommen. Nach der Auferweckungsszene und dem Duett beginnt eigentlich eine neue Kantate, die den Auferstehungsgedanken in breiter Form ausführt, ohne die eingeführten Personen weiter zu führen. Selbst die Schlußbetrachtung hat nur die Vorschrift „Solo“ erhalten, sie gleicht dem Gebet des Predigers, der für uns alle um Erhöhung bittet. Herder hat hier noch mehr als in der „Kindheit Jesu“ von einer szenischen Gestaltung abgesehen. Eigentlich gibt er nur zwei Bilder: das der klagenden Maria am Grabe, und die Auf-

erweckung; alles andere ist Bekenntnis unserer festen Zuversicht auf Gottes Hilfe und Predigt über die Auferstehung vom Tode. Man fühlt überall, wie Herder vom Einzelbild möglichst schnell zur geistlichen Betrachtung kommen und die Gewißheit der Auferstehung in einander folgenden Bibelworten und eigenen Gedanken verkünden will. Diesem Auferstehungsthema hat er alles untergeordnet, sowohl die formale Rundung der Dichtung als die innere Motivierung der Handlung. In der Klageszene ist die Gliederung durch eingeschobene Rezitative ähnlich wie in der „Kindheit Jesu“ erreicht. Dagegen leidet der folgende zweite Teil an zu knapper Fassung der das Terzett und den Chor vorbereitenden Abschnitte. Die Worte „Maria! Jesus ist! o laß uns zu ihm beten“ müssen genügen, um Jesu Ankunft und Eingreifen zu erklären. Chor und Choral gehen den angeschlagenen Stimmungen nach, bis etwas unvermittelt die Auferweckungsszene einsetzt. Nach dem Duett, das wenig glücklich der Situation eingefügt ist, folgt der Schlußteil, der an innerer Kraft den besten musikalischen Dichtungen Herders nahekommt. Man kann somit auch aus dieser Dichtung drei Teile herauschälen: die Klageszene, Jesu Verheißung mit der folgenden Auferweckungsszene und schließlich die Auferstehungschöre.

In der Sprache gleicht die „Auferweckung“ den übrigen musikalischen Arbeiten Herders. Auch hier stehen „Hieroglyphen“, die auf die Mitwirkung der Musik rechnen, z. B. „Blüht, sprach ich, Blumen um ihn her, Trost mir! — blühen nicht mehr!“ oder „Allgegenwart, sie faßt uns alle — Grab — das Grab voll Feuerstrahl und Leben!“ Die Worte sollen Teil des Ganzen sein, Leitung der Gedanken und Empfindungen, die die Musik für sich allein nur undeutlich geben kann. Bach war mit diesen Ansichten und Absichten vollkommen vertraut. Das beweist die Handschrift mit den von Bach angegebenen Notizen und dann auch seine Befolgung der vorgeschriebenen Hinweise für die Komposition, die Herder beim Entwurf gleich mit einzeichnete. Im Ganzen hat die Dichtung nicht so stark auf Bachs Erfindung eingewirkt, wie die „Kindheit Jesu“. Wo Herders Kraft in der Formung der einzelnen Abschnitte erlahmt, läßt auch die Frische der Musik nach.

Daß Bach aber auch bei dieser Arbeit Partien von unvergänglicher Eindruckskraft schuf, zeigt gleich die Einleitungsszene mit ihrer schwermütigen, tief empfundenen Klage. Ohne Vorbereitung setzt die Musik über Marias Worte ein: „Ist hin! Ist hin! den Gott mir nahm“. Unter leiser Begleitung der Streicher fließt die Melodie mit schweren Akzenten dumpf und klagend dahin. Zweimal unterbricht ein Rezitativ Marthas, doch immer wieder kehrt die Klage zurück „War all mein Freund und Bruderherz“. Bach hat die Szene frei behandelt in einem Stil, der Arioso und Akkompagnato nebeneinander stellt. Die Klage beginnt schwermütig, abgebrochen, wendet sich bei den Worten „Und was ich Thränen auf sein Grab weine, kommen sie hinab?“ zu freierer Rezitativbehandlung und endet im Ton des Anfangs. Dadurch wird ihre Gliederung unregelmäßig (2 + 3 + 2 Takte), aber die musikalische Umschreibung und Ausdeutung des Textes eindringlicher.

Wort und Ton verschmelzen in Herderschem Sinne zu einem Ganzen, die Musik ergänzt die Dichtung, hebt die Sprache in das Reich bestimmter musikalischer Affekte mit all ihrer Kraft des Ausdrucks. Dreimal erklingt die gleiche Klagemelodie, von kurzen Rezitativen unterbrochen, zuletzt mit stärkerer Begleitung der Streicher und schärferen Akzenten; eine Szene, die sich den schönsten Partien der empfindsamen Dratorienliteratur anreicht und die auch das Eigene und Starke der Bachschen Erfindung an einem Musterbeispiel zeigt.

Das folgende Rezitativ geht in ein Arioso über, ähnlich den Beispielen aus der „Kindheit Jesu“. Man sieht auch hier das Streben, von dem trockenen Erzählen und Berichten zu einem belebten, melodisch reizamen Rezitativstil zu kommen. Herder ersetzt den einfachen, die Situation klärenden Bericht durch Fragen, Erinnerungen und Betrachtungen Marthas, die der Musik ein reicheres Feld überlassen als das berichtende oder nur malende Rezitativ. Die Szene beschließt eine Arie Marias in Da Capo-Form. Sie ist reichlich lang geraten, aber im Ausdruck der Stimmung angemessen und im Mittelteil von schöner Gegensätzlichkeit zu dem Vorangegangenen. Es zeigt sich aber, daß Bach in der Da Capo-Arie seine ita-

lienischen Vorbilder nicht erreicht. Eine gewisse Kurzatmigkeit der Motive, auch Steifheit in den Koloraturen, hindern die freie Entfaltung der Melodie und den Fluß der Linie. Überhaupt sind die großen Arien in der Regel der schwächste Teil der Bachschen Arbeiten, sie klingen gearbeitet, nicht erfunden, sind mehr Nachbildung beliebter Muster als eigene schöpferische Gestaltungen. Das gilt zum Teil auch von dem Terzett, das dem schönen Choralatz folgt: „Wenn Trost und Rettung schwunden ist“. Den Klagen der Schwestern antwortet Jesus in breiter, reicher Kantilene. Sie bildet den Gegensatz zu den kurzen Rufen: „Ach! wärst du hier gewesen“ und gibt dem Stück Farbe und Ausdruckskraft. Leider ist das Terzett gleichfalls in Da Capo-Form geschrieben, wodurch der Sinn der Worte merklich geschwächt wird. Im ersten Teil verheißt Jesus: „Lazarus soll auferstehen“, da aber die Schwestern diese Worte auf die Auferstehung am jüngsten Tage beziehen (Mittelteil), antwortet Christus: „Ihr alle sollt ihn sehn!“ Nun wird von Bach der erste Teil wiederholt und damit die Verheißung einer leiblichen Auferstehung, die Christus eben verkündet hat, wieder in Frage gestellt. Hier steht die Form über dem Inhalt.

Auch der anschließende Chor „Christus ist Auferstehung und Leben“ hat Da Capo-Form. Ein in breiten, zuversichtlichen Klängen einerschreitender Mittelteil wird von einer Fuge umschlossen. Unter Mitwirkung der unisonierenden Instrumente wird sie geschickt durchgeführt und gesteigert, bis der in der parallelen Molltonart stehende Mittelteil einsetzt, der den Instrumenten eigene Wege weist. Nach dem Choral „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt und mit ihm werd' ich leben“, einem herrlichen Stück der Kunst Herders und Bachs, beginnt die Auferweckungs Szene. Herder muß neue Personen einführen, um den Vorgang anschaulich zu machen. Zwei „Zuschauer“ erscheinen und begleiten die Szene mit Betrachtungen und Erwägungen. Die Szene selbst bringt Bach als Altkompagnato. Zunächst als Rezitativ, das durch einzelne Zwischenspiele belebt wird. Auf diese „Zwischenakzente“ hat Herder großen Wert gelegt, er schreibt nach Marthas Worten: „er wese schon



vier lange Tag' . . . in seiner Höhl' allein": „Klagende Zwischenakzente der Musik“. Bach gibt den Violinen eine Unifono-Figur mit schweren klagenden Akzenten:



Dann heißt es nach den Worten des ersten Zuschauers „Zwischenklage fährt fort“ und bei der Stelle „alle weinen“: „Am Klagendsten, bis zum feierlich simpeln Solo“. Bach hält an der gegebenen Figur im wesentlichen fest, er wendet sie einmal nach Hmoll, wobei die zweite Violine Terzen oder Sexten bringt und dann unter Mitbeteiligung der Bratsche an der Bewegung in Sertakkorden oder Terzklängen nach Amoll, diesmal in breiterer Ausführung. Jesu Worte werden durch liegende Klänge oder durch Ausmalung der angeschlagenen Affekte und Situationen gestützt. So erklingt eine aufsteigende 32tel Figur bei dem Befehl „Hinweg den Fels“, dann wieder eine breite Akkordfolge bei Jesu Gebet und Dank. Nach den Worten „Komm Lazarus empor“ geraten die Instrumente in Bewegung. Auf und ab eilende Tonleiterreihen laufen in scharfen dynamischen Gegensätzen nebeneinander, chromatisch aufsteigende zitternde Sechzehntel, dann wieder Mollskalen schließen sich an, nur von den begleitenden Betrachtungen der Zuschauer unterbrochen. Die Szene endet mit einem crescendo il forte aufsteigenden Motiv (*Adagio*), dem ein kurzes Rezitativ folgt — Jesus übergibt den Auferstandenen den Schwestern. Bachs Mittel zur Ausmalung der Stimmung und Situation sind nicht neu, wirken aber anschaulich, stellenweise sogar packend durch den schroffen Wechsel von Forte und Piano und die charakteristische Umschreibung der Textworte. Maria und Lazarus finden sich gleich zu einem Duett zusammen, das, in Da Capo-Form gehalten, Glück und glaubensfeste Zuversicht verkündet, ein freundlich-ansprechendes Stück, weich und einfach in Thematik und Stimmführung.

Der chorische Schlußteil erhält durch den Choral „Auferstehung Gottes du wirst sein“ inneren und äußeren Zusammenhalt. Sobald die erste Strophe mit den Worten „O Tod wo ist dein Beben“ verklungen ist, setzt der Chor „Der Tod verschlungen in Sieg“ ein. Er ist ähnlich dem Em. Bachschen „Tod! wo ist dein Stachel“ aus Ramlers „Auferstehung und Himmelfahrt“ gearbeitet: mit laufenden Achtelfiguren im Baß, einfacher, wirkungsvoller Deklamation und reichlichen Unisoni. Die zweite Choralstrophe leitet zu dem Chor „In der Auferstehung Gottes“, der breiter gehalten und durch imitatorische Wendungen belebt wird. Es folgt die dritte Choralstrophe, diesmal mit verlängertem Schluß, und das Schlußsolo „Meine Seele sterbe“. Bach erreicht hier die Ausdruckskraft der ersten Szenen, in schön geschwungener Linie wölbt sich die Melodie über der ruhigen, in gleicher Bewegung fließenden Begleitung, bis das Gebet im zarten Pianissimo endet. Eine Stimmung liegt über diesem Schluß, die wie ein Bekenntnis des eigenen Herzens klingt.

Bachs Musik zu dem biblischen Gemälde „Die Auferweckung Lazarus“ ist im ganzen nicht so einheitlich wie die Komposition der „Kindheit Jesu“. Der Grund dafür liegt in der Dichtung, die zwischen Dratorium und Kantate schwankt und nur wenige bildkräftige Partien aufweist. Im ersten Teil, in den Chorälen und am Schluß, wo Herder tiefer schürft, wächst auch Bachs Musik, sie wird frei von einengender Schablone und zeigt eine Kraft innerer Mitteilung, die noch heute in ungeschwächter Frische zu wirken vermag.

Stilistisch gleicht sie den Dratorien und Kantaten Emanuel Bachs. Das zeigt sich in den Rezitativen, in den Akkompagnatoszenen und auch in den Chören, z. B.

Em. Bach (Ramlers „Auferstehung und Himmelfahrt“).

Tod! wo ist dein Sta-chel? Dein Sieg, o Hbl-le

6\*

## Fr. Bach (Auferweckung Lazarus).

Tod wo ist dein Pfeil, Tod wo ist dein Pfeil

This musical score is for a vocal part with piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are: "Tod wo ist dein Pfeil, Tod wo ist dein Pfeil".

oder:

## Em. Bach (Oster-Kantate 1756).

*tr* Violinen.

durch seine Kraft, durch seine Kraft

Va. B.

This musical score is for a violin and viola part. The violin part is in the treble clef, and the viola part is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are: "durch seine Kraft, durch seine Kraft". The violin part is marked with a trill (*tr*).

## Fr. Bach (Auferweckung Lazarus).

Sieg, wo ist dein Pfeil wo ist dein Sieg

This musical score is for a vocal part with piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are: "Sieg, wo ist dein Pfeil wo ist dein Sieg".

Friedrich teilt mit seinem Bruder Emanuel die Vorliebe für Unisoni, für charakteristische Ausschmückung der Worte „Freude“, „Leiden“, „Schatte“ und ähnliche, für Pianissimo-Abschlüsse, wie diese:

## Em. Bach (Israeliten in der Wüste).

*pp*

This musical score is for a piano part. It is in the treble clef and bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is marked with pianissimo (*pp*).

## Fr. Bach (Auferweckung Lazarus).

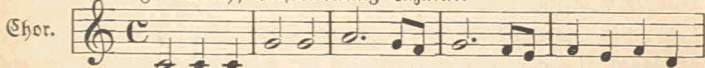


In der reichen Anwendung der Vorhalte, der Folge  $\frac{6}{4} \frac{5}{3}$  und in der Melodik der Arien ist Friedrich Bach dem herrschenden Zeitgeschmack wie den Italienern verpflichtet. Er verehrte Leonardo Leo, Durante und Graun, in deren Werken er „Kern und Stoff zu hundertfältiger Entwicklung“ fand<sup>135)</sup>. Die Verwandtschaft zeigt sich im Charakter der Melodik und der Verzierungen, in der einfachen Haltung der Harmoniefolgen, seltener in den Chorthemen:

## Leon. Leo, Sant Elena al Calvario.



## Fr. Bach, Auferweckung Lazarus.



Sonst geht Bach in den Chören die Wege Telemanns, Em. Bachs und Heinr. Rolles, schreibt schlichte oder kunstvoll gearbeitete Sätze, wie es der jeweilige Affektausdruck verlangt. Auch die Werke seines Vaters hat er genau gekannt<sup>136)</sup> und sie in Chorälen und einzelnen Zügen des Aufbaus, wie in der „Kindheit Jesu“ und im „Lazarus“, auf seine Art verwertet<sup>137)</sup>. Das Eigene liegt denn auch bei Bach weniger im Entwurf der Arien, Duette und Terzette nach italienischem Muster, als in der Ursprünglichkeit, mit der er musikalische Szenen entwirft, in der Innerlichkeit des Ausdrucks beim Arioso und Alkompanato und beim Zusammenschluß der einzelnen Abschnitte durch leitende musikalische Ideen (Choralstrophen, Instrumental- und freie Soloszenen). Hier bestätigen sich die Worte des Nekrologs, daß er „ein tiefes, inniges Gefühl“ besaß, „welches bey seiner großen Einsicht in den tadelreynen Gang aller Fortschreitungen der Töne, durch die kunstvollsten und stimmen-

reichsten Ausarbeitungen seiner Hauptgedanken nie zertheilt und unterbrochen wurde. Daher enthalten die Kirchenstücke und Dratorien des Verstorbenen . . . die reichste Ausbeute für das Studium aller künftigen Tonsetzer“.

Wie in den besprochenen Dratorien das szenische Bild nur die Grundlage für Betrachtungen und Empfindungen gibt, so auch im „Fremdling auf Golgatha“ von Herder und Bach. Herder hatte den Stoff bereits früher in freier dramatischer Form behandelt und in den „Königsbergischen Gelehrten und Politischen Zeitungen“ 1764 veröffentlicht<sup>138</sup>). In Bückeburg arbeitete er den Entwurf um; das Kühne, Stürmende der Gedankenfolgen erschien gemildert, neue Chöre und Choräle wurden eingeführt, die dramatisch gedachten Szenen in oratorische Form umgegossen. Eine Reinschrift der Umarbeitung führt den Titel: „Der Fremdling auf Golgatha, ein Dratorium von Hrn. Herder. In Musik gesetzt von J. C. F. Bach<sup>139</sup>).“ Es ist das umfangreichste Dratorium, das Herder geschrieben hat, mit breiten Sologesängen, dramatischen Einzelszenen und großen Chorpartien. Ein Fremdling kommt zur Schädelstätte, sieht die Kreuzigung und „statt Worte zu hören und zu glauben“, „sieht und empfindet“ er „die wichtigste und wundervollste Begebenheit<sup>140</sup>)“. In einer merkwürdigen Mischung von dramatischen und rein betrachtenden, oratorischen Partien ist das Dratorium entworfen, bald in der Form des Rollen-schen Dratoriendramas, bald in der rein lyrischen Gestaltung der Ramlerschen Dichtungen. Szenische Bemerkungen wie „die Finsternis beginnt“, „die Sonne kommt wieder“, sind eingeschaltet, dann werden wieder die Vorgänge nur in den Betrachtungen des Fremdlings geschildert oder wir werden vor die Szene: Maria und Johannes am Kreuze Jesu geführt. Auch die Chöre Klopstoks leben auf, so der Chor der „Racheengel“ und „Segensengel“, denen die „Gesänge der Weiber“ gegenüberstehen. Man fühlt die Kraft des dichterischen Entwurfs, die Kühne, beinahe leidenschaftliche Phantasie, die die Szenen auf Golgatha begleitet, und wird bei den Worten Jesu am Kreuz, bei dem Gebet des Schwächers „O Herr, gedanke mein in deinem Reich“, das sich in Tönen „voll Weh-

mut und Freude“ verliert, worauf der Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“ einsetzt, an die Passionen Sebastian Bachs erinnert. Am Schluß des Dratoriums, das mit dem Choral „Nun Bruder geh in deine Ruh“ in „Tönen zum Begräbnis“ ausklingt, denkt man an die Matthäus-Passion. Es kann kaum einem Zweifel begegnen, daß Herder das „Weihnachtsoratorium“ und die „Matthäus-Passion“ zum wenigsten ihrer Anlage nach aus Joh. Gottfried Mütthels oder Friedrich Bachs Mitteilungen gekannt hat.

Leider ist Friedrich Bachs Musik zum „Fremdling auf Golgatha“, dem größten Choroatorium Herders, verloren gegangen. Sie muß im Jahre 1776 fertig gestellt worden sein, denn am 9. April des Jahres schreibt die Gräfin an Karoline Herder: „Auch hört ich, daß gestern ein gewisses Stück, der „Fremdling auf Golgatha“, im Stadtkonzert sein würde, das Stück wäre von Herder, die Musik von Bach, es sollte was schönes sein“, und an Herder: „Den Fremdling auf Golgatha werde ich wohl vor dem 6. oder 16. Juni nicht hören, und dann werden Sie nicht mehr hier seyn. Ich will denken, es war doch eine Reliquie“<sup>141</sup>).

Neben den Dratorien schrieb Herder für Bach mehrere Kantaten, eine „Pflingstkantate“, eine „Himmelfahrts-Kantate“ und „Michaels Sieg. Der Streit des Guten und Bösen in der Welt“. Die erste ist eine Umarbeitung der im Jahre 1756 entworfenen Kantate „Die Ausgießung des Geistes. Eine Pflingstkantate“, die J. Gottfr. Mütthel komponieren sollte<sup>142</sup>). Von der ursprünglichen Fassung unterscheidet sich die Umarbeitung durch größere Ruhe in den Rezitativen und Ausschaltung aller Übertreibungen im Ausdruck. Das Schönste gibt Herder in den Chören, die an das Bibelwort anschließen, dann in den Chorälen. Eine Reinschrift der Dichtung enthält musikalische Notizen von Bachs Hand<sup>143</sup>). Die Partitur ist verschollen. Bachs Musik zu „Michaels Sieg“ hat sich dagegen in autographen Stimmen erhalten<sup>144</sup>). Sie tragen die Überschrift: „Michael. Quart. Stück von J. C. F. Bach. NB. Herderscher Text.“ Es ist die Musik zu Herders Kantate „Michaels Sieg. Der Streit des Guten und Bösen“<sup>145</sup>).

Herders Kunstmittel, einzelne Teile einer musikalischen Dichtung durch Wiederholung gleicher Abschnitte fest aneinander zu binden, das in der „Kindheit Jesu“ und „Auferweckung Lazarus“ angewandt wird, ist auch in „Michaels Sieg“ beibehalten. „Langsam, wartend und feierlich“ setzt der Choral ein: „Wie wird uns werden? Schauer liegt auf aller weiten Erde“ (Melodie: „Es ist gewißlich an der Zeit“). „Wie im fernen Ungewitter<sup>146)</sup>“ beginnt der Chor:

Und es er = hub sich ein Streit, es er = hub sich ein Streit  
*Allegro moderato.*

Und es er = hub sich ein Streit, ein Streit  
 Und es er = hub sich ein Streit

Und es er = hub

Detailed description: The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It contains a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a piano accompaniment. The tempo marking 'Allegro moderato.' is placed above the first staff. The lyrics are: 'Und es er = hub sich ein Streit, es er = hub sich ein Streit' on the first line, 'Und es er = hub sich ein Streit, ein Streit' on the second line, and 'Und es er = hub sich ein Streit' on the third line. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

„Michael und seine Engel stritten mit dem Drachen!“ Die zweite Choralstrophe unterbricht, worauf der Chor „stärker und ungestümer“ zurückkehrt. Schließlich stürmt er nach der dritten Choralstrophe „am stärksten“ einher:

*Presto.*

Und es er = hub sich ein Streit, es er = hub sich ein Streit

Detailed description: The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a piano accompaniment. The tempo marking 'Presto.' is placed above the first staff. The lyrics are: 'Und es er = hub sich ein Streit, es er = hub sich ein Streit'. The piano accompaniment is more rhythmic and driving than in the previous section, with a prominent eighth-note pattern in the right hand and a strong bass line in the left hand.

Mit den einfachsten Mitteln wird eine Einleitungsszene entwickelt, die mit zu den schönsten der Nach-Bachischen Kantatenliteratur zählt. Das mählliche Crescendo der einander folgenden Chöre, die flehenden, bittenden Choralstrophen dazwischen, die vorwärtsdrängenden Stimmen — alles eint sich

zu einem lebendigen, glanzvollen Chorbild von Händelscher Kraft und Größe.

Bildreiche Akkompagnatoszenen schildern den siegreichen Kampf Michaels, bis eine koloraturreiche Arie in italienischem Geschmack:

Und die Erhebung atmet Freude und die  
Sonne kehret wieder

von den Segnungen des Sieges singt. Damit ist der Mittelteil beendet, und die Schlußchöre beginnen, auch hier wieder in enger Verbindung mit dem Choral. Es ist die gesamte Christenheit, die in der stahlharten Melodie von „Ein feste Burg ist unser Gott“ bekennt: „Wenn Christus seine Kirche schützt, so mag die Hölle wüthen! Er, der zur Rechten Gottes sitzt, hat Macht, ihr zu gebieten“. Nun singen die Chöre Lob und Preis Gottes, in der Gedankenfolge gestützt durch Choralstrophen nach der gleichen Melodie. Dieser schwungvolle Ausklang der Kantate beginnt mit:

*Maestoso.*

Nun ist das Heil und das Reich und die  
Kraft und die Macht unsers Gottes



und führt zu den Chören „Überwunden durch des Lammes Blut“ und „Tod, wo ist dein Stachel“, denen jedesmal der Choral vorangeht.

Die Geschlossenheit und Kraft der Herderschen Dichtung findet in der Musik Verstärkung. Wort und Ton verschmelzen zu unlöslicher Einheit, ja Bach musiziert mit einer Hingabe, daß Herders Ideal von einer neuen Kantatenkunst, in der Dichtung und Musik einander ergänzen, in der keine über die andere herrscht, künstlerisch eigen erreicht wird. — Teile der Kantate begegnen in einer Berliner Handschrift (Ms. St. 266), die den Titel führt: „Michaelis Quartalstück <sup>78</sup>/<sub>84</sub> Nr. 25. Von J. C. F. B. & C. P. E. B.“ Von älterer Hand ist hinzugefügt: „Das Bassacomp. von C. P. E. B.“ Die Buchstaben bedeuten offenbar: Johann Christ. Friedrich Bach und Carl Philipp Emanuel Bach<sup>147</sup>). Der Schriftcharakter weist auf Friedrich Bach als Schreiber. Aus dessen Kantate „Michaels Sieg“ sind drei Stücke übernommen, die beiden Anfangsnummern „Wenn Christus seine Kirche schützt“ (Choral) und der Chor „Nun ist das Heil“, außerdem die Arie „Und die Schöpfung athmet Freude“. Hinzukomponiert wurden ein Akkompagnato „Was seh' ich dort, wie schreckt der Anblick mich“, ein Tenorrezitativ „So werde dir, o aller Menschen Vater . . . ein frohes Lied gesungen“ und die Arie „Herr, werth daß Schaaren der Engel Dir dienen“. Dann folgen der Chor „Heilig“, der in keiner einzigen Stimme ausgeschrieben ist, also als bekannt vorausgesetzt wird — es wird der liturgisch vorgeschriebene Gesang „Heilig, heilig, heilig ist der Herr“ gemeint sein —, und zum Schluß der Choral „Lob, Ehr und Preis sey Gott“ (Melodie „Nun danket alle Gott“). Das Ganze ist somit eine zum praktischen Gebrauch in der Kirche bestimmte Kantate, für die Friedrich Bach einige Stücke aus seiner Musik zu „Michaels Sieg“ verwertet hat. Auch die neuen Stücke kann man ihm mit Sicherheit zuschreiben, da ihre Stilistik nicht von Friedrich Bachscher Art abweicht und auch der Text deutlich auf Herder weist. Emanuel Bachs Anteil wird sich auf eine Überarbeitung des bezifferten Basses beschränken, der übrigens nicht, wie die Überschrift vermuten läßt, ausgearbeitet ist. Beide Kantaten,

diese sowohl wie die ältere „Michaels Sieg“, sind aus Em. Bachs Nachlaß auf uns gekommen<sup>148</sup>). Friedrich wird die Werke nach Hamburg geschickt haben, wo sie Emanuel zur Aufführung brachte. Der Text der zweiten, kürzeren Kantate ist in die große Herder-Ausgabe von Suphan (Redlich) nicht aufgenommen und unbekannt geblieben, doch genügen wenige Zeilen, um Herders Verfasserschaft zu erkennen. Das Altkompagnato beginnt z. B.: „Was seh' ich dort, wie schreckt der Anblick mich, dort fließt das Blut der Zeugen Gottes für Jesu Lehre, die der Erde Segen, der Völker Wonne werden soll. Tyrannen stehen auf, empören sich gegen den, der in dem Himmel thront, verfolgen die, die ihn bekennen, ihr Mordstahl wütet überall. Doch sie, der Wahrheit Kämpfer, achtens nicht.“

Auch die „Himmelfahrts-Musik“ von Friedrich Bach und Herder, die in der autographen Partitur „10 Juli 1776“ datiert ist<sup>149</sup>), ist der Herder-Forschung entgangen. Auf dem Umschlag der Partitur steht: „Himmelfahrts-Musik. Der Text ist von Herder“, vorm Beginn heißt es: „Festo Ascensionis Christi. Cantata.“ An der Verfasserschaft Herders ist nicht zu zweifeln. Gleich der erste Chor „Groß und Mächtig, Stark und Prätig, hebt sich Jesus, Gottes Sohn. Mir die Wohnung zu bereiten, steigt der Herr der Herrlichkeiten auf den Thron“ zeigt die charakteristische Kraft seines Ausdrucks, ebenso der folgende Choral (Melodie: „Ich seh' dich wieder, Morgenlicht“): „Ihm dienen alle Cherubin, viel tausend hohe Seraphim den Siegesfürsten loben. Der uns den Segen wieder bracht mit Majestät und großer Pracht zur Freude nun erhaben, singet, klinget, rühmt und ehret Ihn, der fährt auf gen Himmel mit Posaunen und Siegesgetümmel“. Herder schließt dem Choral ein Duett (Sopran und Alt) an, „Besinget den Sieg mit neuen Zungen, da Gott die Welt mit Gott versöhnt“, dem ein Altkompagnato und die Baß-Arie „Laß die Lasterzungen wüten, der im Himmel steht mir bei“ folgen. Bach läßt den Anfangschor wiederholen und schließt wie er angefangen:

es es es es es es g as as g f es  
Groß und Mächtig, Stark und Prächtigt, hebt sich Je = sus

Die Arien in Da Capo-Form klingen einfacher, als es bei Bach sonst die Regel ist, erinnern stellenweise auch an Sebastian Bach in Wendungen wie:

g f es d c d G  
Mein Je = sus hat den Feind be = zwun-gen

Im ganzen erfreut die Musik durch Prägnanz des Ausdrucks und Natürlichkeit und bietet eine dankbare, im liturgischen Gottesdienst gut zu verwertende Kirchenmusik.

Mit der Himmelfahrtskantate ist das letzte geistliche Werk genannt, das Herder für Bach schrieb. In Weimar wurde Ernst Wilhelm Wolf der Komponist der Herderschen Kantaten, während Joh. Fr. Reichardt dem Dichter mit Rat und Tat in musikalischen Fragen beistand. Herders Interesse an praktischer Mitarbeit in Kantate und Oratorium war zurückgegangen. Er schrieb noch einzelne Kantaten und musikdramatische Entwürfe, von denen jedoch ein großer Teil unvollendet liegen blieb. Selbst der Plan, einen ganzen Jahrgang Kirchenkantaten zu schaffen<sup>150</sup>), gelangte nicht zur Ausführung. Dafür setzte sich Herder mit Nachdruck für die Reform der Kirchenmusik ein, brachte die erste Aufführung des „Messias“ in Weimar mit einer von ihm untergelegten neuen Textübertragung zustande (1780 unter Ernst Wilh. Wolf) und trat in Wort und Schrift für eine Neugestaltung der gesamten geistlichen Musik ein. Seine in den „Zerstreuten Blättern“ vom Jahre 1793<sup>151</sup>) aufgestellten Grundsätze sind für die Beurteilung der eigenen musikalischen Dichtungen wichtig. Sie gipfeln in folgenden Forderungen:

1. Die Basis der heiligen Musik muß der Chor bleiben, „denn eine Gemeinde soll singen, und wenn zwei oder drei

versammelt wären, so machen sie mit der ganzen Christenheit auf Erden eine Gemeinde“. Arien, Duette und Terzette u. dgl. können nie den Hauptzweck der Kirchenmusik bilden, nur durch den „Chor (im weitesten Verstande genommen) gelangt man zu jener Bewegung und Rührung, die diese Musik erfordert.“ An dichterischen Vorwürfen bietet die Bibel „Vorrat auf ewige Zeiten.“

2. „Der Chor des heiligen Gesanges ist aller Abwechslungen und Veränderungen fähig, die irgend nur in der reichen und weiten Sphäre seines Inhalts liegen.“ Psalmen und Propheten geben dafür Beispiele und unübertreffliche Muster.

3. „Daß die Chöre von Hymnen und Liedern unterbrochen oder gleichsam aufgenommen, besänftiget oder beflügelt werden, liegt . . . in der Natur der Sache.“ Der Kirchengesang bedarf der Abwechslung.

4. „Die Rezitative können in der Kirchenmusik nichts als die Stelle der Lektionen vertreten.“ Warum in langen Phrasen unmusikalisch sagen, „was an sich in seiner alten evangelischen Erzählung größten Theils sehr musikalisch gesagt war?“ Nur wenige Hauptworte aus den Lektionen genügen, da die Gemeinde die biblische Erzählung kennt oder vom Geistlichen eben gehört hat. Kein „malendes Rezitativ“ kann eine Geschichte „malen“, aber „Worte, Stellen aus der Geschichte ans Herz legen, das kann die Tonkunst.“

5. Es ergibt sich, „daß die Kirchenmusik auf keine Weise dramatisch seyn könne, und wenn sie das seyn wollte, sie ganz ihren Zweck verfehle.“ Dramatisirte biblische Geschichten gehören nicht in die Kirche, sie können nur in häuslichen Auführungen als geistliche Kantaten gesungen werden. Vor der Gemeinde verliert jede Person, mag sie Petrus, Johannes oder Maria vorstellen, „alles Ansehen mit ihrer Gebärde“, ihr Wort ist „allgemeiner Gesang“, an alle menschlichen Herzen gerichtet, ist eine „Stimme der heiligen Tonkunst“. Jede Arie, jedes Duett oder Terzett, das aus dem Ganzen heraustritt, „jede Silbe, in welcher der Dichter oder Künstler spricht, um sich zu zeigen, schadet der Wirkung“. Dramatische und kirchliche Musik sind beinahe so verschieden wie Auge und Ohr.

Jene nimmt an der Handlung teil, wird sichtbar bestimmt und charakteristisch, diese hat nur die „reine allgemein menschliche Nührung“ zum Ziel.

6. Der christliche Kirchengesang muß „vom Anfange bis zu Ende eines Gottesdienstes oder Festes Ein Ganzes sein, das vom ersten bis zum letzten Ton Ein Geist belebet“. Die Musik ist das einende Bindeglied, „zwischen ihren Ufern sollte der Strom der Begeisterung und Andacht sanft oder stärker fortströmen“.

Eine Ergänzung zu diesen Ausführungen bringt der in der „Aldraſtea“ 1802 erschienene Aufsatz „Dratorium und Kantate<sup>152)</sup>“. Herder zählt das Dratorium zur reinen Kirchenmusik, da es vom „Ton- und Gehehrdenstreit sowohl, als von der Oper getrennt“ ist. „Sein Vorbild ist der reine Griechische Chor, oder der Psalm und Hymnus“. In der Oper gebieten Aktion und Töne, wo aber Poesie und Musik allein ihre Macht üben, „da wird das Dratorium, die Kantate.“ „Es kommt wie vom Himmel, ohne zerstreuenden, das Auge fesselnden Theaterschmuck, verhüllet gleichsam wie eine Bestale. Oder vielmehr, unsichtbar fließen nach und nach Stimmen in unsre Seele, vom zartesten Tropfen bis zum vollsten Strom“, nur an den „Faden der Empfindung“ gereiht. Herder weist wieder auf die Psalmen als Muster musikalischen Gesanges, dann auf das „Hohelied“ und schließt nach einer Betrachtung des „Alexanderfestes“ mit dem Bekenntnis, daß die Musik nur Empfindungen ausdrücken, niemals aber in gegenständlichen Schilderungen und Malereien erstarren darf.

Herders Forderungen einer einheitlichen liturgischen Kirchenmusik und des an die Bibel anschließenden Choroatoriums der Kirche bedeuten ein Zurückgreifen auf die ältere Musikübung. Jene hatte zur Kantate Sebastian Bachs geführt, dieses zum norddeutschen Dratorium. Die liturgische Stellung der Kantate kannte Herder von Jugend an, jetzt sah er, daß sie zum Selbstzweck der Künstler und Solisten wurde, und richtete einen Mahnruf an alle Musiker, Dichter und Liturgen. Was er vom Dratorium fordert, hatte seine Erfüllung bei den norddeutschen Musikern, bei Mattheson, Telemann, Kunzen

und Keiser gefunden<sup>153</sup>). Ihre Werke waren liturgisch dem Gottesdienst eingeordnet, brachten reiche Chöre und Choräle, hielten auch an biblischen Stoffen fest. Herder kannte indes nur die weit verbreiteten Oratorien der Italiener und Deutschen seiner Zeit, dann auch einige Werke Seb. Bachs, vor allem aber den „Messias“ Händels, den er eine wahre „christliche Epöee in Tönen“ nennt. Von den Bühnenoratorien Händels hat er vernommen, daß sie „als dramatische Gespräche in Opernpracht“ in London aufgeführt werden sollten, aber in dieser Form verboten wurden<sup>154</sup>). Für ihn gehört das Oratorium unbedingt in die Kirche, „weil der Inhalt biblische Geschichte ist“. Jede dramatische Wirkung will er ausgeschlossen haben, denn die Musik hat hier nicht Charakteristik und sichtbar-bestimmte Ausdrucksintensität, sondern das Höchste der musikalischen Kunst: die „reine allgemein-menschliche Nührung“ zum Ziel.

Von dieser Grundanschauung aus sind seine Bückeburger Kantaten und Oratorien entworfen. In ihnen ordnet sich alles dem Empfinden, dem Anteil des Herzens und Gemüts unter, jede dramatische Szenenwirkung wird vermieden. „Die Kindheit Jesu“ und „Auferweckung Lazarus“ sind betrachtend und lyrisch. Die biblische Erzählung, an der er in allen Arbeiten fest hält, gibt den Rahmen für den Ausdruck allgemein menschlicher Empfindungen. Zwar finden sich szenische Bemerkungen und ausführliche Schilderungen, die auf dem Boden einer kraftvoll belebten Kirchenmusik entstanden sind, aber diese Partien lösen sich bald in Betrachtungen auf, zeigen auch nirgends einander gegenüberstehende treibende oder sich reibende Gegensätze. Man kann das Wesen der Herderschen Situations-schilderung mit dem Bildhaften, Anschaulichen vergleichen, nicht mit dem Dramatischen. Der Chor nimmt stets einen breiten Platz in seinen Oratorien ein. Die „Auferweckung Lazarus“ wird gegen den Schluß hin geradezu zu einer Chorkantate, und ebenso steht der „Fremdling“ auf der „Basis der heiligen Musik“, auf dem Chor, den Herder bald antiphonisch, bald in Da Capo-Form, bald in großen Steigerungen anlegt. Der Abwechslung, von der seine theoretischen Forderungen sprechen, dienen Arien,

Duette, Lieder und Hymnen, die er in den Dratorien und Kantaten in großer Zahl einstreut. Ebenso bringt er reichlich Choräle, und zwar in einer so sinnigen Verbindung mit dem Grundgedanken der Dichtung, wie sie nur noch aus Sebastian Bachs Werken bekannt ist. Wenn die Personen seiner Dratorien zur Gemeinde sprechen, losgelöst von „allem Ansehen mit ihrer Gebärde“, so ergreift in den Chorälen die gesamte Christenheit das Wort. Sie begleitet die biblische Erzählung mit dem Bekenntnis der eigenen Empfindung.

Bei den Rezitativen befolgt Herder nicht in allen Werken die später aufgestellte Regel. Oft muß er zu Beschreibungen, Schilderungen, Berichten und Betrachtungen greifen, um den Erzähler zu ersetzen, aber er bleibt hier, wenigstens in den Bückeburger Dichtungen, stets Lyriker.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der Theoretiker Herder auf dem gleichen Grund und Boden steht wie der Praktiker. Die Grundzüge seiner späteren Reformvorschläge sind bereits in den Bückeburger Dichtungen eingehalten, sie werden in den Aufsätzen nur schärfer formuliert, um dem Niedergang der liturgischen Kirchenmusik und des kirchlichen Dratoriums zu begegnen<sup>155</sup>).

Neben dem Dratorium und der Kantate beschäftigte sich Herder mit der Oper. Auch hier suchte er neue Wege zu finden, neue Ziele aufzustellen. Schon in seinen „Bemerkungen über das französische Theater“, die er in Paris 1769 niederschrieb, bildete er sich ein Ideal des Musikdramas<sup>156</sup>). „D eine neu zu schaffende deutsche Oper!“ ruft er aus, „Auf menschlichem Grunde und Boden, mit menschlicher Musik und Deklamation und Verzierung, aber mit Empfindung. Empfindung, o großer Zweck! großes Werk! — Sprechen, wo man spricht; singen, wo man singt! oder nein! statt sprechen, ganze Auftritte durch nur Pantomime und dann singen, wo man empfindet — — das ist eine Oper! Der Plan muß einfach sein: keine Verkleidung — keine Verwicklung, . . . keine Geschichte und Nouvelle von Romanen, — keine Handlung, die das Auge auch ohne Ohr nicht sehen, erkennen, übersehen, verfolgen, beurteilen könnte. . . . Der Plan muß Empfindung

sein, . . . die Deklamation muß menschlich sein . . . die Länge Empfindung sein.“

Das entspricht der Idee seiner Kantaten- und Dratorien-dichtungen. Hier wie dort ist die Empfindung, das Mitfühlen und die Einheitlichkeit des Ganzen alles, das Einzelne, das dramatische Bild oder der Tanz, die Dekoration nichts. Einfachheit und Menschlichkeit sollen das neue Musikdrama leiten, nicht die Pracht der Dekoration, das „Wunderbare“ oder die „Roman- und Tournierheldenliebe“ des französischen Theaters.

Wenige Jahre später beginnt er seinen Gedanken feste Gestalt zu geben. Vielleicht auf Anregungen hin, die das Bückeburger Musikleben auf dramatischem Gebiet brachte, schrieb er sein erstes Musikdrama, den „Brutus“. Im Jahre 1772 war der Entwurf beendet. Nach einigen Umänderungen und Neufassungen übergab er die Handschrift Friedrich Bach zur Komposition. Am 9. Januar 1774 erhielt dann Graf Wilhelm die Dichtung überreicht, die dieser mit großem Dank annahm. Er nannte das Werk ein „mit römischem Gefühl, Shakespeares Geist und deutscher Stärke gefaßtes Singspiel“. Einige Partien übersetzte der Graf selbst ins Französische und im selben Jahre ließ er das Gedicht drucken. Herders Name wurde auf dem Druck nicht genannt. Der Titel lautete: „Brutus. Ein Drama zur Musik. In Musik gesetzt von dem Concertmeister Bach zu Bückeburg 1774<sup>157)</sup>.“

Am 27. Februar 1774 gelangte die Oper mit Bachs Musik zur ersten Aufführung und am 3. März wurde sie bereits wiederholt<sup>158)</sup>. „Bach“, schreibt die Gräfin<sup>159)</sup>, „ist sehr glücklich gewesen; besonders die zweite Szene des dritten Akts — [Brutus, um Mitternacht einsam wandelnd, erblickt den Geist des Todes] scheint er ganz gefühlt zu haben.“

Die Partitur ist bisher nicht wieder zum Vorschein gekommen, und so scheint ein wichtiges, in seiner Art einzig dastehendes Seitenstück zu Schweizers „Alceste“ in der Musik verloren gegangen zu sein. Man muß sich an Bachs übrige Arbeiten halten und kann allein annehmen, daß er all' die Anmerkungen, die Herder über die musikalische Ausarbeitung der Dichtung eingefügt hat, mit der gleichen Treue befolgt



hat, wie in den Kantaten und Dratorien. Daß Bach die Lyrismen der Dichtung gut zu treffen wußte, geht aus seinen bekannt gewordenen Werken hervor, aber im ganzen scheint der Dichter mit Bachs Leistung nicht zufrieden gewesen zu sein. Herder sandte jedenfalls den „Brutus“ am 5. November 1774 an Glück mit einem Schreiben, in dem er seine Anschauungen vom Wesen der musikdramatischen Dichtung auseinandersetzte<sup>160</sup>). Glücks Antwort ist nicht erhalten. Er wird die Dichtung, die seinem musikdramatischen Ideal in keinem Punkte entsprach, zurückgesandt haben. Später versuchte Herder sein Glück bei Joh. Fr. Reichardt, der über die Dichtung mit großer Begeisterung geschrieben hatte. So teilte Herder seinem Freunde Hamann im Jahre 1777 mit, daß Reichardt alle seine Musikalien erhalten solle, denn die Idee, die er selbst über ihre Komposition hatte, sei bisher von keinem Musiker erkannt und befolgt worden, „obgleich Bach in Bückeburg alle komponiert“ habe<sup>161</sup>). Doch auch Reichardt setzte die Werke nicht zum zweiten Male in Musik.

Die Idee, die Herder beim „Brutus“ durchsetzen wollte, ging auf ein Zusammenwirken von Poesie, Musik und Dekoration aus. Die Dichtung sollte nur einen Teil des Ganzen bilden, wie in den Dratorien, sollte nur „vorzeichnen“, „gleichsam Worte einstreuen und die sonst unbestimmten Empfindungen der Musik“ bestimmen. Sie soll „nur sein, was die Unterschrift am Gemälde oder Bildsäule ist, Erklärung, Leitung des Stroms der Musik, durch dazwischen gestreute Worte,“ sie soll „nicht gelesen“, sondern „gehört werden. Die Worte sollen nur den rührenden Körper der Musik beleben und diese soll sprechen, handeln, rühren, fortsprechen, nur dem Geiste und dem Umriß des Dichters folgen“. Plutarch und Shakespeare gegenüber soll das Drama „nur Kommentar in Musikalischen Hieroglyphen“ sein<sup>162</sup>).

Herder vertritt den entgegengesetzten Standpunkt wie Glück. Er will der Musik dienen und dem Musiker nachgeben, während Glück die Musik dem Drama unterordnet. Bei Herder ist von einem festen dramatischen Gefüge keine Rede. Er schließt mehr an Klopstocks Dramen an, als an Shakespeare. Seine

„Hieroglyphen“ rahmen szenische Gemälde ein, denen jedes dramatische Leben fehlt. Die einzelnen Handlungen gleichen Episoden aus dem Brutus-Stoff, sind betrachtend oder schildernd und unterscheiden sich nur in den Volksszenen von der Technik seiner Dratoriendichtungen. Große Entwicklungen, Steigerungen und Kontrastierungen fehlen, es sind Hauptstellen aus der Geschichte, die, in szenischer Form aneinandergereiht, von vornherein auf die Mitwirkung einer erklärenden, die angeschlagenen Affekte vertiefenden Musik rechnen.

Wenn auch der „Brutus“ mit seiner starken Heranziehung der Ehre der italienischen Oper gegenüber beinahe revolutionär wirkt, so zeigen sich auf der anderen Seite wieder verschiedene Parallelen mit den ersten deutschen Musikdramen von Wieland und Anton Schweiger. Auch Wieland will, daß der Plan der Oper „ganz einfach“ gehalten werde, daß die „rührendsten Situationen“ sorgfältig benutzt würden. Nur betont er im Gegensatz zu Herder das Drama in der Oper und fordert, wie Gluck, daß sich die Musik der Dichtung unterordne<sup>163</sup>). Herder gerät mit seinem Streben nach einheitlichem Zusammenwirken der Künste in Einseitigkeit und untergräbt die Lebenskraft seiner Oper durch völlige Zurücksetzung der dramatischen Entwicklung. Der „Brutus“ ist auch das Schmerzenskind unter seinen musikalischen Dichtungen geworden, denn alle Bemühungen nach einer nochmaligen Komposition schlugen fehl.

In die Bückeburger Zeit gehört noch ein zweiter musikalisch-dramatischer Entwurf Herders, der „Philoklet“ (1774). Diese „Szenen mit Gesang“, die in ihrem größten Teile in der Form des Duodramas gehalten sind, dramatisieren die Empfindungen des verwundeten Philoklet, als Neoptolem ihn zum Zuge gegen Troja auffordert. Schmerz und Ermattung, Hoffnungslosigkeit und schließlich Dank und Freude über die Verheißung des Herkules, der als Deus ex machina am Schluß der Szene erscheint und Philoklet „Gesundheit, Sieg und Ruhm“ vor Troja prophezeit, sind die Hauptmomente der „rührenden“ Handlung. Der Chor der „Nymphen der Insel“, der Neoptolems Schlummer bereits mit einem Lied begleitete, be-

endet sie mit der Sentenz: „Wer sich unters Schicksal schmiegt, hat es schon besiegt.“ Daß Bach auch diese Szene komponiert hat, geht aus einem Briefe Hartknocks an Herder hervor, wo es heißt: „Das übelste ist, daß ich nicht weiß, wie ich Herrn Bach seine Oper Philoklet übermachen soll<sup>164</sup>.“ Da auch diese Partitur verschollen ist, läßt sich über Bachs Musikdramen nach Herderschen Dichtungen kein Urteil abgeben, das sich auf Noten stützt.

Herders Weimarer Opernentwürfe und -aufsätze liegen nicht im Rahmen dieser Arbeit. Er beschäftigte sich mit einer Zauberoper „Melusine“, mit einem Musikdrama „Sokrates“ und einem musikalischen Drama „Der Tod des Naemi“, das in der Dichtung vollständig fertiggestellt wurde, aber im Drucke nicht vorliegt<sup>165</sup>. Ferner entstand ein Melodrama „Ariadne libera“ (1802). Nebenher gingen ästhetische Betrachtungen über die Oper, die Hinweise auf ein Gesamtkunstwerk bringen und oft zitiert werden, aber im Zusammenhang mit der Oper noch nicht behandelt wurden. Herders Stellung zur Musik bedarf eben trotz Haym und Günther noch einer eingehenden kritischen Darstellung.

Für Friedrich Bach bedeutete Herders Bückeburger „Exil“ eine Zeit glücklicher Schaffensfreude und reicher Anerkennung<sup>166</sup>. Er hatte das seltene Glück, mit einem Dichter zusammenzuarbeiten, dessen Phantasiekraft unerschöpflich schien und der als einer der besten Musikkenner wußte, wie stark das Verlangen der Komponisten nach guten, brauchbaren Dichtungen war. Zwischen beiden bestand ein freundschaftlicher Verkehr, der sich auf gegenseitige Anerkennung und Wertschätzung stützte. Als Herder Bückeburg verließ, schenkte er denn auch Bach zum Andenken einige Büsten, die dieser „als Reliquie verzehrte<sup>167</sup>“.

Unter dem Grafen Wilhelm, der dem Kriegswesen und Kriegsdienst und der Kunst und Wissenschaft mit allen seinen Kräften diente, wurde Bückeburg zu einer hervorragenden Kunststätte des 18. Jahrhunderts. Was Friedrich der Große im großen schuf, wurde hier unter kleineren Verhältnissen mit gleicher Kraft erstrebt: ein vielseitiges Kunstleben, das sich unter

starkem Schutze frei und vielgestaltig entwickeln konnte. Herder und Bach schufen in voller Freiheit und Unabhängigkeit und sahen sich von allen geehrt und anerkannt. So wurden in kleinem Kreise Anregungen gegeben und Ziele gestellt, die Bückeburg zu einem Vorplatze der neuen Geistesrichtung in Musik und Literatur gemacht haben.

Wie Konsistorialrat Horstig im Nekrolog berichtet, verfloßen Bachs „glücklichste Lebensjahre“ „unter dem ungetheilten Beyfalle seiner freundlichen Beschützer, des Grafen und seiner Familie, die ihn verehrten und in seiner Composition Nahrung für Ohr und Seele fanden“. Und weiter erzählt er: „Von welcher Wirkung auf die Zuhörer die unter Bachs Direction aufgeführten Tonstücke gewesen seyn müssen, davon kann der vor mir liegende Brief der Gräfin Marie Eleonore, welchen ein ansehnliches Geschenk begleitete, das beste Zeugniß geben. Er lautet folgendermaßen:

Bückeburg, den 25 Apr. 1774.

Wohlgeborner,

Wielgeehrter Herr Concertmeister!

Wenn Sie die überreichte Kleinigkeit so gütig aufnehmen, macht es Ihrer Denkart so viel Ehre, wie jedes musikalische Stück, womit Sie Herzen zu erheben und edlerer Empfindungen und Thaten fähig zu machen wissen. Jeder erste Dank gebühret also Ihnen selbst. Ich habe nichts gethan, als nur von fern zeigen wollen, daß ich vielleicht nicht ganz unwürdige Zuhörerin Ihrer vortreflichen Gesänge bin; ein großer Zweck, allein wie unvollkommen gegen das, was Sie uns geben! Wenn mir die Natur bessern Muth und Stimme verliehen hätte, so würde ich jetzt schon in Ihre Chöre einstimmen; — aber, was hier nicht möglich war, hoffe ich in einer bessern Welt bey dem großen Hallelujah, zu welchem Sie uns vorbereiten und so manche selige Vorempfindung geben.

Aller Himmelsseegen ruhe auf Ihnen und Ihrem lieben Hause! Solches wünschet aus Hochachtung und Erkenntlichkeit

Marie Eleonore

Gr. z. Schaumburg-Lippe, g. Gr. z. Lippe.“

„Bach war entzückt, so oft er an die glücklichen Zeiten zurückdachte, worinn ihm Beyfall, Ruhm und Glück in so reichem Maasse zu Theil wurde. Aber sein großer Beschützer

starb. Mit ihm verlor er außer dem, was unerfeglich war, auch einen ansehnlichen Theil seiner Besoldung. Dennoch blieb er zufrieden mit seinem Schicksale.“ Mit diesen knappen Worten schildert der Nekrolog den großen Umschwung, den der Tod des Grafen Wilhelm am 10. Sept. 1777 mit sich brachte. In kurzer Zeit war das Bückeburger Kunstleben seiner besten Beschützer und Förderer beraubt. Die Gräfin Marie Eleonore, deren einzigste Tochter nur ein Alter von 3 Jahren erreicht hatte<sup>168</sup>), war im Jahre 1776 an ihrem Geburtstag gestorben, Herder, der an ihrem Grabe die Gedächtnisrede hielt, hatte Bückeburg einige Monate später verlassen, während der Graf den Verlust seiner Gattin nur ein Jahr überlebte. So blieb aus dem Bückeburger Kreise, der sich um Herder vereinte, nur Bach.

Graf Philipp Ernst, der die Landesregierung übernahm, erhielt die von seinem Vorgänger neu begründete Kammermusik in vollem Umfange, schränkte aber die Ausgaben für ihren Etat ein. Bach wurde sofort in seinen Gehaltsbezügen herabgesetzt. Nach den Rechnungen der Kammer<sup>169</sup>) erhielt er vom Regierungsantritt des Grafen Philipp Ernst, also von Michaelis 1777 an, in jedem Quartal 100 Rthlr. Sein Gehalt war damit jährlich um 16 Rthlr. gekürzt. Vielleicht wurden ihm noch weitere Abzüge an Naturalien gemacht, da der Nekrolog von dem Verlust eines „ansehnlichen Theils seiner Besoldung“ spricht, aber auch so mußte sich die Kürzung der Einnahme fühlbar machen. Bach ist dann auf dieser Gehaltsstufe sein ganzes Leben lang stehen geblieben, während seine Gattin nach wie vor jährlich 100 Rthlr. als Kammerfängerin erhielt.

Im Personalstand der Hofkapelle traten keine größeren Änderungen ein. Freiwerdende Stellen wurden im Laufe der Jahre durch geeignete, auch im Kanzleidienst bewanderte Bewerber ersetzt. So wurde die Lücke, die der Tod des Hofmusikers Münchhausen, des Schwiegervaters Bachs, im Jahre 1778 riß<sup>170</sup>), durch Einstellung des Kanzlisten Georg Maximilian Kreuzinger wieder ausgefüllt. Über die Kapelle geben die Rechnungen der Hofkammer und auch die Schaumburg-Lippe-

schen Kalender Jahr für Jahr Auskunft. Sie zählte beispielsweise nach den Angaben des Kalenders auf das Jahr 1783 fünfzehn Köpfe, und zwar die Musiker: Konzertmeister Bach, Sängerin Bach, Hoffmann (Sekretär), Wächter (Fourier), J. C. Fr. Struve (Ernst Ehr. H. Struve hatte 1778 seine Entlassung erhalten<sup>171</sup>), G. M. Creuzinger, C. Fr. Geier (Kantor), G. Fr. Rommel, die Waldhornisten Körber und Knüpfel, den Bassonisten Joh. Heinrich Kerl, J. W. Braunhard, Fr. A. Bauersfeld, C. F. W. Westphal und Joh. Fr. Beckesser. Demgegenüber nennt Forkels „Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782“ unter dem „Verzeichniß der besten Kapellen deutscher Höfe“ nur die Musiker Bach, Madame Bach, Hoffmann, Wedemeier, Wächter und die beiden Struve bei der Gräfl. Schaumburg-Lippeschen Kammermusik, aber der Widerspruch löst sich, wenn man an die Kanzlisten und anderen Beamten denkt, die gleichfalls zur Kapelle zugezogen wurden, von Forkel aber nicht genannt werden.

Wenn auch die Zeit vorüber war, in der ein Herder dem Musikleben fruchtbare Anregungen gab, so wurde doch dank der Unermüdlichkeit Bachs in Bückeburg auch weiterhin mit großem Fleiße musiziert. Wie der Bericht in Forkels Almanach beweist, zählte die Kapelle zu den besten an den deutschen Höfen, und noch heute sieht man an dem Notenmaterial der Kapelle, mit welchem Eifer unter Bach geübt wurde.

Über Konzerttage und Noteninventar orientiert in dieser Zeit eine Instruktion für den Kammerrat v. Landesberg vom Jahre 1782<sup>172</sup>), die auch sonst durch ihre Anordnungen interessant ist. Es heißt da im § 65: „Unsere Cammer-Musik betreffend wird von Uns oder Unserer Frau Gemahlin jedesmahl befohlen werden, wenn Musik seyn soll, da der Vorgesetzte Unseres Hofwesens sodann den Concertmeister und die übrigen Hof-Musici desgleichen die zur Kammer-Musik mit gehörige bey Unserem Infanterie-Regimente angestellte Hautboisten wird zusammen berufen lassen. Die Musik nimmt nicht eher ihren Anfang und darf auch nicht eher damit geschlossen werden, bis solches von Uns oder Unserer Frau Gemahlin Liebden befohlen und sodann von dem Vorgesetzten

Unseres Hofwesens den Musicis solches hinterbracht wird. Über sämtliche Behuf der Cammer-Musik angeschafte und vorhandene Musikalien und Instrumente ist, mit Zuziehung Unsers Concertmeisters, ein ordentl. Inventarium aufzunehmen, wovon das eine Exemplar mit des Vorgesetzten Unseres Hofwesens Unterschrift und des Concertmeisters Empfangsbescheinigung versehen an Unsere Rent-Kammer abgegeben wird, das eine Exemplar behält der Vorgesetzte Unseres Hofwesens und dem Concertmeister wird eine vidinuirte Abschrift zuge stellt.

„Wegen Supplirung des etwaigen Ab- und Zugangs desgleichen wegen der alle vier Jahr de novo zu geschehenden Inventariis Aufnahme, wird es ebenso gehalten, wie bey andern Inventariis geordnet worden. Die Musikalien in gehöriger Ordnung zu halten, und dahin zu sehen, daß daran als an denen zu Unserer Cammer-Musik gehörigen Instrumenten nichts verdorben werde, liegt eigentlich unserm Concertmeister ob, es ist jedoch von dem Vorgesetzten Unseres Hofwesens mit darauf zu halten, damit hiergegen nicht angegangen werde oder ein widriger Eingang statt finden möge.

„Auch wollen wir, daß, wenn Wir und Unsere Frau Gemahlin Liebden gleich nicht anwesend sind, dennoch wöchentlich zwey mahl Cammer-Musik auf Unserm Schlosse in den dazu bestimmten Zimmern und zwar Sontags und Donnerstags Nachmittags von drey bis sechs Uhr gehalten werde und daß sich der Concertmeister und unsere übrigen Hof-Musici und Hauteboisten ohne Ausnahme dabey einfinden sollen, es sey denn, daß solche durch rechtmässige Ursachen daran behindert würden, und ihr Ausbleiben bey dem Vorgesetzten Unseres Hofwesens entschuldigten. Einheimischen, welche sonst bey Hofe Zutritt haben, desgleichen Fremden von Stande steht es frey, bey der Musik sich gleichfalls einzufinden.“

Graf Philipp Ernst legte großen Wert darauf, daß die Kammermusik auf guter künstlerischer Höhe blieb. Davon zeugen die genauen Vorschriften über Notenaufbewahrung, Instrumentenerhaltung, Konzerttage, pünktliches Erscheinen der Musiker, und auch sein persönliches Eingreifen bei der An-

schaffung der Noten. So sind Aufzeichnungen im Bückeburger Hausarchiv erhalten, in denen der Graf mit dem Hoftrompeter Goepffert in Bonn über den Erwerb verschiedener Werke unterhandelt. Es wurden zum Kauf Harmoniestücke für 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Fagotte und 2 Hörner aus dem „Roland“ von Piccini, den „Dorfdeputierten“<sup>173)</sup> und „König Theodor“ von Paisiello angeboten, die nicht schwer zu spielen seien. In seiner Antwort weist der Graf darauf hin, daß die Bläser in seiner Kapelle zurzeit nicht vollständig besetzt seien, er könne die Stücke aber gebrauchen und bitte um Angabe des Preises, da die „Opera Iphigenie en Tauride“ von Gluck, die er „vor einigen Jahren“ in Münster von Goepffert gekauft habe, „etwas kostbar“ war. Dann schreibt er weiter: „Die Entführung aus dem Serail habe ich schon vor einigen Jahren in Münster bekommen, auch von einem vom Hofe. Es sind aber die Hautbois nicht dabey, welche ich allenfalls durch meinen hiesigen Concert Meister Bach könnte dazu setzen lassen.“ Selbst wenn man annimmt, daß Glucks Laurische Iphigenie und Mozarts „Entführung“ nur in Arrangements gespielt wurden, so beweist dies Schreiben vom 17. Dez. 1786 doch, daß die Bachschen Musikaufführungen mit der Entwicklung der Musik gleichen Schritt hielten. Man findet unter den Noten der Bückeburger Bibliothek auch Werke von den Mannheimer Sinfonikern, von Haydn, Holzbauer und Rolle, ja sogar Opern von Händel! Händels Werke hatte Bach in London kennen gelernt, als er seinen Bruder Christian besuchte. Von dort wird er die Handschriften nach Bückeburg mitgebracht haben.

Diese Londoner Reise, die die einzigste geblieben ist, die Bach in seinem ganzen Leben angetreten hat<sup>174)</sup>, läßt sich nach einem Bückeburger Aktenstück<sup>175)</sup> datieren. Im Jahre 1778, am 23. März, bittet nämlich der Musiker Ernst Christian Heinrich Struve um die Erlaubnis, daß er „mit dem Concertmeister Bach auf ein Viertel Jahr die Reise nach London mache“. Am 15. April wird die Erlaubnis bewilligt, am 16. Mai ist Struve aber noch nicht abgereist, da er sich, wie er schreibt, verheiratet habe und es ihm an Geld



fehle. Es erfolgte eine Zitierung, da Struve keinen Heiratskonsens nachgesucht hatte, und schließlich, am 20. Mai, seine Entlassung aus dem Hofdienst. Nach diesen Nachrichten wird Bachs Reise etwa im Mai des Jahres 1778 stattgefunden haben<sup>176</sup>). Er nahm seinen Sohn Wilhelm, der im Mai des Jahres 19 Jahre alt wurde, mit auf die Reise und ließ ihn bei seinem Bruder in London zur weiteren Ausbildung. Die Fahrt ging voraussichtlich über Hamburg, wo Friedrich Bach wohl bei seinem Bruder Emanuel einkehrte.

Daß der Londoner Besuch nur einige Monate dauerte, wie das Struvesche Bittgesuch andeutet, wird dadurch bestätigt, daß Christian Bach (der Londoner Bach) im August des gleichen Jahres in Paris weilte, um die Vorbereitungen für eine ihm aufgetragene „französische Opera“ zu treffen<sup>177</sup>). Mozart erzählt davon in einem Pariser Brief vom 27. August 1778 und fügt hinzu, daß er den Londoner Bach „vom ganzen Herzen“ liebe und große „Hochachtung“ für ihn hege. Christian Bach ehrte und bewunderte den jungen Mozart, den er bereits als Knaben kennen gelernt hatte. Er wird wohl auch Friedrich Bach auf Mozart hingewiesen haben. Nimmt man hinzu, daß Friedrich in London mit den Händelschen Opern und Oratorien und mit seines Bruders Werken genau vertraut wurde, so läßt sich von einem reichen künstlerischen Ertragnis dieser Reise sprechen. Wie der Nekrolog berichtet, brachte er sich aus London auch ein englisches Pianoforte mit.

Die Rückreise wird wieder über Hamburg gegangen sein, da sein Bruder Christian ihn nicht mit nach Paris nahm und auch Friedrich bald zurückkehren mußte, um seinen Urlaub nicht zu überschreiten.

Über ein näheres Verhältnis des Grafen Philipp Ernst zu Bach verlautet nichts. Bittschriften oder Gesuche Bachs sind aus dieser Zeit nicht erhalten. Wir wissen nur, daß Bach zur Geburt des Erbgrafen Georg Wilhelm eine Kantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“ schrieb, die am 6. Februar 1785 in der Stadtkirche zur Aufführung kam<sup>178</sup>). Als Dank erhielt er einen silbernen Becher, der auf einem Rundschild die Inschrift trug<sup>179</sup>):

Dem  
würdigen Componisten  
der eindrucksvollen Musik  
auf die Geburt des  
Erbgrafen Wilhelm Georg  
zu Schaumburg-Lippe  
widmet diesen Pokal  
Charlotte Friederike Amalie  
v. F. 3. Sch. 2. g. F. 3. N. S. 180).

Wenige Jahre später, im Jahre 1787, starb Graf Philipp Ernst. Die Vormundschaft über den Erbgrafen übernahm Juliane Wilhelmine Louise, die die Regierungsgeschäfte mit dem Grafen Wallmoden-Gimborn leitete. Ihren ersten Geburtstag als Landesregentin feierte Bach in einer Kantate, die in Partitur und Stimmen erhalten geblieben ist. Sie führt die Überschrift: Am Hohen Geburtstags Tage unsrer Gnädigsten Landes Mutter 1787 den 8. Juni. Cantata a Due Corni, Due Oboi, Due Flauti, Due Violini, Viola, Voce di Soprano, Alto, Tenore, Basso e Continuo di Gio. Crist. Fed. Bach<sup>181</sup>). Den Text, der bei Fr. Althans in Bückeburg gedruckt wurde, lieferte G. D. Stille. Das Beste gibt Bach in den Chören, so in dem breiten, mächtigen Einleitungsschor „Gott wird Deinen Fuß nicht gleiten lassen“ und dem Chor „Lobe den Herrn meine Seele“:

Coro.

Lo = be den Herrn! Lo = be den Herrn!

Lo = be den Herrn mei = ne See = le

der mit der anschließenden Fuge über:



Und ver-giß nicht was er dir Gu-tes ge-tan hat

eine eingehende Beschäftigung mit Handel verrät. Die eingestreuten Arien und Duette sind melodisch reizvoll, doch ohne ausgesprochene Eigenart.

Die Fürstin Juliane war eine „vorzügliche Freundin der Tonkunst“, wie Horstig erzählt<sup>182)</sup>, „trotz ihrer unermüdblichen Tätigkeit in der Regierung des Landes fand sie stets einige Stunden, „worin sie ihren harmonischen Geist durch Musik erheiterte“. Bach gab ihr täglich eine Unterrichtsstunde, um „ihre Studien am Pianoforte zu leiten“. Auch in dieser Zeit wurden in jeder Woche auf dem Schlosse zwei Konzerte unter Bach veranstaltet, zu denen „jeder Mensch von feiner Bildung“ freien Zutritt hatte. Außerdem gab es bisweilen ein Oratorium oder ein anderes Vokalwerk, in dem die Fürstin selbst, wie in Schusters „Lob der Musik“ oder Paesiellos Passion, eine Singstimme mit übernahm. Daneben wurden wie bisher „Operetten und Theaterstücke“ gespielt. Die Fürstin ließ auch ihre Kinder in der Musik unterrichten und blieb eine Liebhaberin und Beschützerin der Musik<sup>183)</sup>.

An Bachs Stellung änderte sich unter der neuen Regierung nichts. Auch die Kapelle verblieb im alten Etat und wurde bei eintretenden Vakanzten bald wieder ergänzt. In den Rechnungen der Kammer findet man außer dem regelmäßig geführten Kapelletat noch Eintragungen über Ankauf von Noten, Instrumentenreparaturen und ähnliche Ausgaben, die nichts Interessantes weiter bringen. So erhält Bach einmal Geld für ein „angekauftes musikalisches Stück“, der Trompeter Schulz für Kopiearbeiten, der Kantor Waitz für Musikalien, Hofmusikus Struve für Anfertigung von Saiten usw. Außerdem ist ein Zeugnis erhalten, das Bach einem Trompeter Hattendorf ausstellte<sup>184)</sup>. Es lautet:

„Auf gnädigsten Befehl Ihre Durchl. meiner gnädigsten Fürstinn, habe ich Vorgeigern dieses, dem Trompeter Hattendorf,

in der Musik untersuchen müssen, und finde, daß er, außer seinem Haupt-Instrumente, auch auf andern, sowohl Blas- als Geigeninstrumenten als Ripienist wohl zu gebrauchen steht, welches hierdurch versichere.

Bückeburg d. 19 Merz 1793.

J. C. F. Bach.

Die Fassung des Testats erinnert ganz an die Art, wie Sebastian Bach solche Zeugnisse auszustellen pflegte.

Unter dem Grafen Ernst und der Fürstin Juliane, die Bachs „Verdiensten als Mensch und Tonkünstler vollkommen Gerechtigkeit widerfahren ließ“, wie der Nekrolog sagt, konnte Bach ganz seiner Kunst leben. Allein — es fehlten seit Herders Scheiden die Anregungen zum Schaffen großer Chorwerke und Opern, und so wandte er sich mehr und mehr solistischen Werken und den großen und kleinen Formen der Instrumentalmusik zu. Neben einem verloren gegangenen Oratorium „Die Hirten bey der Krippe Jesu“ von Ramler und dem Duodrama „Mosis Mutter und ihre Tochter“ (Text von H. S. C. Stille), das in die achtziger Jahre gehört, aber nur in einigen Stimmen erhalten ist<sup>185)</sup>, entstanden die Solokantaten „Cassandra“, „Die Amerikanerin“, „Pygmalion“ und „Ino“. Nur zwei von ihnen lassen sich genau datieren: „Die Amerikanerin“, im Jahre 1776 gedruckt<sup>186)</sup>, und die Kantate „Ino“, deren Klavierauszug 1786 erschien<sup>187)</sup>.

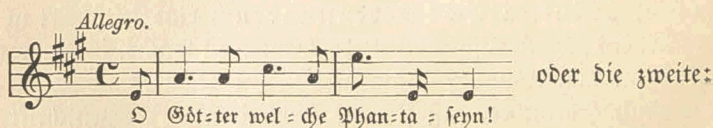
„Die Amerikanerin“ ist das bekannteste und am weitesten verbreitete Werk Bachs. Es war so beliebt, daß es Bach auch in seine „Musikalische Nebenstunden“, eine Zeitschrift in der Art des „Musikalischen Vielerley“ Emanuel Bachs, im Jahre 1787 im Klavierauszug aufnahm<sup>188)</sup>. In Cramers „Magazin der Musik“ heißt es, daß sich die Subskribenten der Zeitschrift „gratuliren können, welche die vortrefliche Komposition dieses lyrischen Gemählde aus der gedruckten Partitur nicht kennen<sup>189)</sup>“. Gerstenberg hat nach dem Geschmack der Zeit das „Gemälde“ in eine Reihe von Teilscenen aufgelöst, in eine Folge von affektreichen Arien, die durch Rezitative vorbereitet und gestützt werden. Der Liebhaber erwartet seine geliebte „Saide“, denkt an die Gefahren, die sie auf ihrem Wege durch

wilde Gegenden bedrohen, malt sich in Gedanken aus, daß sie von wilden Tieren getötet werden kann, und bekennt seinen festen Entschluß, mit ihr gemeinsam leben oder sterben zu wollen. Das sind die Generalaffekte, die Bach in Arien und Rezitativen ausmalt, bald in schmiegsamer, glücklicher Melodie, bald in einem malerischen, kräftigen Akkompagnatostil. Dieser ist am besten getroffen, da er sich fern jeglicher Schablone an die Situation hält und auch durch eine anschauliche Begleitung interessiert, so wenn im Ton von Loewes „Tom der Reimer“:



vom „Quell, der sich durch Goldsand schlängelt“, gesungen wird oder in ähnlichen Malereien von den „Tigern dieses Hains“ und anderen Gefahren. Die einzelnen Arien klingen freundlich und der Situation angemessen; von besonderer Eindruckskraft ist das Schlußstück mit seinem still ersterbenden Pianissimo-  
abschluß.

„Pygmalion“, eine Solokantate für Bass oder Alt mit Streichquartett- und Continuo-Begleitung nach Kamler<sup>190)</sup>, bringt mittelmäßige Arien, z. B. gleich die erste mit dem Beginn:



Sie erreicht in den lyrischen Partien nirgends die melodische Kraft der „Amerikanerin“. Dafür entschädigt die große

Akkompagnatofzene mit ihren Schilderungen, Crescendos und lyrischen Ruhepunkten, das Hauptstück des ganzen Werkes. Auch Ramlers „Ino“, die zweite von Bach veröffentlichte Solokantate, die Bach selbst sehr hoch einschätzte<sup>191</sup>), zeigt in den Akkompagnatopartien jene wirkungsvolle Darstellungsart, die alle Kantaten Bachs auszeichnet. Eine besonders charakteristische Stelle setzt mit den Worten ein „Nimm der gequälten Ino Seele!“, die „sehr langsam mit Affekt“ gesungen werden soll, worauf die Instrumente den „schrecklichen Fall“ der Ino in den Abgrund durch abstürzende Unisonofiguren „begleiten und die nachfolgende Verwundrung“ über ihre wunderbare Errettung „kündigen“<sup>192</sup>). Es erklingen kurze, abgerissene Motivteile, die allmählich zu ruhigen Figuren überleiten. Die Musik scheint das „wallende Meer“ zu grüßen:

An solchen ausdrucksvollen, mit künstlerischer Phantasie gesehenen Bildern sind Bachs Akkompagnatofzenen reich, und sie erfrischen doppelt, wenn die Arien allzu gleichmäßig oder nüchtern geraten sind. Das ist gelegentlich auch in der „Ino“ der Fall. Weder die erste Da Capo-Arie:

Langsam.                      Lebhaft.

Ungdt:li-che Sa-tur-ni-a, wird Nachsicht dich e-zwig entflammen ?

noch die Schlußnummer mit ihren akzentuierten Schleifern:



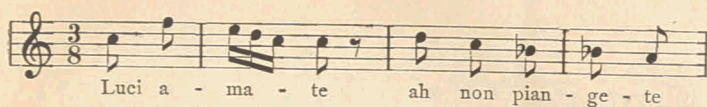
erreichen den vollen Ausklang der Stimmung. Trotzdem gibt es prächtige Stellen in der Kantate, namentlich in ihrem frei behandelten Mittelteil mit dem Tanz der Tritonen und Ne-reiden und dem anschließenden Begrüßungs-gesang.

In Cramers „Magazin der Musik“ wird die „Ino“ eingehend besprochen<sup>193</sup>). Der Referent findet „viel schöne Gedanken, einzelne ganz vortreffliche Stellen, überall reiche edle Harmonie“, aber das Ganze ist ihm „ohne Eindruck, weil fast immer die Anlage, der Zuschnitt verfehlt und mehr nach der alten italiänischen Form gemacht, als aus dem Text selbst genommen ist“. Darin, daß Bach in den Arien gelegentlich schematisch arbeitet, wird man dem Kritiker recht geben, nicht so in seinem Urteil über die Gesamthaltung des Werkes, die von einer nicht alltäglichen Kraft des Gestaltens zeugt. Weiter hat dem Kritiker mißfallen, daß Bach schlecht deklamiert. Dem Vorwurf kann man kaum begegnen, denn nicht allein der Beginn der Arie „Ungöttliche Saturnia“, auf den der Referent hinweist, sondern auch andere Stellen wie:



aus dem „Lazarus“ zeigen, daß Bach die reguläre Deklamation dem melodischen Fluß zuliebe opfert, daß ihm eine schön geschwungene Melodie höher steht, als die sinn-gemäße Akzentuierung. Auch hieraus erklärt sich der knappe Ertrag seiner Arien.

Von geringer Bedeutung ist ein Duett Bachs „D wir bringen gerne dir“, das im Autograph erhalten ist<sup>194</sup>). Höher stehen die Arie „Luci amate“<sup>195</sup>) mit der typisch italienischen Wendung:



und die italienische Solokantate „L'Inciampo“<sup>195</sup>), zwei Werke, die ganz im Stil der Neopolitaner gehalten sind.

In eine andere Welt führen die Motetten von Friedrich Bach, eine vom Jahre 1780 mit dem Tertanfang „Ich lieg und schlafe ganz mit Frieden“ und eine Chormotette über „Wachet auf ruft uns die Stimme“<sup>196</sup>).“ Beide Arbeiten zeigen deutlicher als alle Solokantaten, daß Bach trotz seiner Vorliebe für die Italiener die Werke der deutschen Kirchenmusiker und auch die Motetten und Kantaten seines Vaters genau gekannt und studiert hat. Er steht hier auf dem Grund und Boden der deutschen Chormotette. Man hört es an dem reich bewegten Leben der einzelnen Stimmen, an der Bewertung der Chorsätze, auch an der Führung der Figurationen. Oft gleichen die Stimmen, wie bei Seb. Bach, Instrumentalpartien, z. B. wenn der Baß in der Manier des Continuo:



geführt wird, oder wenn Sopran und Alt wie zwei Violinstimmen konzertieren:



Schlicht und mit großer Innerlichkeit ist die erste Motette geschrieben. Nach dem einfachen, in schönem melodischen Bogen gehaltenen Beginn:

*Moderato.*

Ich lieg und schla = = = = =

Ich lieg und schla = = = = =



fe ganz in Frie-den, ganz in Frie = den

fe ganz in Frie-den, ganz in Frie = den

setzt eine schön gearbeitete Durchführung der Textworte ein, wobei die einzelnen Abschnitte „denn du allein Herr hilffest mir“ — „daß ich sicher wohne“ unmittelbar ineinandergreifen. Somit die Bibelworte vollständig gebracht sind, folgt eine erneute Durchführung, diemit Vorliebe auf ein Thema des Anfangs:

Ich lieg und schla = fe, ich lieg und schla-fe

Ich lieg und schla = fe, ich lieg und schla = fe

zurückgreift. Nach dem Abschluß auf der Tonika beginnt eine Choraldurchführung. Der Cantus firmus, der im Sopran liegt, bringt den Choral „Es ist noch eine Ruh' vorhanden“, während die übrigen Stimmen mit den früheren Textworten kontrapunktieren:

Es ist noch ei = ne Ruh vor = han = den

Choral.

Ich lieg und schlafe, ich lieg und schla = fe

Ich lieg und schlafe, ich lieg und schla-fe

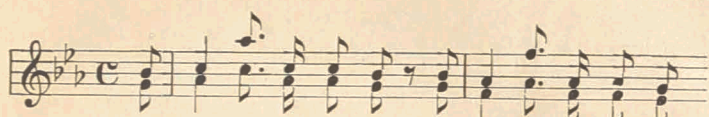


— wa = chet auf, wa = chet auf,  
 wa = chet auf,

wa = chet auf, wa = chet auf, wachet  
 wa = chet auf, wachet auf, wachet  
 auf, wa = chet auf, wa = chet auf

auf, wa = chet auf, wa = chet  
 auf, wa = chet auf, wa = chet auf,  
 auf, wa = chet auf, wa = chet

Könnte in einer Kantate Sebastian Bachs stehen — so kräftig und singfreudig klingt der Beginn. Es schließen sich mattere Stellen an, die auf eine spätere Entstehungszeit verweisen, z. B.:



Die Stim-me der Wächter, die Stim-me der Wächter

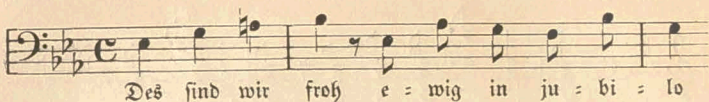
Nach kurzer Ankündigung der Chormelodie wiederholen sich die Rufe und Figuren des Anfangs, bis mit dem letzten Signal die Choraldurchführung einsetzt. Der Cantus firmus liegt im Sopran, während die übrigen Stimmen im Anschluß an die gegebenen Motive kontrapunktieren. Eine Rück Erinnerung an den Beginn der Motette schließt diesen dramatisch bewegten Teil ab. Die zweite Choralstrophe wird auf Grund neuen Themenmaterials mit gleicher Kraft behandelt, mit schöner Gegensätzlichkeit in der musikalischen Umschreibung der Worte und Bilder der Dichtung. Dann lenkt ein Adagio Satz:

*Adagio.*

Glo = ri = a, Glo = ri = a, Glo = ri = a!

zur letzten Choralstrophe, die nach einem freien Chorsatz über „Gloria sey dir gesungen“ den Choral selbst bringt, und zwar in genau der gleichen Harmonisierung, die Sebastian Bach in der Kantate „Wachet auf ruft uns die Stimme“ gibt. Ein weiterer Beleg für die Tatsache, daß Friedrich Bach die Choralsätze seines Vaters gelegentlich in die eigenen Werke übernahm, ja einige Partien in unserer Motette, besonders im ersten und zweiten Teil, scheinen geradezu aus dem Studium der gleichnamigen Kantate des Vaters hervorgegangen zu sein.

Nach dem Choral schließt Friedrich Bach eine kurze Fuge an über:



Sie mündet in einen ruhigen, kraftvollen Abschluß.

Unter den Bachschen Arbeiten zeichnen sich diese beiden Motetten durch Frische und Kraft der Gedanken aus, sie zeigen auch, daß der ältere Motettenstil trotz Doles und Homilius von einzelnen Musikern noch im alten Bachschen Sinne eingehalten wurde. Dazu wird der Kurrendegesang, der in Bückeburg eifrig gepflegt wurde, einen erheblichen Teil beigetragen haben.

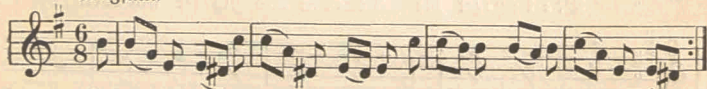
Für den praktischen Gebrauch beim Kurrendegesang waren wohl auch die kleinen geistlichen Lieder für a-cappella-Chor bestimmt, die Friedrich Bach nach Dichtungen von Gellert und Balthasar Münter schrieb<sup>197</sup>). Sie sind einfach und schlicht gesetzt und auch volkstümlich in der Melodik. So beginnt der „thätige Glaube“ von Gellert:



Die Chöre nach Dichtungen Balthasar Münters, Pastors an der deutschen Petrikirche zu Kopenhagen, sind einfache vierstimmige Übertragungen der Lieder, die Bach für Münters Liedsammlungen lieferte. An der „Ersten Sammlung Geistlicher Lieder mit Melodien von verschiedenen Singkomponisten“, von Münter im Jahre 1773 in Leipzig veröffentlicht, beteiligte sich Bach mit 5 Stücken. Sie bleiben hinter den Beiträgen von Emanuel Bach, Rolle und Hiller zurück, zeigen auch eine gewisse Unsicherheit in der Bewältigung der Texte, die mitunter zwölf Verse auf eine Melodie verteilen. Jedenfalls hat Emanuel Bach, der mit Münter bekannt war<sup>198</sup>), seinen Bruder zur Mitarbeit vorgeschlagen

und so den ersten Anlaß zu Friedrich Bachs Liedbeiträgen gegeben. Trotzdem sie nicht hervorragend ausfielen, wurde die „Zweyte Sammlung Geistlicher Lieder“, die Münter im folgenden Jahre (1774) herausgab, ausschließlich von Friedrich Bach komponiert. Die Gründe dafür werden auf Herders Eingreifen zurückzuführen sein. Herder kannte Münters Dichtungen, voraussichtlich die Kantaten über die Evangelien und Episteln (1761 und 1762), die für die Kapelle des Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt geschrieben wurden<sup>199</sup>), und wohl auch viele der geistlichen Lieder<sup>200</sup>); er wird für Friedrich Bach, der ihm in seiner Bückeburger Zeit besonders nahe stand, eingetreten sein und die Übernahme der Komposition befürwortet haben. Bach zeigt sich in den 50 Liedern der zweiten Münterschen Sammlung beweglicher und erfindungsreicher als in seinen ersten Liedwerken. Manche Stücke verdanken zwar nicht innerem Empfinden, sondern kompositorischer Geschicklichkeit ihre Entstehung, aber sie sind in der Minderzahl und interessieren wenigstens durch aparte Züge in der Harmonisierung<sup>201</sup>). An wertvollen Beiträgen ist kein Mangel. Lieder wie „Ich will das Abendmahl des Herrn“ (Nr. 9), „Er ist erstanden“ (Nr. 11), „Endlich muß ich mich entschließen“ (Nr. 33), „Nun endlich wachet mein Gewissen“ (Nr. 34) und das schöne „Ach abermal bin ich gefallen“ (Nr. 19) mit dem instrumental gehaltenen Beginn:

Langsam.



Ach a - ber - mal bin ich ge - fal - len mit Ü - ber - legung und mit Wahl

gehören mit zu den besten Gaben aus der geistlichen Liedliteratur der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Stilistisch schließt Bach an die berühmteren Werke seines Bruders Emanuel an, erreicht jedoch nicht dessen Vielgestaltigkeit und Phantasieeichtum. Am überzeugendsten trifft er Stücke der Demut und Selbsteinkehr, wo sich starke Innerlichkeit mit vornehmer harmonischer und melodischer Führung verbindet<sup>202</sup>). Die hervorgehobenen Lieder bilden nur einen kleinen Bruchteil der

wertvollen Beiträge Bachs, sie geben aber eine Vorstellung davon, was Bach auf diesem Gebiete leisten konnte, wenn die Dichtung seinem Empfinden entgegenkam.

Mit dem weltlichen Lied hat sich Bach nur gelegentlich beschäftigt. Man findet Lieder und Arien seiner Komposition in den ersten beiden Hefen „Musikalische Nebenstunden“ (von Friedrich Bach herausgegeben, 1787 Rinteln) und in Emanuel Bachs „Musikalischem Vielerley“ (Hamburg 1770)<sup>203</sup>. Größere Bedeutung kommt diesen Arbeiten nicht zu. In den Liebes- und Tugendliedern hält es Bach mit der Instrumentalschreibweise der Gräfeschen Mitarbeiter, schreckt auch nicht vor gespreiztem Verzierungs- und Koloraturwesen in der Art von Hurlbusch und G. Fleischer<sup>204</sup> zurück, z. B. in „Du schwörest mir“ an der Stelle:

stets jung und schön zu seyn, — stets jung und schön zu seyn

Wo er aber Wein und frohen Lebensgenuß besingt, wie im „Rheinweinlob“, in „Befränzt mit Laub“ von Claudius und im „Trinklied im May“:

Be - frän - zet die Ton - nen und zap - fet mir Wein; der  
May ist be - gon - nen wir müs - sen uns freun!

da bekennt er sich zur Einfachheit der Berliner Liederschule und wird volkstümlich und natürlich.

Die Lieder erfüllen vollauf ihren Zweck, einen größeren Liebhaberkreis ansprechend zu unterhalten. Das Gleiche gilt von den übrigen Bachschen Beiträgen in den genannten Hefen, die in bunter Folge Klavierstücke wie Polonaisen, Märsche, Anglaises, Villanellen, Allegro- und Menuettsätze, ferner dreisätzig Klaviersonaten, Trios, eine Geigensonate, ein Cello-

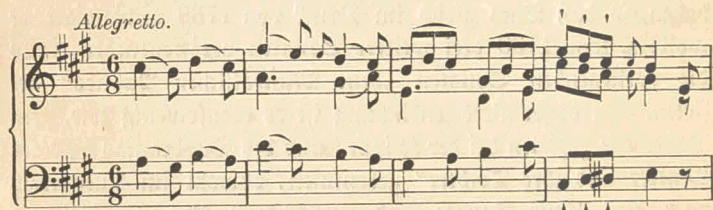
solo, Arien und eine Solokantate („Die Amerikanerin“ im Klavierauszug) bringen. Man bekommt einen Einblick in die Hausmusik des 18. Jahrhunderts und die verschiedenartigen Interessen der Liebhaber. Die kleinen Klavierstücke, die auch handschriftlich verbreitet wurden<sup>205</sup>), und die Klavierfonaten<sup>206</sup>) bieten gefällige Unterhaltungsmusik. Es ist ausgesprochene Pianofortemusik mit weicher, schmiegsamer Melodik und reichlicher Verwendung der Mannheimer Manieren. Im Charakter gleichen ihnen die beiden gedruckten Sonatenbände, die Bach 1785 und 1789 herausgab, die „Sechs leichten Sonaten fürs Clavier oder Pianoforte“ (Leipzig, Buchhandlung der Gelehrten), die er seiner Schülerin, der regierenden Fürstin Juliane von Schaumburg-Lippe, widmete, und die „Drey leichten Sonaten“ (Minteln, bei Anton Henrich Bösendorf). Die zweite Sammlung scheint nach dem Verzeichnis der Subskribenten nicht den gleichen Beifall wie die erste gefunden zu haben, so daß Bach gleich im Druck von 1789 ankündigte, er wolle Ostern 1790 drei weitere Sonaten veröffentlichen, falls die vorliegenden Sonaten „dem Musicalischen Publico“ gefielen. Zu dieser Veröffentlichung ist es ebensowenig wie zum Druck der „Hirten bei der Krippe“ und des Duodramas „Mosis Mutter und ihre Tochter“ gekommen, obwohl im Autograph noch eine Fdur-Sonate und verschiedene Klaviervariationen vorliegen<sup>207</sup>).

Alle diese Arbeiten sind für Liebhaber geschrieben und bieten keine Schwierigkeiten technischer oder musikalischer Natur. Die „Kenner“, denen beispielsweise D. Gottlob Türk besondere Werke widmete, sind deshalb auch in den Listen der Bachschen Subskribenten in der Minderzahl, meist sind es Damen, Adlige, Beamte und Schüler, die bei diesen Werken Unterhaltung und Anregung zu finden hofften. Sämtliche Sonaten sind dreisätzig. Den Beginn macht ein Allegro in klassischer Sonatenform (1. und 2. Thema, Schluß des ersten Teils in der Dominante, kurze Durchführung, Reprise), dann folgen ein langsamer Satz (Andante, Larghetto, Andantino usw.) und ein schneller, oft in Menuett- oder Rondoform gehaltener Schlußsatz. In kleinen Maßen ist die klassische Form zu er-



fennen. Technik und Melodik weisen auf Emanuel und Christian Bach und die Mannheimer Musiker. Vor allem hat der Londoner Bach, dessen Sonaten und Konzerte noch heute in den Originalausgaben in Bückeburg liegen, auf Friedrichs Klaviermusik Einfluß geübt. Das zeigt sich in der Geschmeidigkeit und melodischen Sinnfälligkeit der führenden Oberstimme und in dem flüssigen, leicht hingleitenden Figurenwerk der Sonaten<sup>208</sup>).

Bachs Sonaten wollen unterhalten, anregen und den Spielern des Pianoforte eine leicht eingängliche, die Eigenheiten des Instruments erschöpfende Literatur bieten. Dieser Zweck wird vollkommen erreicht, ja die ansprechende Melodik und Gefälligkeit der Sonaten machen viele Stücke zu einer wertvollen, noch heute im Unterricht brauchbaren Vorschule für Mozarts Klavierwerke. Die fünfte Sonate aus der ersten Sammlung mit dem Rondo:



oder die dritte (Edur), die sich durch ein ausdrucksreiches, sehr schönes Largo auszeichnet, dann auch die technisch zum Teil schwierigeren Stücke der zweiten Sammlung würden für eine solche Verwendung zuerst in Betracht kommen.

Im Neudruck liegt eine vierhändige Klaviersonate aus Adur vor, die Hugo Riemann bei Steingraber nach der Berliner Handschrift<sup>209</sup>) herausgegeben hat. Das in Bückeburg aufbewahrte Autograph<sup>210</sup>), ist 1786 datiert, beweist also, daß Bach sehr früh die Neuerung des vierhändigen Klavierspiels aufgegriffen hat. Dieser hübschen, wirkungsvollen Sonate folgt im Jahre 1791 eine zweite aus Cdur<sup>211</sup>), die an Anmut und musikalischer Feinheit hinter der ersten nicht zurückbleibt.

Für das „Vielerley“ und die „Musicalischen Nebenstunden“

schrieb Bach noch mehrere Kammermusikwerke, u. a. eine Geigensonate aus Gdur und zwei Trios. Auch diese Beiträge, unter denen sich ein hübsches Esdur-Trio für Klavier und Violine (oder Flöte) befindet<sup>212</sup>), sind für Liebhaber bestimmt und halten sich in den durch die Anlage der Hefte gebotenen Grenzen. Bis in die letzten Lebensjahre reichen Bachs Arbeiten auf diesem Gebiet. Nur einzelne von ihnen sind datiert, doch lassen sie sich mit wenigen Ausnahmen in die Zeit der achtziger und den Beginn der neunziger Jahre weisen. Bestimmend ist die Behandlung des Klaviers, die in älteren Arbeiten mehr continuomäßig geschieht, dann auch der formale Ausbau des ersten Satzes. Unter den Geigensonaten<sup>213</sup>) ist die aus Ddur die musikalisch bedeutendste. Einzelne Wendungen:

(1. Satz.)

und die Themen:

*Andante.*

*Allegretto Scherzo.*

erinnern an Mozart, dessen Arbeiten Bach zum Teil gekannt hat<sup>214</sup>). Ebenso wirksam ist die Cellosonate aus Adur, die im Neudruck vorliegt und in Konzerten häufiger gespielt wird<sup>215</sup>). Sie erfreut durch reizvolle Themen und schöne musikalische Arbeit. Auch unter den Bachschen Trios, von denen sich ein halbes Duzend nachweisen läßt<sup>216</sup>), verdienen einige Beachtung, namentlich die drei Berliner Triosonaten für Klavier, Geige, Bratsche, und Klavier, Geige, Flöte, die mit Sonata II, III und V bezeichnet sind und wohl Teile einer größeren Sammlung bilden. Besonders schön ist die zweite aus Gdur für Klavier, Violine und Bratsche, die deutlich die Nähe Mozarts und Haydns anzeigt, aber auch auf die pochenden Cembalobässe der älteren Zeit zurückgreift:

*Andante.*

Viol. *tr* *tr* Klavier.

Ba. Klavier.

Die Klavierbegleitung ist ausgeführt und ebenso selbständig wie die Solostimmen, z. B.:

(Klavier.)

Aus dem Gdur-Trio.

Violine.

Klavier.

Von zwei Kammermusikstücken, einem Sextett aus C<sub>2</sub> und einem Septett aus Esdur, die erhalten sind<sup>217</sup>), gehört das erste, für Pianoforte, zwei Hörner, Oboe, Violine und Cello wahrscheinlich in den Beginn der achtziger Jahre. Am schönsten klingt der zweite Satz, der die bekannte Mozartsche Wendung anschlägt:

Das Septett für Bläser, 1794 datiert, stammt aus Bachs letzter Lebenszeit. Es beginnt mit einem langsamen Einleitungsteil, der ganz nach der Art Joseph Haydns zum Allegro führt, worauf Menuett und Rondo folgen. Die beiden letzten Sätze erinnern bereits in den Themen an die Klassiker:

*Minuetto.*

*Rondo-Allegretto.*

Neben diesen Kammermusikwerken hat Bach noch eine große Zahl von Klavierkonzerten und Symphonien geschrieben. Sie sind bisher weder beachtet noch bekannt geworden, denn die „9 und 6 Symphonien“, die nach Eitners Quellenlexikon in Dresden liegen sollen (es sind nur 9), stammen vom Londoner Bach und ebenso die dort verzeichneten „6 Quintetti a

Flauto, Oboe, Violino & Basso“, die „6 Quartetti a Viol. primo e secondo, Viola & Basso“ und die mit opus 1 signierten Quartette.

Daß Bach ein ausgezeichnete Klavierspieler war, geht aus Forkels Verzeichnissen über die „vorzüglichsten Künstler auf verschiedenen musikalischen Instrumenten“ hervor<sup>218</sup>). Im Almanach auf das Jahr 1782 heißt es von Bachs Klavierspiel: „Spielt ebenfalls in der achten Manier und soll besonders eine so außerordentliche Fertigkeit haben, daß er beynabe keine Schwierigkeiten kennt“. Auch unter den besten Orgelspielern wird er genannt und hinzugesetzt: „Soll die Orgelsachen seines seligen Vaters spielen.“ In Bückeberg, wo besondere Organisten und Kantoren für die Kirchen angestellt wurden, scheint er indes wenig Gelegenheit zum Orgelspiel gefunden zu haben, was sich auch daraus ergibt, daß er keine Kompositionen für Orgel geschrieben hat<sup>219</sup>), eine kleine Fughette ausgenommen, die er über die Buchstaben seines Namens in das Stammbuch eines seiner Freunde eingetragen haben soll<sup>220</sup>). Das Thema lautet:



Sein Hauptinstrument blieb das Klavier. „Den Musikverständigen war es eine wahre Freude, ihn spielen zu hören“, heißt es im Nekrolog. „Er verfolgte jedesmal ein gewisses, bestimmtes Thema, behandelte es aber auf eine so geschickte Weise, daß man den Reichtum von Gedanken, die vertraute Bekanntschaft mit allen Tonarten, den charaktervollen und geistreichen Ausdruck nicht genug bewundern konnte. Hiermit verband er eine beispiellose Fertigkeit der Finger, und eine Präcision im Vortrage, die mit jedem Anschlage den Meister verkündigte. Die Fuge war sein Element. Hier zeigte er sich jedesmal in seiner wahren Bachischen Gestalt. Aber auch jeden andern Satz war er gewohnt, zwey, drey, oder vierstimmig auszuführen, und seine Mittelstimmen waren jedesmal so rein und vollständig, wie die Ober- und Unterstimme. Auf der

Orgel machte diese Musik freylich den größten Effekt, aber auch auf dem Clavier war er gewohnt, die Töne zu halten und die Bindungen so zu beobachten, als wenn er auf der Orgel spielte.“

Friedrich Bach ist in seinen Sonaten wie in den Klavierkonzerten ein ausgesprochener Anhänger der neuen Pianoforteliteratur. Nicht ein einziges Mal greift er zur Fuge oder zu streng kontrapunktischen Formen. Seine Vorbilder sind Emanuel und Christian Bach, dann auch Johann Schobert, dessen Werke er nach Ausweis der Bückeburger Notenbibliothek gekannt hat. Er war mit den neu erscheinenden Musikwerken genau vertraut, schrieb sich Klavierkonzerte von Emanuel Bach ab<sup>221)</sup> und scheint von der Londoner Reise so viele Werke von seinem Bruder Christian mitgebracht zu haben<sup>222)</sup>, daß er den neuen Klavierstil nach seiner Weise weiter pflegen und ausbilden konnte.

Nach Meusels „Künstlerlexikon“<sup>223)</sup> und Forkels „Almanach“<sup>224)</sup> soll er bereits im Jahre 1776 zwei Klavierkonzerte mit Streichquartett in Riga veröffentlicht haben. Sie scheinen verloren zu sein, oder aber es liegt bei Meusel und Forkel eine Verwechslung mit zwei Klavierkonzerten von Christian Bach vor, die gleichfalls bei Hartknoch in Riga erschienen<sup>225)</sup>. Von Friedrich Bachs Klavierkonzerten sind mir 8 Werke bekannt geworden, darunter eins aus C moll und ein anderes aus G dur, deren Echtheit nicht außer jedem Zweifel steht<sup>226)</sup>. Das C moll-Konzert mit dem Beginn:



ist in den Instrumentalstimmen ursprünglich mit W. F. Bach bezeichnet, woraus bereits in älterer Zeit J. C. F. Bach gemacht wurde. Die gleiche Signatur trägt die Konzertstimme. Im zweiten Konzert aus G dur, das von der gleichen Hand kopiert wurde, ist in sämtlichen Stimmen dieselbe Korrektur ausgeführt. Überall wurde aus W. F. Bach, also aus Friede-

mann Bach, ein J. F. C. Bach. Beide Stücke, von denen das zweite einseht:



Kontrastieren zu stark mit Friedrich Bachs anderen Arbeiten, um sie als beglaubigte Werke ansehen zu können. Vorausichtlich stammen sie von Friedemann Bach<sup>227</sup>), worauf sowohl die Behandlung des Soloparts wie die gesamte stilistische Haltung hinweisen. Hinzu kommt, daß sämtliche Klavierkonzerte Friedrichs im Autograph, und zwar nur einmal vorliegen, während die genannten Werke Kopien sind. Es genügt, den Beginn des zweiten Satzes im C-moll-Konzert einem langsamen Satz aus Friedrich Bachs Klavierkonzerten gegenüberzustellen, um den stilistischen Gegensatz zu erkennen:

C-moll-Konzert (Friedemann Bach?).

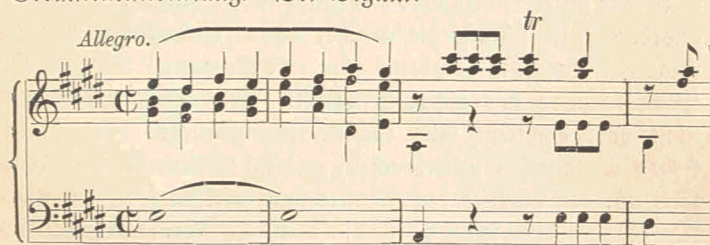


Friedrich Bach (D-dur-Konzert).

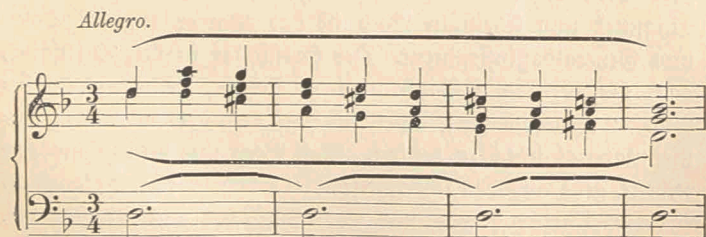
*Andante.*

Die fraglichen Konzerte, die ihrer Reife und Geschlossenheit wegen nicht als Jugendarbeiten gelten können, wird man Friedemann zusprechen müssen.

Von Friedrichs Klavierkonzerten sind einige datiert. Das Esdur-Konzert (St. 273) wurde am 18. Sept. 1792 vollendet, das aus Fdur (St. 275) am 27. Februar 1787, das Bückeburger aus Esdur am 15. Juli 1791. In die gleiche Zeit fallen die übrigen Klavierkonzerte, was sich aus Stilistik, Satzform und Technik ergibt. Nur ein Konzert, das aus Edur (B. B. St. 274), scheint aus früheren Jahren zu stammen. Man sieht es an der abweichenden Sazanordnung, die nach dem Allegro ein Adagio und Allegro-Moderato bringt — eine Folge, die bei Friedrich Bachs Konzerten sonst nicht wiederkehrt — dann auch aus der Spieltechnik des Soloinstruments, aus der Vermeidung der Albertischen Bässe und aus der ganzen Gedankenentwicklung. Der Beginn:



rückt es in die Nähe Christian Bachs, der sein D moll-Klavierkonzert<sup>228</sup>) so eröffnet:



Unter den erhaltenen Klavierkonzerten Friedrichs ist es das einzige, das nur Streichquintett mit Continuo zur Begleitung heranzieht. Alle diese Gründe sprechen dafür, das Cdur-Kon-



zert zu den ersten Arbeiten zu zählen, die Bach im Anschluß an die Werke Emanuels und Christians schrieb. Interessanter sind seine Konzerte aus D-, F-, A- und die beiden aus Esdur. Sie gehen weit über das hinaus, was Emanuel und Christian, allerdings in früherer Zeit, geschaffen haben. Man merkt ihnen die Zeit Haydns und Mozarts an und sieht auch hier, daß die große Stilwandlung in der Klaviermusik von allen Seiten kräftig aufgenommen wurde. Rein äußerlich zeigt sich das Streben nach größerer Klangentfaltung, sowohl im Solopart wie in der Begleitung. Im Ddur-Konzert werden Oboen herangezogen, im Berliner Esdur-Konzert: obligate Oboen und Hörner, im Bückeburger: eine konzertierende Oboe, Flöten und Hörner. Meist dienen die Bläser zur Verstärkung, doch gibt es daneben genug Stellen, in denen sie selbständig in den Verlauf des Satzes eingreifen, das Soloinstrument durch kurze Einwürfe unterbrechen oder das Figurenwerk beleben. Die Satz-anordnung ist überall die gleiche: einem einleitenden Allegro folgt ein Andante, Larghetto oder eine Romanze, während ein frisches Rondo das ganze beschließt. Abweichungen kommen nicht vor, höchstens wird das Einleitungsallegro durch einen kurzen Andantesatz unterbrochen, wie im Berliner Esdur-Konzert, um den Eintritt des Klaviers noch wirksamer zu gestalten. In der Satzentwicklung ist die klassische Form eingehalten, auch im ersten Satz, der erstes und zweites Thema, Durchführung und Reprise klar und deutlich gliedert. Auf die alte Zeit weist allein die Beibehaltung des Continuo. Wie bei Emanuel und Christian Bach ist das Klavier zugleich Solo- und Generalbassinstrument. Der Solist hat in den Tutti-sätzen nach der bezifferten Bassstimme zu spielen, denn an ein besonderes Generalbassinstrument ist nach dem vorhandenen Stimmenmaterial nicht zu denken. Daß Bach mit dem Pianoforte rechnet, geht aus den Überschriften »Concerto per il Cembalo ó Piano Forte« hervor, und noch deutlicher aus der Melodik, den Spielmanieren und der reichen Anwendung der Albertischen Bässe. Die Angabe, daß die Konzerte auch für Cembalo ausführbar sind, ist eher ein Zugeständnis an die Liebhaber des alten Cembalo, als ein Hinweis auf die Stilistik der Werke.

Von den Berliner Konzerten zeichnet sich das große aus Esdur aus, das mit einem aus Mozarts Ddur-Symphonie bekannten Beginn:

*Allegro.*

es 1 1 1 1    des 1 1 1 1    c 1 1 1 1    G 1 1 1 1    As 1 1 1 1    A 1 1 1 1

einsetzt und nach dem einleitenden Tutti zu einem 10taktigen Andanteeinsatz des Klaviers mit dem neuen Gedanken führt:

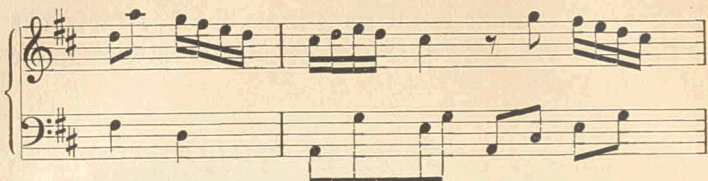
*Andante.*

c1 c1 c1 1 1 1 1    b b 1 1 1 1    f 1 1 1 1    b 1 1 1 1    des 1 1 1 1

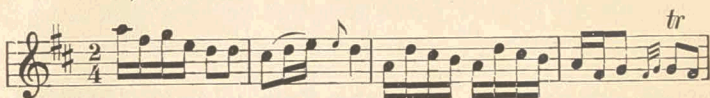
Das Allegrothema schließt diesen dramatisch gedachten Mozartischen Beginn ab. Melodisch reizvoller ist das Ddur-Konzert, das bereits im ersten Thema zeigt, wie weit Bach über die Werke seines Bruders Christian im Entwurf der leitenden Gedanken hinausgekommen ist:

*Allegro.*

Klavier.



Auch der zweite Satz, dessen Hauptthema bereits mitgeteilt wurde, und das Rondo:



bringen hübsche Themen und dankbare, an Mozart erinnernde Figuren und Manieren. Dies D-Dur-Konzert und das Bückeburger aus A-Dur würden noch heute im Konzert bei guter Ausführung ihre Wirkung nicht verfehlen<sup>229</sup>). Wie Bachs Klavierkonzert aus Es, so wird auch das hübsche A-Dur-Konzert in den Beginn der neunziger Jahre fallen, also in eine Zeit, wo sich Haydns und auch Mozarts Werke mehr und mehr durchsetzten. Eine entscheidende geschichtliche Stellung wird man Friedrichs Konzerten demnach kaum zusprechen können, wohl aber bleibende innere Werte.

Die Betrachtung der Bachschen Symphonien, von denen sich 14 nachweisen lassen<sup>230</sup>), führt zu einem ähnlichen Ergebnis. Sie gruppieren sich so: 3 dreisäßige Symphonien (Ddur, Gdur, Ddur), 1 dreisäßige (Cdur) vom Jahre 1770, 2 viersäßige vom Jahre 1792, 3 viersäßige vom Jahre 1793, 5 viersäßige vom Jahre 1794. Die Hauptarbeit auf diesem Gebiet fällt somit in Bachs letzte Lebensjahre.

Die kleineren dreisäßigen Symphonien gehören wohl sämtlich in die siebziger Jahre. Der Zuschnitt der Themen ist in Mannheimer Manier gehalten, mit affordischen Kopfmotiven, die die Tonika scharf betonen:





Friedrich Bach hält sich hier ganz an die schulmäßige Bildung der Themen. Auch im Entwurf der langsamen Sätze — in diesen Symphonien folgt stets ein Andante — und in den Final-Allegros bekennt er sich zur Mannheimer Richtung, die ihm, wie die Bückeburger Musikalien zeigen, durch die Werke von Stamitz, Filtz, Emanuel Bach, Wagenseil u. a. gut bekannt war. Größere Bedeutung hat keine dieser ersten Symphonien. Es sind zum großen Teil Studienarbeiten, die höchstens im Mittelsatz eigene Töne anschlagen.

Ein Zeitraum von mehr als 20 Jahren trennt die kleine Cdur-Symphonie von Bachs großen Werken aus den neunziger Jahren. Eine Zeit, die Mozarts und Haydns Symphonien sah und die auch Bachs Anschauungen über Form und Inhalt der Symphonien änderte. Zwar wird er Mozarts Symphonien kaum gesehen haben, dafür waren ihm aber Haydns Werke bis zu den Pariser Symphonien hin bekannt. Man darf darauf aus verschiedenen Gründen schließen, zunächst aus der grundsätzlichen Einhaltung der Viersätzigkeit, die an dritter Stelle stets ein Menuett bringt, aus den Finalrondos, die in ihrer Frische und Hirtigkeit Haydnsche Züge tragen, schließlich auch aus den langsamen Einleitungen, die Bach ebenso wie Haydn den ersten Sätzen voranschickt. Dieser Haydnsche Gedanke, der auf die alte französische Ouvertürenform zurückgeht, machte auf Bach so starken Eindruck, daß er nur in wenigen Fällen von den einleitenden Adagios abgesehen hat.

Von den zehn großen Symphonien Bachs beginnen nur zwei (Ddur, 1792 und Cdur, 1794) unmittelbar mit dem Allegro, alle anderen haben eine langsame Einleitung, ein Largo, Adagio oder Larghetto. Dieser breite Beginn hat vorbereitenden, einführenden Charakter, z. B.:

## Cdur-Symphonie 1793.

*Largo sostenuto.**Allegro.*

## Esdur-Symphonie 1794.

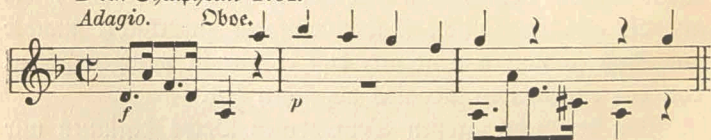
*Largo.**Allegro assai.*

Oft kontrastiert die Einleitung mit dem folgenden Allegro in der Tonart. So schiebt Bach gern einen Mollsatz voran:

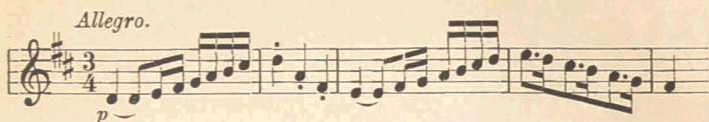
## Gdur-Symphonie 1793.

*Largo.**Allegro.*

## Ddur-Symphonie 1794.

*Adagio.**Allegro.*

Die Allegrosätze sind inhaltlich nicht bedeutend. Sie verlaufen in Sonatenform, ohne große Überraschungen. Mitunter stört die blutleere Führung der Themen, wie in der D dur-Symphonie 1793:



oder aber es werden Mannheimer Crescendo-Effekte in hergebrachter Manier ausgebeutet:

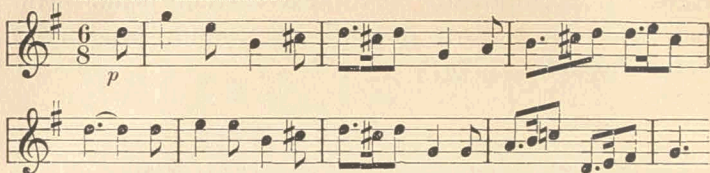


Daneben gibt es ansprechende Sätze, wie das Allegro der G dur-Symphonie (1793), wo dem idyllischen Ton des Beginns das hübsche zweite Thema:

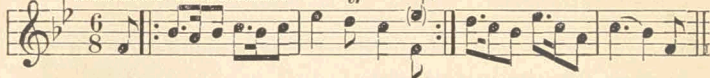


gegenübergestellt wird. Aber auch hier folgen trockene Figuren und ermüdende Sechzehntelläufe, die den günstigen Eindruck wieder in Frage stellen. Weit mehr hat Bach in den langsamen Sätzen zu sagen, die er mit einer einzigen Ausnahme (B dur-Symphonie) „Romanze“ überschreibt. Da klingt ein volkstümlicher, liedmäßiger Ton hindurch, der schlicht und natürlich wie ein Haydn'sches Andante wirkt. Dafür bieten die Es dur-, G dur- und C dur-Symphonie (1793/94) gute Beispiele:

D dur-Symphonie.  
Romanze Andantino.



Es dur-Symphonie. (2 vta)  
Romanze Andantino. tr



G dur-Symphonie.  
Romanze Andantino.



Diese Liedthemen geben den Bach'schen Romanzen den entscheidenden musikalischen Charakter.

An dritter Stelle steht in Bach's Symphonien stets ein Menuettsatz, der auf Tanz und Spiel und auf freundliche Bilder des täglichen Lebens weist, z. B.:

G dur-Symphonie 1793.  
Minuetto.



C dur-Symphonie 1794.  
Minuetto.



Alle diese Sätze sind hübsch angelegt und werden mit Geschmack durchgeführt. Zum Schluß bringt Bach regelmäßig

ein Rondo. Uner schöpfl ich scheint seine Phantasie in der Erfindung dieser Themen zu sein, um die der ganze Schlußsatz herumläuft. Oft genügt ihm die Angabe „Rondo“ nicht, und so fügt er noch „Scherzo“ oder „Scherzando“ hinzu. Damit ist nur eine genauere Affektbestimmung und Vortragsangabe gemeint, kein neues Formgebilde. Trotzdem ist aber interessant, daß Bach die Bezeichnung „Scherzo“ in die Symphonie übernommen hat. Auf Heiterkeit, Laune und Geselligkeit sind fast alle Bachschen Finalsätze gestimmt, ja er erreicht mit seinen flotten Rondosätzen beinahe Haydn'sche Wirkungen. Die Verwandtschaft ergibt sich aus den geistvollen Überleitungen zum Thema, aus der Einschaltung von Fermaten, von Adagio- oder Andante-Episoden, die die Spannung und Erwartung auf die Rückkehr des Lieblingsgedankens erhöhen, dann auch aus den Themen selbst:

## F dur-Symphonie 1792.

## Rondo Allegretto.

## G dur-Symphonie 1793.

## Rondo Allegretto.

## D dur-Symphonie 1793.

## Rondo Allegretto.



D dur-Symphonie 1792.  
Rondo Scherzando.

C dur-Symphonie 1793.  
Allegretto Scherzo, Rondo.

Es dur-Symphonie 1794.  
Rondo Scherzo.

So schließen die Symphonien, die vom Largo-Allegro zu einer volkstümlichen Romanze und einem behaglich-freundlichen Menuett führen, in fröhlichster Ausgelassenheit und Munterkeit. Sie gehen alle den gleichen Weg, sehen aber auf ihrer Wanderung Landschaft und Stimmungen stets von einer neuen Seite. In diesem Phantasie Reichthum und in der Frische der musikalischen Mittheilung liegt der bleibende Wert der Bach'schen Symphonien.

Bach verlangt fast für alle Symphonien die Mitwirkung des Cembalo. Bei sechs Symphonien, darunter drei aus dem Jahre 1794, ist eine genau bezifferte Bassstimme vorhanden. Ist

diese harmonische Füllung auch nicht überall notwendig, so trägt sie doch zur Stärkung und Abrundung des Gesamtklanges wesentlich bei. Bach hält an der alten Praxis fest und ist davon nur in wenigen Fällen abgewichen. Eine solche Abweichung liegt in der großen Bdur-Symphonie vom Jahre 1794 vor, wo er zu zwei Hörnern, Flöte, Fagott und Streichern zum ersten und einzigsten Male zwei Klarinetten hinzuzieht. Sonst besteht sein Orchester aus Streichern, Cembalo, Oboen und Hörnern, wozu bei zwei Symphonien noch Fagotte treten. Die Bläser sind selbständig behandelt, nehmen an der Entwicklung der Themen teil und erhalten an gegebener Stelle auch die Führung. Am vollendetsten ist in dieser Beziehung die Bdur-Symphonie entworfen, die das Cembalo-Akkompagnement durch eine volle Instrumentierung ersetzt. In dieser im August 1794 geschriebenen Symphonie hat Bach die gleiche Vollendung der Technik erreicht, wie Joseph Haydn in den Pariser Symphonien.

Es war die letzte große Arbeit, die Bach fertig stellte. Wenige Monate später erkrankte er an einem „hitzigen Brustfieber“, das ihn „nach einem kurzen Krankenlager der Welt und den Seinigen“ entriß<sup>231</sup>). Er starb am 26. Januar 1795. Die Eintragung im Bückeburger Kirchenbuch lautet:

1795. Johann Friedrich Bach Concertmeister

63 Jahre alt gestorben 26 Januar

begraben 31 Januar Brustkrankheit.

Er wurde auf dem alten Bückeburger Friedhof (Setendorf) beigesetzt. Noch heute findet man da einen Grabstein mit der Aufschrift: J. u. L. Bach. 1831. Die Jahreszahl ließe vermuten, daß zwei seiner Töchter hier begraben liegen, doch hatte sich eine Tochter verheiratet und damit ihren Namen geändert<sup>232</sup>), während die jüngste, Dorothea Charlotte Magdalena Bach, bereits am 21. Juni 1793 gestorben war<sup>233</sup>). Auch auf die dritte Tochter Bachs kann sich die Aufschrift nicht beziehen, da im Jahre 1831 nach Ausweis der Kirchenbücher kein Mitglied der Bachschen Familie gestorben ist. So liegt die Vermutung nahe, der einzige Sohn Friedrich Bachs, Wil-

helm Friedrich Ernst, habe seinen Eltern im Jahre 1831 zur bevorstehenden hundertsten Wiederkehr des Geburtstages seines Vaters einen gemeinsamen Grabstein errichten lassen mit der Aufschrift F. (Friedrich) u. L. (Lucia) Bach. Vielleicht tragen diese Zeilen dazu bei, daß der bereits stark verwitterte Grabstein einer Renovierung unterzogen und gepflegt werde.

Bachs Gattin Lucia Elisabeth, erhielt nach Friedrichs Tode das Gehalt ihres Mannes ein Quartal hindurch und daneben ihre gewohnte Besoldung von der Kammer. In den Rechnungen vom 1. Juli 1795 bis 30. Juni 1796 ist ihr Gehalt auf 150 Rthlr. angegeben. Sie starb am 1. Oktober 1803 im Alter von 75 Jahren am Brustfieber<sup>234</sup>).

Bachs Nachfolger wurde nach den Kammerrechnungen Kapellmeister Franziskus Neubauer, der bereits zu Lebzeiten Bachs nach Bückeburg gekommen war und sich als tüchtiger Musiker bei der Kapelle und beim Publikum eingeführt hatte. Neubauer war durch die Revolutionskriege von Weilburg, wo er als Kapellmeister wirkte, vertrieben worden und nach Preussisch-Minden geflohen. Er wurde der Fürstin Juliane von Schaumburg-Lippe vorgestellt, die ihm den Aufenthalt in Bückeburg gestattete und auch die Aufführung seiner Kompositionen durch die Bachsche Kapelle zuließ. Diese Erlaubnis benutzte er „so vorteilhaft“, wie berichtet wird<sup>235</sup>), „daß alle Welt über seine musikalische Exekution erstaunte. Ein genialisches Feuer durchdrang das Orchester, wenn Neubauer dirigierte, und seine Sinfonien brachten, wenn sein Geist sie besetzte, eine unbeschreibliche Wirkung auf seine Zuhörer hervor. Bach hatte den rechtschaffensten Charakter von der Welt. Gleichwohl hatte er sich zuweilen im Vertrauen einen kleinen Tadel über Neubauers Composition erlaubt, welche in seiner Altbachischen Waage zu leicht erfunden wurden. Diesen Tadel mochten unberufene dienstfertige Freunde, Neubauern wieder zugetragen haben, und dieser gerieth darüber in einen solchen Eifer für die Kunst, daß er in die heftigste Invectiven gegen Bach ohne alle Zurückhaltung ausbrach, und ihn zu einem musikalischen Zweikampf in Bearbeitung eines Contrapunktischen Thema herausforderte, worin er es auf Tod und Leben mit

dem alten Tonkünstler aufnehmen wollte<sup>236</sup>). Bach wurde bald darauf von einer hitzigen Krankheit überfallen, und verlor darin sein Leben zum Bedauern aller wahren Musikverständigen. Neubauer nahm seine Stelle ein, er wurde von der Fürstin zu Schaumburg zum Konzertdirektor auf unbestimmte Zeit angenommen.“ Neubauer, der dem Trunk ergeben war, führte seinen neuen Dienst nur kurze Zeit. Noch im selben Jahre, am 11. Oktober 1795, starb er und wurde an der Seite Bachs beigesetzt.

Den frei gewordenen Posten erhielt Konzertmeister Wagny, „ein braver Virtuose auf der Klarinette und Violine“<sup>237</sup>). Unter ihm wirkte Konzertmeister Westerhof, der sich als Vokal- und Instrumentalkomponist auszeichnete und ein „braver Violin- und Bratschenspieler“ genannt wird<sup>238</sup>). Wie aus Schriftstücken des Bückeburger Hausarchivs hervorgeht, bewarb sich nach Neubauers Tode auch Bachs Sohn Wilhelm um die frei gewordene Stelle<sup>239</sup>). Er übersandte der Fürstin Juliane am 21. November 1795 aus Berlin eine Komposition zur Empfehlung und schrieb in seinem Begleitbrief, daß seit dem Verluste seines guten Vaters sich die Sehnsucht bei ihm eingestellt habe, sein Vaterland und die Seinigen wieder zu sehen, wodurch das sonst Angenehme seiner Berliner Stellung ganz zurückgedrängt werde. Auf diese bereits verspätete Bewerbung antwortete die Fürstin mit ihrem Dank für Bachs Sendung und unter Beifügung eines Geldgesenks, sie habe, unterrichtet von Bachs „angenehmer und vorteilhafter Lage in Berlin“, nicht vermuten können, daß er „dieselbe jemals gegen eine minder lukrative hiesige“ vertauschen würde, sonst würde sie bei Besetzung der Stelle eines Konzertmeisters, die schon vor mehreren Wochen dem Kammerdiener ihres Vaters, Wagny, übertragen sei, mit Vergnügen auf ihn Rücksicht genommen haben<sup>240</sup>).

Unter Wagnys sorgfamer Führung hielt sich das Bückeburger Musikleben auf guter Höhe<sup>241</sup>), und auch später noch hat sich Bückeburg durch eine liebevolle und ersprießliche Musikpflege ausgezeichnet<sup>242</sup>).

Über Friedrich Bachs Charakter und Lebensgewohnheiten

gibt Konsistorialrat Horstig im Nekrolog ausführliche, auf persönlicher Kenntniß beruhende Mittheilungen.

„Bachs Charakter“, schreibt er, „verdient eine Ehrensäule. Rechtschaffenheit und Seelengüte machen seine Hauptbestandtheile aus. Hiermit verband sich eine Dienstfertigkeit und Gefälligkeit, die ihres Gleichen unter den Künstlern seiner Art selten findet. — Er liebte die Musik mit Leidenschaft. Auch wenn ihn niemand hörte phantastirte er auf seinem englischen Pianoforte, welches er aus London mitgebracht hatte. Noch mehr Vergnügen aber machte es ihm, wenn er andere durch seine Phantasieen vergnügen konnte. — Außer der Zeit, die er auf die Ausübung der Musik verwendete, brachte er den Vormittag gewöhnlich mit Compositionen zu, den Überrest des Tages widmete er dem freundschaftlichen Umgange oder der gesellschaftlichen Unterhaltung. Obgleich die meisten seiner Compositionen in seinem Pulte verschlossen blieben, so konnte er es doch nicht müde werden, gleich der Seidenraupe seine Gespinste bis auf die letzten Tage seines Lebens fortzuweben. Mit einer wehmütigen Freude betrachte ich oft noch die kleinen und großen Tonstücke, die er auf meine besondere Veranlassung setzte, mühsam ins Reine schrieb und mir dann unvermuthet zum Geschenk brachte. Unter diesen befindet sich eine meisterhafte Composition auf das bekannte Lied: Wie sie so sanft ruhn, alle die Seeligen etc. Ich schrieb eine Parodie darauf, als ihm seine geliebte Tochter durch den Tod entrisen wurde<sup>243</sup>), und ließ sie von den Chorsängern an seiner Thüre singen, als er sich dessen nicht vermuten konnte. Nie werde ich den Eindruck vergessen, den dieser Gesang auf den gerührten Vater machte.

„Bach war der treueste Freund seiner Freunde. Unter seinen bekannten Zeitgenossen, die seine Talente zu schätzen wußten, befand sich auch Herder in Weimar, der bekanntlich einige Jahre seines früheren Lebens in Bücheburg stand. Bach war unerschöpflich im Ausdrucke seiner innigsten und zärtlichsten Empfindungen, wenn von diesem theuren Manne die Rede war, der ihm noch bey dem Abschiede einige Büsten zum Andenken überlassen hatte, die er als Reliquien verehrte. Außer diesen Heiligthümern besaß er noch ein wohlgetroffnes Bildniß von seinem Bruder in Hamburg, den er noch kurz vor seinem eignen Tode betrauren mußte.

Durch Güte des Herzens und Rechtschaffenheit der Gesinnungen hatte sich Bach so verehrungswürdig gemacht, daß ihm auch seine Gegner, wosfern man diejenigen so nennen darf, denen sein inneres Ehrgefühl zuweilen zu nahe getreten war, ihre Hochachtung nicht versagen konnten. Seine Fürstin schätzte ihn über alle Maassen. Die milde Schonung, mit der sie ihn bey allen Vorfällen behandelt

wissen wollte, und die große Achtung, mit der sie jederzeit von seinen Talenten sprach, so wie die gütige Vorsorge, die sie noch bey seinem Tode gegen seine Hinterlassene blicken ließ, legten hier von das ruhmwürdigste Zeugniß ab.

Und was soll ich für meine eigene Person hinzusehen? Ich war so glücklich, den Mann, den ich schon längst dem Namen nach verehrt hatte, einige, obgleich wenige Jahre vor seinem Tode kennen zu lernen und seinen nähern Umgang zu genießen. Nie werde ich der seligen Stunden vergessen, die ich in seinem Hause verlebte. Mit welcher zuvorkommenden Gefälligkeit unterhielt er mich Stundenlang an seinem Instrumente! Wie schwand der Abend in seiner lehrreichen Gesellschaft, wie oft übereilte uns die Mitternacht, ehe wir es dachten! Wie holte er so gern aus dem Schaze seiner alten Tonstücke alle Studien hervor, die wir gemeinschaftlich mit einander bearbeiteten. Wie gern durchsichtete er meine Versuche im Saß; wie gefällig zeigte er mir alle Vortheile, wodurch ich mir den rechten Gebrauch und die Anwendung aller gesammelten Tonkenntnisse erleichtern konnte! Wie munterte er mich auf, ihm aus dem Vorrathe meiner eignen und fremden poetischen Versuche, die empfindungsreichsten Stücke mitzutheilen. Sein Verlust bleibt mir unerseßlich. Aber sein Andenken wird in meiner Seele nie erlöschen.“

Dies liebevoll entworfene Charakterbild zeigt die schönen Züge, die der Bachschen Familie von jeher eigen waren: die Anhänglichkeit an Heimat und Familie, die leidenschaftliche Liebe zur Musik und jene künstlerische Bescheidenheit, die nicht an äußerem Ruhm, sondern an emsigem Schaffen und unermüdlichem Fleiß Genüge findet.

Nur wenige Werke sind von Friedrich Bach im Druck erschienen, und so fanden sich auch nur wenige Schriftsteller, die seine Kunst würdigten. In älteren Zeitschriften, wie Cramers „Magazin der Musik“ oder Hillers „Wöchentliche Nachrichten“ werden einige Druckwerke besprochen, doch führen diese Urtheile nicht zu einer zusammenfassenden Beurteilung seiner musikalischen Leistungen. Sie ist in älterer Zeit nur von dem blinden Flötenvirtuosen Friedrich Dulon<sup>244</sup>), der Bach gelegentlich einer Konzertreise nach Bückeburg kennen lernte, und von Horstig in seinem Nekrolog versucht worden. Dulon meint, daß Friedrich Bach „in Vergleichung mit Carl Philipp Emanuel nicht so ganz die Feuerprobe aushalten würde“, indes ständen „beyde gewiß nicht so weit aus ein-

ander, daß man sie nicht sogleich für Brüder erkennen sollte“. Bei dem Bückeburger Bach vermißt er „zwar nicht die Gründlichkeit, wohl aber jene Leichtigkeit und Gefälligkeit des Styls, jenen Reichthum der Gedanken, womit die Werke des Letzgenannten sich von allen übrigen des damaligen Zeitalters auszeichneten“. Weiter schreibt er: „Endlich herrschte in seinem [Friedrich Bachs] Spiele nicht jene Zartheit der Empfindungen, nicht der kühne Geist, nicht das allbelebende Feuer, womit einst Hamburgs Orpheus sich aller Herzen zu bemeistern verstand: dessen ungeachtet aber war er, als theoretischer sowohl als praktischer Künstler doch immer ein Mann, an dem man es durchaus nicht verkennen konnte, daß der Geist seines großen Vaters . . . sich auch ihm in reichem Maaße mitgetheilt hatte.“ Dulons Urtheil ist vorsichtig abgefaßt, und man hat allen Grund, an seiner tieferen Kenntniß der Bachschen Arbeiten zu zweifeln. Er weilte wenige Konzerttage in Bückeburg und wird kaum Gelegenheit gefunden haben, Bachs Hauptwerke zu hören. Auch was er vom Klavierspiel sagt, stützt sich auf Zeileindrücke, wenn man ihm auch darin beipflichten wird, daß Friedrichs Kunst nicht so eigenartig, kühn und feurig anmutet, wie die seines Bruders Emanuel. Bestimmter ist die Charakteristik, die Horstig im Nekrolog gibt. Sie stammt von einem musikalisch interessierten Mann und bringt Nachrichten, die auf Unterredungen mit Bach über Kunst und Künstler zurückzugehen scheinen.

„Ich wage es nicht“ — so beginnt Horstig seine Werkbesprechung — „eine Charakteristik der Bachschen Kunst zu geben; aber alles, was den Namen Bach eine so große Celebrität erworben hat, das besaß der Bückeburgische Bach in einem nicht geringen Grade. Ein vollendetes Studium der Tonkunst, tiefe Einsicht in die Natur und das Wesen der Harmonie, vollständige Kenntniß des reinen Satzes und eine Simplicität und Würde im Ausdrucke, die nicht durch abgelernte, nachgebildete Künsteleyen überraschender Gänge erreicht, sondern unmittelbar aus der unerschöpflichen Kraftfülle der großen Wissenschaft aller Tonverwandlungen herausgeholt wurde, und die gleichwohl bey aller Kunst, welche sich immer nur dem ausgelernten Meister verrathen konnte, in solchen Schranken der Einheit des Gedankens und des Hauptcharakters blieb, daß sie den unverständigen

Halbgelehrten mehr zum Staunen als zur Freude zwingen konnte. Ernst und Hoheit sprach aus jedem Satze hervor, und eine stille Majestät, die so oft durch religiöse Empfindungen geheiligt wurde, vereinigte sich mit sanfter Güte, die in leicht fließenden, unstudirten Melodien mit den einfachen Grundtönen zusammenschmolz. Alles dieses verbunden mit der Kunst einer musterhaften Applikatur oder Fingersezung bey dem Spielen der Tasteninstrumente, erzeugte den besondern Charakter des Eigenthümlichen, welches die Bachische Musik von jeder andern unterschied.

„Es ist unläugbar, daß unser Bach von seinem Hamburger Bruder in der Behandlung des Klaviers und im Notensatz für dieses Instrument, so wie von seinem Londoner Bruder im süßen, schmelzenden Gesange einer Seelenvollen Melodie bey weitem übertroffen wurde; und der sogenannte Hallische Bach ist wegen seines unerreichbaren Orgelspiels zu bekannt, als daß ich mir getrauen wollte, ihm den Bückeburger an die Seite zu setzen.

Aber was dieser vor allen Brüdern voraus hatte, das war unstreitig ein tiefes, inniges Gefühl, welches bey seiner großen Einsicht in den tadelfreyen Gang aller Fortschreitungen der Töne, durch die kunstvollsten und stimmenreichsten Ausarbeitungen seiner Hauptgedanken nie zertheilt und unterbrochen wurde. Daher enthalten die Kirchenstücke und Oratorien des Verstorbenen, die größtentheils noch im Manuscripte liegen, die reichste Ausbeute für das Studium aller künftigen Tonsetzer. So wie er seine Gedanken hinwarf, so wie er sie aufs Pianoforte brachte, oder fürs Clavierpiel in Noten aufsetzte, schienen sie dem gegenwärtigen Geschmack ungenießbar zu seyn. Aber ich habe mir oft das Vergnügen gemacht, und aus diesen Noten, die so einfach, so sonderbar schienen, durch Veränderung der Bewegung, durch Hineinwebung neumodiger Verzierungen, ein ganz neues Adagio, eine ganz neue Phantasie zu schaffen, — und sie so auszuführen, wie sie unser melismatisches Ohr von unsern jetzt lebenden vorzüglichsten Componisten zu hören gewohnt ist. Dann erstaunten die Zuhörer, und konnten nicht begreifen, daß alles dieses in Bachs Musik liegen sollte. Hierinn allein hat man die Ursache zu suchen, warum Bach so hartnäckig auf seinen alten Geschmack bestehen konnte. Er hatte Unrecht, wenn man an die Tonkunst die Forderung machen konnte, daß sie nicht blos in ihren Grundstoffen rein und fleckenlos, sondern auch in Ausföhrung geschmeidig und anmuthsvoll sich dem Ohre eines geschmackvollen Kenners empfehlen sollte; aber er hatte Recht, wenn er in den Tonstücken selbst unserer besten musikalischen Meister, eines Mozart und Paesello, etwas fand, welches ihm, wenn er es anatomisch zerlegte, nichts als eine gedankenlose Leere zurücließ, da im Gegentheile seine alte Musik von Graun, Händel, und weiter zurück



von Leo, Durante etc. nichts als Kern und Stoff zu hundertfältiger Entwicklung enthielt. Wie hätte sich also dieser Mann je mit den schmeichelhaften Süßigkeiten der neuen, besonders der italienischen und französischen Musik völlig auslöbnen, wie hätte er seine altdeutsche Kernhaftigkeit mit der lieblichen Schale der Ausländer vertauschen können? Seine auf Einsicht und Kenntniß gegründete Ueberzeugung von dem Mangel an gründlichem Studium der meisten beliebten Tonsetzer, konnte sich zuweilen in Urtheilen äußern, die ihm bey allen denen, welche mit seinem Charakter nicht vertraut genug waren, den Anschein von Unbilligkeit zu geben vermochten; und doch gab es im Grunde keinen billigern, nachsichtvollern, duldsamern Richter in Glaubenssachen der Musik, als Bach. Er war nur strenge gegen die, welche sich für Meister der Tonkunst, besonders in der höhern Composition, angesehen wissen wollten. Jeden andern, der sich entweder nur in der Ausübung eines Instruments hervorthat, oder die Composition bloß als ein Mittel brauchte, seine Ideen hörbar zu machen, die mehr durch die erlangte Fertigkeit auf einem musikalischen Instrumente oder durch vieles Hören gefälliger Tonstücke, als durch innern Drang, große und schöne Empfindungen zu erregen, hervorgetrieben waren, — jeden solchen Virtuosen, der nicht mit dem musikalischen Dichter verwechselt werden muß, behandelte er mit ungewöhnlicher Güte, und munterte ihn selbst durch Beyfall auf, sich einer regellosen Phantasie zu überlassen, um auf diesem Wege alle Möglichkeiten im Ausdruck und Vortrage besonderer Instrumente zu erschöpfen. Er selbst begnügte sich indeß mit der Kunst des reinen Sazes, ohne sich darum zu bekümmern, wie das, was er niederschrieb, auf besondere Instrumente besonders anwendbar gemacht werden könnte.“

Sieht man von der überschwenglichen Art dieser Charakteristik ab, so bieten sich genug Gesichtspunkte für eine Beurteilung der Bachschen Werke aus ihrer Zeit heraus. Darin, daß Bach das musikalische Handwerk vollständig beherrschte und die Schule seines Vaters nirgends verleugnete, wird man horstig unbedingt zustimmen. Man mag die Dratorien, Lieder oder Symphonien aufschlagen, wo man will, — stets sieht man den gewandten Praktiker, der über alle technischen Kunstmittel der Zeit verfügt. Und auch in der Betonung der Einfachheit und Würde der Bachschen Musik trifft horstig das Rechte. Mit schlichten Mitteln wird beispielsweise in der „Kindheit Jesu“ eine eindruckssichere Weihnachtsszene entwickelt, wird in „Michaels Sieg“ das Kampfbild knapp und doch

treffend veranschaulicht, während die Choralmelodie „Ein feste Burg ist unser Gott“ klarer und entschiedener als jede Schilderung die Siegeszuversicht der gläubigen Herzen kündigt. An solchen Stellen fühlt man die „Simplicität im Ausdrucke“, die Horstig so hoch einschätzt, und das Festhalten am Hauptcharakter der Dichtung.

Wenn es dann weiter heißt, daß Friedrich Bach vor allen Brüdern „ein tiefes, inniges Gefühl“ voraus hatte, so wird man dies Urteil einem Christian, aber nicht einem Emanuel Bach gegenüber aufrecht erhalten. Leistungen, wie sie Emanuel in den „Israeliten in der Wüste“ und Ramlers „Auferstehung und Himmelfahrt“, in den „Geistlichen Oden und Liedern“ oder in den langsamen Sätzen seiner Klavierkonzerte bietet, hat Friedrich wohl erreicht, aber nicht übertroffen. Er ist seinem älteren Bruder sogar stark verpflichtet, sowohl in der musikalischen Gesamthaltung seiner Kantaten und Oratorien, als in den ersten Entwürfen seiner Lieder, Kammermusikwerke und Symphonien. Das „tiefe innige Gefühl“ war bei Friedrich wie bei Emanuel ein Erbe, das sie in eifriger Schaffensarbeit weiter pfl egten und sich ganz zu eigen machten. Am schönsten spricht es sich in Friedrichs Oratorien an den Stellen aus, wo die Dichtung, wie im Anfang und Schluß der „Auferweckung Lazarus“ oder in der „Kindheit Jesu“, den Musiker zu tief empfundenen Weisen oder schlichten Chören begeistert, dann auch in den Bußliedern Münters und den Akkompagnationszenen seiner Solokantaten. In der Instrumentalmusik ist es dagegen nicht so sehr die Innigkeit, die die Werke auszeichnet, als vielmehr ein freundlich-ansprechender, bald volkstümlich, bald wieder heiter und behaglich klingender Grundton. Weßhalb Horstig gerade die Klavierwerke durch Veränderung der Bewegung und durch neumodige Verzierungen dem Zeitgeschmack des Jahres 1797 anpassen mußte, wäre nur einzusehen, wenn er an ältere, uns nicht bekannte Arbeiten denken würde. Denn Bachs Hauptarbeit auf dem Gebiet der Klaviermusik konnte in den neunziger Jahren, also kaum einige Jahre nach ihrer Entstehung, noch nicht veraltet sein. Sie ist es auch heute noch nicht, wenn man sich an den Geist dieser Musik und an

ihren anheimelnden Mozartischen Klang hält. Bach hat auch nicht, wie Horstig meint, auf seinem alten Geschmack bestanden. Davon könnte nur die Rede sein, wenn man die Praxis des Continuo in seinen Klavierkonzerten und Symphonien in diesem Sinne einschätzt. Er hat die Neuerungen des Pianofortespiels kräftig aufgegriffen und Technik wie Erfindung an allen Neuerscheinungen, namentlich an Christian Bachs Werken, geschult. Was Bach an den Werken Mozarts und Paeffellos auszusetzen hatte, ist nach Horstigs Mitteilung schwer zu entscheiden. Wissen wir doch kaum, was er von diesen Werken gekannt hat! Die „Entführung aus dem Serail,“ ist in Bückeburg — vielleicht nur im Auszug — gespielt worden, aber Bach hätte nie, selbst bei genauester anatomischer Zergliederung, von einer zurückbleibenden „Leere“ sprechen können, denn seine Spätwerke zeigen, wie stark er sich dem neuen Stil, der sich bei Mozart am vollendetsten ausspricht, hingegeben hatte. Daß ihm an Mozarts Arbeiten einiges nicht gefiel, läßt sich bei einem in anderen Zeitläuften aufgewachsenen Musiker verstehen. Nur darf man Horstigs Angaben angesichts der Werke Bachs nicht wörtlich nehmen. Dasselbe gilt von der Bevorzugung der alten Meister Graun, Leo, Durante und Händel. Wir haben gesehen, wie Bach in der italienischen Schule aufwuchs, und können seine große Wertschätzung der Italiener auch ohne Horstigs Nutzenanwendung auf spätere Meister verstehen. Händel erscheint in dieser Zusammenstellung wohl in erster Linie als Komponist der italienischen Oper. Bach hatte dessen Arbeiten in London kennen gelernt und nach Bückeburg sogar Händelsche Opern mitgebracht. Er blieb ein Verehrer der Händelschen Kunst, ebenso wie er auch Haydn nach Ausweis der Symphonien kannte und hoch schätzte.

Viele berühmte Namen sind in diesem Rückblick genannt worden. Sie beweisen zweierlei: einmal, daß Bach das, was andere durch Reisen und Kunstfahrten sich aneigneten, durch gründliches Studium der Neuerscheinungen oder der sonst zugänglichen Handschriften zu erreichen suchte, und zweitens, daß seine kräftige, mit der Zeit mitgehende Kunst starken Wandlungen unterworfen war. Keim äußerlich zeigt sich diese Ent-

wicklung in der Folge der Werke. Er beginnt mit kleineren Beiträgen in musikalischen Zeitschriften, mit Kammermusikwerken und Liedern. Dann schreibt er Opern, Dratorien und Kantaten unter dem Einfluß Herders, Emanuel Bachs und Rolles, veröffentlicht weltliche Solokantaten, wie sie in Haus und Kammer beliebt waren, um schließlich den kirchlichen Werken, die immer mehr an Boden im liturgischen Gottesdienst verloren, ganz zu entsagen. Sein Schaffen gilt nun der von Mannheim und Wien ausgegebenen Richtung in der Symphonie, der Kammermusik im Geschmack Schoberts und Christian Bachs und der neuen Pianofortemusik.

Man könnte auch bei Bach von drei Stilperioden sprechen, wenn nicht die ersten beiden, die italienische und Emanuel Bachsche Richtung, stark ineinander griffen. Am deutlichsten sieht man diesen Mischstil in den Dratorien und Kantaten. Da gibt es italienische Da Capo-Arien, die ihre Muster in der neapolitanischen Werkstatt finden und die sichtlich von einer künstlichen Einföhlung in italienische Eigenart zeugen, und dicht daneben Chöre, die sich kaum von Emanuel Bachs Dratorien in Ton und Ausdruck unterscheiden; ja selbst auf Sebastian Bachs Choräle wird zurückgegriffen und in den Motetten das Erbe des Vaters noch einmal ausgebreitet. Dieses Festhalten an der deutschen, bodenständigen Kunst gibt den Dratorien, Kantaten und Motetten ihren Wert. Da spricht nicht nur der Kenner der italienischen Musik zu uns, sondern ebenso ein gemütvoller, phantasiereicher Musiker, der sich in dem ihm eigenen Gebiet frei und selbständig bewegt. Die Bückeburger musikalischen Arbeiten Herders, alle berühmten Kantaten und Dratorien von Kamler und Gerstenberg eignet er sich an, er übernimmt den ganzen zweiten Band der Müntzerschen Liedsammlung und schafft gehaltvolle, ausdrucksreiche Werke, sobald er sich an den deutschen Chor- und Liedstil hält.

Die Londoner Reise gibt ihm dann zum erstenmal einen tiefen Einblick in die Kunst Händels und Christian Bachs und macht ihn auf den jungen Mozart aufmerksam. Er wendet sich immer mehr der Instrumentalmusik, der Klavierliteratur, Kammermusik und Symphonie zu. So stark ist sein

Interesse für die neue Kunstrichtung, daß er in der Symphonie vom Mannheimer Stil zum Haydnschen umschwenkt, in den Klaviersonaten und Kammermusikwerken über Christian Bach hinausgeht und im Klavierkonzert in die Nähe Mozarts rückt. Was an neuen Ausdruckswerten geschaffen wird, findet in seinen Werken Aufnahme und selbständige Fortbildung.

So ist Bach kein Neuerer geworden. Er hat in das Rad der Geschichte nicht eingegriffen, denn seine Dratorien und Opern verdanken das eigentlich neue Moment — das erträumte Zusammenwirken und gegenseitige Ergänzen von Musik und Dichtung zu neuer, unlöslicher Einheit — dem Anteil Herders. Aber er hat den Platz, an den er gestellt war, voll ausgefüllt, dem Bückeburger Musikleben ein goldenes Zeitalter zugeführt und darüber hinaus auf allen Gebieten Werke geschaffen, die nicht allein sein reiches Innenleben und die Kraft seines Könnens bekunden, sondern ebenso bleibende Werte in sich tragen, die ein Studium seiner Arbeiten reichlich belohnen.

### Anmerkungen.

1) Vgl. Musikalischer Almanach für Deutschland (Forkel) 1782, 1783, 1784, Hillers Musikalische Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr 1770, S. 56, 158, 182, 234, 314, 402, Eramers Magazin der Musik II, S. 1040f., S. 1311. Auf diese Kritiken und Nachrichten wird im Verlaufe der Arbeit eingegangen. Die Druckwerke Bachs werden zuerst in J. Georg Meusels „Teutschem Künstlerlexikon“ (Lemgo 1778, S. 4), in Fr. v. Eschstruths „Musikalischer Bibliothek“ (Marburg und Gießen 1784, S. 45) und in Forkels Almanach (1782 und 1784) zusammengestellt.

2) Friedrich Schlichtegrolls „Nekrolog auf das Jahr 1795“. Gotha 1797. VI. Jahrg. I. Bd., S. 268f. Bach-Nekrolog von Horstig.

3) Vgl. Allgem. mus. Stg. Registerband und Citners Quell.-Lexikon. Nach Eintragungen im Bückeburger Kirchenbuch wurde Horstig später schwachsinzig und 1803 mit Pension entlassen. Im Jahre 1802 hatte er noch Haydns „Jahreszeiten“ in Bückeburg zur Aufführung gebracht (Allg. mus. Stg. IV, 854).

4) Vgl. Spitta, Bach. Außerdem bringt die „Jubiläums-Festschrift aus Anlaß der 25jährigen Dirigententätigkeit des Schaumburg-Lippeschen Hofkapellmeisters Prof. Richard Sahl 1913“ einen kurzen Aufsatz über die Geschichte der Bückeburger Hofkapelle.

5) Citners Artikel, der nur einen Teil der erhaltenen Werke Fried-

rich Bachs angibt, ist nach den Ergebnissen dieser Arbeit zu corrigieren und zu ergänzen. Ein thematischer Katalog wird an anderer Stelle erscheinen.

6) In der „Genealogie der Bachschen Familie“ mit eigenhändigen Zusätzen und Verbesserungen von Carl Philipp Emanuel Bach heißt es unter Nr. 49: „Joh. Christoph Friedrich Bach, 5ter Sohn Joh. Seb. Bachs, . . . ist geboren den 21 Juni An. 1732“. — Die Genealogie zählt so: Friedemann, Emanuel, Joh. Gottfr. Bernhard, Gottfried Heinrich, Joh. Christoph Friedrich. Von den Kindern aus zweiter Ehe war Friedrich der vierte Sohn. Vgl. Spitta, Bach, II, S. 955.

7) Spitta, Bach, II, S. 955.

8) Musikal. Almanach (Forkel) 1782, 83, 84. Über Seb. Bachs Unterricht orientieren Spitta (Bach, I, 658f., II, 598f.) und Martin Faldt, Friedemann Bach, 1913, S. 3 und 7f.

9) Zu den Ausführungen über das Leben des Grafen Wilhelm wurden benutzt: Theodor Schmalz, Denkwürdigkeiten des Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe (1783), Ger manus, Leben des Regierenden Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe und Sternberg (1789), Otto Müller, Zur Geschichte des Grafen Wilhelm zu Sch.-L. (1912), Strack von Weisenbach, Der Regierende Graf Wilhelm zu Sch.-L. (1889), Ludwig Keller, Graf Wilhelm zu Sch.-L. (1907), R. Haym, Herder nach seinem Leben und seinen Werken (1880/85) und archivalische Quellen, die im Laufe der Arbeit genannt werden.

10) Über seine artilleristischen Erfindungen, Festungsbauten, seine Beteiligung am siebenjährigen Krieg und seine Führung im Portugiesischen Krieg orientieren in großen Zügen die angeführten Quellen.

11) Es würde sich lohnen, die Bückeburger Kapelle in ihrer geschichtlichen Entwicklung einmal im Zusammenhang zu betrachten. Archivalische Quellen aus dem 17. und 18. Jahrhundert sind in ausreichender Zahl vorhanden.

12) Die Belege bringen die Akten und Nachrichten über die Regierung des Grafen Albrecht.

13) Akten des Hofmarschallamts in Bückeburg (weiterhin abgekürzt durch Hf. A.) Acta Diener Nr. 10 (Vgl. auch Nr. 15 und Acta Schlösser, betr. die Reparatur der Stadtkirchen-Orgel).

14) Hf. A. Diener Nr. 10.

15) Hf. A. Diener Akten Nr. 15.

16) C a m m e r R e c h n u n g e n (weiterhin abgekürzt unter C. R.) 1748/49.

17) C. R. und Hf. A. Diener Akten Nr. 17, den Hoff Musicum u. Secretar. Hoffmann betr.

18) Hausarchiv in Bückeburg, Musici betr.

19) Hf. A. Diener Akt. Nr. 11.

20) C. R. 1752/53. Die Gehaltsangabe ist nur bei Bach und der Sängerin Münchhausen mit den Sonderposten angeführt worden, sonst sind die Einzelbezüge addiert.

21) „Früher und Jetzt“, Eine kulturhistorische Betrachtung unter eingehender Berücksichtigung der engeren Heimat Schaumburg-Lippe, von Adolph Schulz (Halle 1911) vgl. die „Jubiläums Festschrift“ S. 5.

22) Spitta, Bach II, S. 978, Auszug aus dem Leipziger Handlungsbuch. Das Klavier, das Friedrich Bach erhielt, war ihm von seinem Vater durch Zession eines Legats zugefallen.

23) Die Vokation Bachs habe ich in den Bückeburger Archiven nicht gefunden.

24) Vgl. die weiterhin zitierten Gehaltsätze vom Jahre 1754 (Hf. A. Diener Akten Nr. 33).

25) Bückeburger Kirchenbuch, Eintragung vom Jahre 1724: „den 28 Novemb. ward copulirt Ludolph Andreas Münchhausen mit Bürgermeisters Helds seiner Tochter Anna Lucien“. Münchhausens Frau starb im Jahre 1740. Er verheiratete sich bereits im Jahre 1741 wieder mit der „Frau Witwe Praetorii, gebohrne Stuards“, die im Jahre 1746 starb. Seine dritte Frau, die er 3 Jahre später, am 29. Sept. 1749 zum Altar führte, war eine geborene Christina Elisabeth Witten aus Launau (Eintragungen im Kirchenbuch unter Copulirte und Verstorbene).

26) Bückeburger Kirchenbuch, Getaufte 1732: „den 25 Jan. lies tauffen Ludolph Andreas Münchhausen Nahm. Lucia Elisabeth. Gv. Lucia Elisabeth Kogen“.

27) Vgl. Th. Schmalz (1783) a. a. D. S. 144.

28) Diener Akten Nr. 33.

29) Fürstlich Schaumb. Lippesche Musikbibliothek, Trio per 2 Flauti traversi e Basso di Giov. Battista Serini 1750. „Il Sogno di Scipione“, Cantata à 5 di Serini, 1751 (Autograph) u. a. m.

30) Vgl. Eitner, Qu.-Lexikon, und Francesco Caffi, Storia della Musica sacra . . . in Venezia (1854/55) II, S. 64, 67. Kompositionen von A. Colonna liegen in der Bückeburger Musikbibliothek.

31) Vgl. Eitner, Qu.-Lex.

32) E. N. 1754/55.

33) Die Anfertigung eines gedruckten Katalogs würde der Musikgeschichte große Dienste leisten. Es sei an dieser Stelle auf die besonders an Italienern reichhaltige, bisher unbeachtete Bibliothek mit Nachdruck hingewiesen. Im Archiv der „Kommission zur Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst“ befindet sich ein Zettelkatalog, den mir Herr Prof. Max Seiffert freundlichst zur Einsicht unterbreitet hat. Auf meine Anregung hin soll die alte Bückeburger Musikbibliothek von jetzt an gesondert aufbewahrt werden.

34) Hf. A. Diener Akten Nr. 33.

35) Ebd. „Celcissimus haben gnädigt befohlen, daß dem angenommenen Sänger Graff jährlich 200 Rthlr. von diesem Ostern an und zwar quartaliter praenumerando . . . aus der Cammer Cassa bezahlt und auf

den künftigen Etat gesetzt werden solle.“ Die Entlassung wurde am 1. Dez. 1757 ausgefertigt.

36) Ebd. Die Bezahlung ist in den Cammer-Rechnungen 1756/57 gebucht.

37) E. N. 1759/60.

38) Hf. N. Diener Akten Nr. 34, Acta Bach betr. Am 19. Febr. 1757 erhält Bach eine Zulage von 4 Klaftern Brennholz, am 7. September 1764 „eine jährliche Zulage von Sechzig Thalern qua Taffel-Gelder, und anstatt der bisher erhaltenen 10. Klafter von gesagtem dato an fünfzehn Klafter Brennholz“, am 20. April 1767 werden als einmalige Auslage 5 Klafter Brennholz und am 30. April 1771 jährlich 3 Klafter als Zulage bewilligt.

39) Hf. N. Diener Akten Nr. 34, Bach betr.

40) Bückeburger Kirchenbuch, 1759 Getaufte, 24. May.

41) Hf. N. Diener Akten, 34, Bach betr.

42) Bückeburger Kirchenbuch, Getaufte, die Eintragung über Wilhelm Bach lautet: 24 May. Herr Concertmeister Bach: N. [nomen] Wilhelm Friederich Ernst, der vater hat es selbst gehalten.

43) Bückeburger Hausarchiv, Bach, Königl. Preuß. Musiker zu Berlin betr.

44) a. a. D. S. 144 f.

45) a. a. D. S. 97.

46) Die Noten, die in Brüssel aufbewahrt werden, gelangten vor dem Kriegsausbruch des Jahres 1914 nicht mehr in meine Hände. In Hillers „Wöchentliche Nachrichten“ 1768 S. 48 ist das Werk angekündigt: „Dem Publico, und besonders den Liebhabern der Musik, wird hierdurch bekannt gemacht, daß der Hochgräf. Bückeburgische Concertmeister, Herr Johann Christoph Bach, gesonnen ist, 6 Quartetten auf Flaut. Trav. Violino oblig. Viola obl. e Violoncello obl. auf Subscription bey dem Buchdrucker Bock in Hamburg drucken zu lassen. Das Werk wird zu Ende dieses Jahres fertig, da sodann für jedes Exemplar 1 Thl. 8 gr in Zweydrittelstücken bezahlt, und das Geld franco entweder an den Herrn Concertmeister oder aber an den Herrn Kabinetssekretär Hofmann in Bückeburg eingesandt wird“ usw.

47) Das „Mus. Bieleley“ enthält von Fr. Bach: „Tanzmenueette“, Lieder nach Dichtungen von Lessing u. a. Alla Polacca, Sonaten für Klavier und Triosonaten, Solo für Cello, Märsche u. a. Hillers „Wöchentliche Nachrichten“ 1770 S. 56, 234 f., 158, 182, 314, 402 bringen Besprechungen dieser Arbeiten, in denen es u. a. heißt: „eine sehr artige Klavier-sonate“, „die Ausarbeitung . . . unvergleichlich und mit mancher schönen Stelle durchwebt“, „Gesang, Erfindung und Ausführung verdienen . . . ihr Lob“ u. s. w.

48) Nachlaßkatalog Em. Bachs S. 82.

49) Bibl. Berlin. P. 336.



50) Nachlaßkatalog Em. Bachs S. 95: Bach (Joh. Chr. Friedr.) Bückeburgischer Concertmeister, J. S. dritter Sohn. In Del gemahlt. 1 Fuß 8 Zoll hoch, 13 Zoll breit. In goldenem Rahmen.

51) Vgl. die Werke Em. Bachs in der Bückeburger Musikbibliothek und den Briefwechsel zwischen Bach und B. Ch. Breitkopf, der sich im Archiv des Leipziger Verlags von Breitkopf & Härtel befindet. Diese mir freundlichst zur Verfügung gestellten Dokumente sollen an anderer Stelle veröffentlicht werden. Sie beginnen am 10. Sept. 1776 und reichen von 1783 an ohne größere Unterbrechungen bis zum 24. Sept. 1792.

52) Hf. A. Diener Akten Nr. 33.

53) Die „jährliche Besoldung von 1000 Rthlr.“, von der der Nekrolog spricht, hat Bach nach Ausweis der Kammerrechnungen nie erhalten.

54) Hf. A. Diener Akten Nr. 33.

55) Hf. A. Diener Akten Nr. 33.

56) Erinnerungen aus dem Leben Joh. Gottfrieds von Herder. Gesammelt und beschrieben von Maria Carolina von Herder, ed. Joh. Georg Müller. Tübingen 1820. I. S. 225.

57) Ebd. S. 187.

58) Erinnerungen I. S. 230, „Von und an Herder“, Ungedr. Briefe aus Herders Nachlaß, herausgegeben von Heinrich Dünzler und G. von Herder, Leipzig 1861/62. II, S. 150.

59) Nachgelassene Schriften der Gräfin im Bückeburger Hausarchiv.

60) Emil Gottfried v. Herder, Herder und Karoline Flachsland. Ihr Briefwechsel vor ihrer Vermählung. Erlangen 1847. S. 56.

61) Jakob Baechtold „Aus dem Herder'schen Hause“, Aufzeichnungen von Joh. Georg Müller (1780—82). Berlin 1881. S. 38f.: „Nach dem [Mittagessen] schlug er einige Oden von Klopstock auf dem Klavier: Hermann und Thusnelde, der Zürchersee, ‚der Welten erschuf‘ und noch einige Lieder von Sedendorf. . . Ich habe noch nie so viel beim Klavier gefühlt, wie diesmal; es waren nur einzelne Schläge, aber diese und sein lebhafter Gesang waren so herrlich, so genievoll, daß ich bei der ersten Zeile tief empfand, so und nicht anders muß das gesungen werden“. Vgl. ebd. S. 55 u. 112.

62) Erinnerungen II, S. 298.

63) „Johann Gottfr. Herders Stellung zur Musik“ behandelt Hans Günther in seiner Leipziger Dissertation (1903 Leipzig). Die Arbeit gibt einen guten Überblick über Herders Musikanschauungen und Leistungen, aber keine erschöpfende Ausführung des Themas.

64) Friedrich Gottlob Fleischer.

65) Herders Sämtl. Werke herausgeb. von Bernh. Suphan I, S. 59f. (abgekürzt: H. W.).

66) H. W. XXVIII, S. 6f. und S. 550. Vgl. Herders Lebensbild (ed. E. Gottfr. v. Herder. Erlangen 1846. I, 2. S. 194).

- 67) *J. B.* IV, S. 222.
- 68) *J. B.* IV, S. 238. Besprechung der Kantaten von Johann Elias Schlegel.
- 69) Vgl. Klopstocks Ode „Die Ehre“.
- 70) *J. B.* XL S. 71.
- 71) *J. B.* XVI, S. 255f., XI, S. 72, XXII, S. 179f. u. 184, XXIII, S. 556f. u. v. a. Stellen.
- 72) *Erinnerungen I*, S. 206.
- 73) *Ebd.* S. 207f.
- 74) Vielleicht meint Herder Friedrich Bachs „Pygmalion“. Die gleichnamige Komposition Bendas gehört in eine spätere Zeit. Der Brief ist Anfang Februar 1772 geschrieben.
- 75) Herders Briefwechsel mit seiner Braut. ed. *J. Dünker* und *F. G. v. Herder*. 1858, S. 179.
- 76) *Erinnerungen I*, S. 216.
- 77) Herders Briefwechsel, *Dünker*. S. 372.
- 78) *Hausarchiv Bückeburg*.
- 79) *Schmalz*, *Denkwürdigkeiten*, S. 152f.
- 80) Vgl. *Hf. A. Diener Altn Nr. 45 Vol. I*. Instruktion für den Vorgesetzten unserer Hof und Haushaltung 1782. § 65. Herder schreibt an Caroline im Jahre 1772: „Viel Segen zur Musik! Auch ich fühle, daß man durch sie besser werden kann und höre sie noch wöchentlich zw eimal“. Herders Briefwechsel mit seiner Braut. *Dünker*, S. 194.
- 81) *Erinnerungen I*, S. 185 und 196.
- 82) *E. N.* 1760/61. *Struve* erhielt 120 *Rthlr.* *E. N.* 1773/4 und 1774/5. Über die Entlassung *Kemenaus* vgl. *Hf. A. Diener Altn Nr. 1*. Nachrichten über den jüngeren *Struve* bringen die *Diener Altn Nr. 38*.
- 83) Die Kalender liegen in der *Bückeburger Hofbibliothek* und im *Hausarchiv*.
- 84) *Joh. Heinrich Merck* in *Darmstadt*.
- 85) Herders Briefwechsel mit seiner Braut, ed. *Dünker*, S. 408.
- 86) *Ebd.* S. 410.
- 87) *Ebd.* S. 418.
- 88) *Erinnerungen I*, S. 356.
- 89) Herders Briefw. mit seiner Braut, S. 464.
- 90) *Ebd.* S. 457 „Bringe doch ja die Musik über das ‚Kind Jesu‘ mit“. Brief, Ende Februar 1773.
- 91) *Erinnerungen I*, S. 358f.
- 92) *J. B.* XXVIII, S. 553.
- 93) „Von und an Herder“. Ungedr. Briefe aus *H.s. Nachlaß*, I. S. 333.
- 94) *J. B.* I, S. 59f.
- 95) *J. B.* I, S. 99.
- 96) *J. B.* IV, S. 271.

- 97) *H. W.* IV, S. 222.
- 98) *H.*s Lebensbild, ed. *E. G.* v. Herder 1846. I, 3. 2. Hälfte, S. 464.
- 99) *Ebd.*, II, S. 434f. „Über die Oper“.
- 100) *H. W.* XVI, S. 266.
- 101) Lebensbild I, 2. S. 194f.
- 102) Von und an Herder, II, S. 144f.
- 103) Herders Reise nach Italien, ed. Heinr. Dünker und *F. G.* v. Herder 1859. S. XXIX.
- 104) *H. W.* XXVIII, S. 550.
- 105) Vgl. Arnold Schering, Geschichte des Oratoriums. (Kleine Handbücher für Musikgeschichte, Bd. 3) S. 368f. und 365f.
- 106) *H. W.* I, S. 59.
- 107) *H. W.* I, S. 59f.
- 108) Vgl. auch die erste Fassung des „Fremdling auf Golgatha“ (*H. W.* XXVIII, S. 1f.), wo es u. a. heißt: „Heult den erstochnen ersten Sohn, Völker — Den Mörder am Kreuz, den Sieger, den Reichen im Grab.“
- 109) Der Brief, der „Bückeburg 5 Nov. 1774“ datiert ist, wurde in der „Steyermärkischen Zeitschrift“, 10. Heft, Graz 1830 veröffentlicht. Auch Hans Günther bringt ihn a. a. O.
- 110) Herder an Caroline über den „Brutus“, Erinnerungen I, S. 221.
- 111) Nach Eitner (Quell.-Lex.) befindet sich das Autograph des „Tod Jesu“ in der Bibliothek Wagner (Brüssel) und ist 1769 datiert. Ich habe das Werk bisher nicht erhalten können. In der Berliner Bibliothek (Ms. St. 268) liegen einige Stimmen (Viol. I. Sopr. mit Bass, Oboe 1. 2. Corn. 1. 2) zu Ramlers „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, dessen Komposition von Friedrich Bach stammen soll. Die erhaltenen Stimmen gestatten kein Urteil über die Musik.
- 112) Von Musikbeispielen ist abgesehen, da das Oratorium im Neudruck in den „Denkmälern deutscher Tonkunst“ vorgelegt wird.
- 113) Seb. Bachs Werke, Ges. Ausg. XX, 1. S. 76. Kantate Nr. 83.
- 114) J. Chr. Fr. Bach, Motetto a 4 Voci Sopra la Cantilena „Wachet auf ruft uns die Stimme“, B. B. P. 379, Autograph. Als die Choräle Sebastian Bachs gedruckt wurden, ließ Friedrich sich alle Teile, wie sie erschienen, kommen. Vgl. den Briefwechsel mit Breitkopf. Brief vom 19. Febr. 1788, 24. Nov. 1788.
- 115) Vorschrift im Textbuch. *H. W.* XXVIII, S. 32.
- 116) Fürstlich Stollbergische Bibliothek zu Wernigerode Nr. 774m. Auf diese Handschrift wird im Revisionsbericht der „Denkmäler deutscher Tonkunst“ (Oratorien von Fr. Bach) eingegangen werden.
- 117) Catalogue of Manuscript Music in the British Museum (London 1906, I, 377). Der Komponist ist im Katalog falsch angegeben.
- 118) Ed. Jacobs, Herder und das Haus Stolberg-Wernigerode, Zeitschrift des Vereins für Kirchengeschichte in der Provinz Sachsen 1904, S. 116f.

- 119) S. v. S. 65.
- 120) Aufzeichnungen der Gräfin Maria im Bückeburger Hausarchiv.
- 121) Bückeb. Hausarchiv und Erinnerungen I, S. 197.
- 122) Haym, Herder I, S. 516.
- 123) Herders Briefwechsel mit seiner Braut, Dünker. S. 251: „Ich gehe mit einer ‚Maria am Grabe Lazarus‘ Schwanger“.
- 124) Ebd. S. 261. Brief Ende Mai 1772.
- 125) Ebd. S. 445. Brief Anfang Februar 1773.
- 126) Ebd. S. 450. Brief vom 6. Febr. 1773.
- 127) Erinnerungen I, S. 345 f.
- 128) Ihr Zwillingbruder Ferdinand.
- 129) *h. W.* XXVIII, S. 554.
- 130) Angabe in Bachs Autograph.
- 131) *h. W.* XXVIII, S. 554.
- 132) Aus Herders Nachlaß, Ungedruckte Briefe ed. *h. Dünker* u. *f. G.* v. Herder 1856/7, II, S. 101 u. S. 117. Es ist zunächst von den Predigten die Rede, zum Schluß heißt es: „Mit den Cantaten ist's mutandis mutatis dieselbe Sache“. Die Briefe sind Mai 1774 und 5 Nov. 1774 datiert.
- 133) Lavaters Dankbrief ebd. S. 120 f. Vgl. *h. W.* XXVIII, S. 554.
- 134) *h. W.* XXVIII, S. 554.
- 135) Nekrolog.
- 136) In *fr. Bachs* Nachlaß fanden sich einige Stücke aus dem „Wohltemperierten Klavier“ und die Adur-Suite für Violine und Klavier (*Bach* Ges. Ausg. IX, S. 43 f.), letztere in einer von *fr. Bach* besorgten Umarbeitung für Cembalo solo. Vgl. *Pöhlhaus* Notiz in der Handschrift P. 226 der Berliner Bibliothek.
- 137) *s. v.* S. 74.
- 138) *h. W.* XXVIII, S. 1 f.
- 139) *h. W.* XXVIII, S. 556.
- 140) Herder in einer Handschrift der Dichtung. *h. W.* XXVIII, S. 1 Anmerkung.
- 141) Erinnerungen I, S. 396.
- 142) *h. W.* I, S. 60. Herder schreibt: „Da das gegenwärtige Blatt [Gelehrte Beiträge zu den Nigischen Anzeigen auf das Jahr 1766] bloß für unsere Gegend bestimmt ist: so ist die folgende Kantate zufrieden, wenn sie nur den Beifall der hiesigen Kenner der Tonkunst u. insonderheit eines Müthels erhält, den auch auswärtige Gegenden in seinen Kompositionen schätzen“.
- 143) *h. W.* XXVIII, S. 554.
- 144) *B. B. Mf. St.* 265.
- 145) In der Partitur weicht der Text verschiedentlich von der in *h. W.* XXVIII (S. 79 f.) gegebenen Fassung ab. Von einer Aufzählung der Varianten muß an dieser Stelle abgesehen werden.

146) Diese und die folgenden in Anführungsstrichen gegebenen Charakterisierungen stammen von Herder.

147) Die Zahlen sind Katalognummern. Auch „Michaels Sieg“ ist ähnlich bezeichnet mit 71 Nr. 27.

148) Vgl. Em. Bachs Nachlaskatalog.

149) B. B. P. 377.

150) Jakob Baechtold, Aus dem Herder'schen Hause. Aufzeichnungen von Johann Georg Müller. Berlin 1881, S. 71.

151) *h. W.* XVI, S. 256 f.

152) *h. W.* XXIII, S. 559 f.

153) Vgl. Arnold Schering, Geschichte des Oratoriums, S. 326 f.

154) *h. W.* XXIII, S. 557.

155) Die von Hans Günther a. a. O. vertretene Ansicht, daß die Texte, „deren erste Anlage in Herders Frühzeit fällt“, beinahe „alle Eigenschaften vermissen“ lassen, die Herder in seinen „theoretischen Begriff der Gattung aufnimmt“, erscheint nicht haltbar.

156) Lebensbild II, S. 434 f.

157) Über den „Brutus“ orientieren Haym a. a. O. I, 475 f., Carl Nedlich (*h. W.* XXVIII, S. 551 f.), Erinnerungen aus dem Leben Herders I, S. 197, 208, 220, 221, 231, 366, Herders Briefwechsel mit seiner Braut (Dünker und F. G. v. Herder) S. 251, 258, 261, 273 f., Aus Herders Nachlaß (Dünker und F. G. v. Herder) S. 396 f., Otto Müller (Bückerburg) im „Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen“ Bd. 122, Heft 1/2 (1909) und Bd. 126, Heft 1/2 (1911) Braunschweig, Westermann. Obige Angaben stützen sich auf diese Quellen.

158) Die Gräfin schreibt in ihrem Handexemplar des Schaumburg-Lippeschen Kalenders auf das Jahr 1774 (Bückerburger Hausarchiv): Den 27 Februar. Den Abend Brutus in Musik gehört . . . den 3ten März: Herders zur Musik oben, merkwürdige Stunde mit Ihr gehabt.

159) Haym a. a. O. S. 477 Anm.

160) Der Brief wird von Hans Günther a. a. O. als Beilage abgedruckt. Günthers Annahme, daß Herder die Dichtung erst an Gluck sandte, und erst nach Glucks Weigerung, den Stoff zu komponieren, an Bach gab, widerlegt sich aus der Tatsache, daß das Drama bereits am 27. Februar 1774 mit der Musik gegeben wurde, während Herders Brief an Gluck vom 5. November 1774 datiert ist.

161) Herders Briefe an Joh. Georg Hamann. Berlin 1889, S. 128.

162) Herder an Gluck.

163) Vgl. Julius Maurer, Anton Schweiger als dramatischer Komponist. Leipzig 1912 (Beihefte der *J. M. G.* II, 11), S. 48.

164) Von und an Herder, II, S. 76.

165) *h. W.* XXVIII, S. XII.

166) Daß Bach in dieser Zeit bereits als tüchtiger Musiker auch außerhalb der Landesgrenzen bekannt war, beweist ein Brief von Neckert aus

Neustadt an der Dosse. Dieser überreichte dem Grafen Wilhelm den 3. Teil seiner Schriften mit einem Begleitschreiben, wo er sagt: „ich würde mich äußerst freuen, wenn Euer Durchlaucht Capellmeister, der Herr(?) Bach, die, in diesem dritten Teil befindliche, und der Music wegen von mir gefertigte Idyllen zur Composition brächte, in dem alles, was von diesem berühmten Manne, den ich von Person nicht kenne, herrüret, den Beifall seiner Kenner erhält“ (16 Juli 1773 datiert). Bückeburg, Hausarchiv.

167) Nekrolog.

168) Im Bückeburger Hausarchiv liegen viele Aufzeichnungen der Gräfin, die von der großen Liebe zu ihrem Kinde zeugen, darunter auch ein kleines „Wiegen-Liedlein“ vom Jahre 1772, zu dem jedenfalls Bach die Melodie aufzeichnete. Es beginnt so:

Lieb-stes Kind-lein! Mei-ner Freu-de! Schla-fe  
sanft in sü-ßer Ruh!

169) G. N. 1777/78.

170) Hf. N. Schl. betr. Die Witwe Münchhausen bittet am 6. Juni 1778 um Auszahlung des Gnadenquartals, da ihr Mann „den 6ten hujus des morgens zwischen 9 u. 10 Uhr“ verschieden sei.

171) Hf. N. Diener Akten, Nr. 38, Struve jun. betr.

172) Hf. N. Diener Akten Nr. 45. Vol. I.

173) Gemeint ist jedenfalls die komische Oper „Die Dorfdeputierten“ von Ernst Wilhelm Wolf (1776).

174) Nekrolog.

175) Hf. N. Diener Akten Nr. 38 Struve jun. betr.

176) Bitter a. a. D. verlegt die Reise in das Jahr 1774.

177) Otto Jahn, Mozart. 4. Aufl. (Deiters) I, S. 571.

178) Der Text ist in einer „Sammlung sämtlicher Gedichte, welche zur Freudenbezeugung über die Hohe Geburt des Erbgrafen Georg Wilhelm . . . . gesungen u. überreicht worden sind“ (veranstaltet von Joach. Friedr. Althaus, Hofbuchdrucker, Bückeburg 1785) auf der Bückeburger Hofbibliothek erhalten. Der Titel lautet: Cantate nach der Geburt Georg Wilhelms . . . In Musik gesetzt u. in hiesiger Stadtkirche aufgeführt von J. C. F. Bach, Bückeburg den 6 Februar 1785. Von der Musik hat sich nur eine einzige Stimme fragmentarisch erhalten, die Altstimme zum Choral „Anbetung, Preis u. Ehre“ in der Berliner Bibliothek unter Ms. St. 267.

179) Nekrolog.

180) Abkürzung für: verwitwete Fürstin zu Schaumburg-Lippe, geborene Fürstin zu Nassau-Siegen.

181) B. B. P. 378 and Mf. St. 267. Beides Autograph.

182) Allg. mus. Ztg. (Nochlik) II, S. 220f. Musikbrief von Horstig.

183) Allg. mus. Ztg. ebd.

184) Bückeburger Hausarchiv, Musici betr.

185) Die Komposition der „Hirten“ wird mehrfach im Briefwechsel mit Breitkopf erwähnt. Bach wollte sie als erstes größeres Vokalwerk 1783 zum Druck bringen. Es fanden sich aber nicht genug Pränumeranten, und so blieb das Werk liegen. Der vollständige Titel des in der Berliner Bibliothek (Mf. St. 269) liegenden Duodramas heißt: „Mosis Mutter und ihre Tochter, ein Duodrama von H. S. C. Stille, in Musik gesetzt von J. C. F. Bach a 2 Soprani, 2 Corni, 2 Flauti, 2 Violini, Viola e Basso“. Auch dies Stück, das ursprünglich „Jochabeth und Mirjam oder Mosis Mutter und ihre Tochter“ hieß, sollte gedruckt werden, es fehlten aber auch hier die Pränumeranten (Briefwechsel mit Breitkopf 1788—1792).

186) Bei J. Fr. Hartknoch in Riga in Partitur erschienen. In der Berliner Bibliothek sind außerdem handschriftliche Stimmen mit Flauto 1. 2. und Ob. 1. 2. (in der Partitur nicht angegeben) vorhanden (Mf. St. 552). In der Bückeburger Musik-Bibliothek liegen sowohl mehrere Drucke als handschriftliche Stimmen der Kantate (Sign. XII, 4 und XII, 5).

187) Dresden und Leipzig bei Breitkopf. Die „Cassandra“ befand sich nach Eitner in der Bibl. Wagener, ich habe das Werk bisher nicht erhalten können.

188) Musikalische Nebenstunden. 2. Heft. Rinteln, gedr. bei Anton Böhndahl 1787. S. 47—58.

189) Cramer, Magazin der Musik, II, 2. S. 1311.

190) B. B. Partitur Ms. P. 380. Stimmen: Mf. St. 284. Vgl. zu den Kantaten die Charakterisierung bei Eugen Schmitz, Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts 1914, I. Teil, S. 285f.

191) Die Ankündigung des Werkes liegt in der Berliner Bibliothek der Handschrift P. 383 bei und lautet:

Ino, eine Cantate, vom Herrn Rammler, von mir in Music gesetzt, kündige ich hiedurch einem geehrten Publico im Clavier Auszug, auf Pränumeration an. Der Pränumerations-Termin, kan bis Ende Julii offen bleiben, der Preis ist 16 Ggl. in Luisd'or 5 Rthl. Nach Ablauf des Termins bitte mir die Nahmen der Herrn Pränumeranten aus, alsdenn das Werk bald möglichst erscheinen soll. Die Gelder können entweder an mich, oder an Herrn Breitkopf nach Leipzig, welcher den Druck besorgen wird, Postfrey eingesandt werden. Meine Freunde und Gönner, die Buchhandlung der Gelehrten zu Dessau, und sonstigen Liebhaber der Music ersuche ich ergebenst, sich dieses kleinen Werkes

halber auch gütigt gegen den gewöhnlichen Rabat vor mich zu verwenden.

Bückeburg, im Merz 1785.

Johann Christoph Friedrich Bach.

An Breitkopf schreibt Bach, daß er sich Schmeichels, Ramlers Idee am nächsten gekommen zu sein (Brief vom 25. April 1784).

192) Vorschriften nach dem Klav.-Auszug.

193) II, 2. S. 1040f.

194) B. B. P. 379.

195) B. B. P. 329. Die Arien und Kantaten, die nach Eitner (Quell.-Ver.) in Wien (Gesellschaft der Musikfreunde) liegen sollen, stammen nicht von Friedrich Bach sondern von seinem Bruder Christian.

196) Beide im Autograph vorhanden (B. B. P. 379). Die Überschriften lauten: Motetto a C. A. T. B. di G. C. F. Bach (am Schluß steht: S. D. G. 1780) und Motetto a 4 Voci Sopra la Cantilena Wachet auf ruft uns die Stimme di J. C. F. Bach.

197) Im Autograph (B. B. P. 379) liegen vor: „Dem Erbsler“ (Münster), „Weynachtslied“ („Auf schicke dich recht feierlich“, Gellert), „Danklied“ („Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebietet“, Gellert), „Der thätige Glaube“ (Gellert). Eine weitere Motette „Er ist erstanden“ (Münster) bringt J. D. Sander im Neudruck („Die Heilige Cäcilia“ I, S. 24).

198) Münster war aus Lübeck gebürtig, wo man in reger Beziehung zu Hamburg stand. Im Jahre 1764 wurde ihm die Hauptpredigerstelle an der St. Michaeliskirche in Hamburg in Aussicht gestellt, seine Wahl wurde indes vereitelt. Vgl. D. Balthasar Münters Leben und Charakter. Von seinem Sohn D. Friedrich Münster, Kopenhagen. S. 4 und 13.

199) Friedrich Münster, a. a. D. S. 22/23.

200) Herder erwähnt Münster in der *Udastea* (H. W. XXIV, S. 359) und in dem Aufsatz „Von deutscher Art und Kunst“, (H. W. V, S. 207) wo es zum Schluß heißt: „nicht nachgeahmt, oder ihr bleibt ewig hinten! und es wird ewig Schande seyn, einen Münster an Metastasio zu messen!“ (1773).

201) Vgl. hierzu H. Krebschmars Geschichte des deutschen Liedes I, S. 244f.

202) Vgl. Krebschmar, a. a. D.

203) Bach erwähnt im Briefwechsel mit Breitkopf 4 Hefte der „Nebenstunden“ (Brief vom 8. Juli 1788 und folgende), mir sind nur zwei Hefte bekannt geworden. Im „Vielerley“ stehen von Friedrich Bach die Lieder: „Ein dunkler Feind“, „D Jüngling sey so ruchslos nicht“, „Wenn mich jahrte Spröden quälen“, „Hört zu ich will die Weisheit singen“ und „Der Nachbarin Climene“, in den ersten beiden Heften der „Nebenstunden“ die Lieder: „Ich bin ein teutsches Mädchen“, „Drallyrumlarum höre mich“, „Mir Armen, den des Fiebers Kraft“, „Gewiß der ist beachtenswert“, „Du



schwörest mir“, „Als Gellert starb“ (Arie mit selbständiger Klavierbegleitung) „Bekränzet die Tonnen“, „Ein Leben wie im Paradies“, „Bekränzet mit Laub“ und „Unser süßester Beruf“, ferner eine Arie „Holde Mädchen“ mit ausgeführter Begleitung und kurzem Schlußchor.

204) Die Fleischerischen Oden kannte und schätzte auch Herder. Vgl. seinen Brief an Caroline Flachsland vom 20. Sept. 1770. (E. Gottfr. v. Herder, Herder u. Caroline F., Ihr Briefwechsel vor ihrer Vermählung. Erlangen 1847, S. 56). Dazu auch H. W. I, S. 56f.

205) Das „Menuet zum Tanz“ aus Em. Bachs „Musikal. Vielerley“ (S. 12) findet sich handschriftlich in einer Sammlung „Musicalisches mancherley“ der Dresdener Bibliothek (Da. 61, S. 29 „Menuetto zum Tanz vom Herrn Concertmeister J. C. F. Bach). Ähnliche Unterhaltungsstücke für Klavier von Bach sind in der Berliner Bibliothek erhalten (2 Polonaisen und 4 Menuette in P. 672, Kleine Clavier-Stücke).

206) Im „Vielerley“ stehen zwei dreisäßige Sonaten aus Fdur und Cdur, in den „Nebenstunden“ zwei ebenfalls dreisäßige aus Gdur und Cdur.

207) Bückeburg (Mus. Bibl. XXIII, 18): Sonata per il Cembalo solo ó vero Piano Forte di G. C. F. Bach, Fdur Autograph, ebd. (Mus. Bibl. XXIII, 4): Romanza con XII Variazioni per il Pianoforte, di G. C. F. Bach, Adur Autogr. Berlin (P. 329): Allegretto con XVIII Variazioni vom Bückeburger Bach, Gdur Autogr. Bach hatte bereits bei der Veröffentlichung der „Sechs leichten Sonaten“ mit Schwierigkeiten bei der Pränumeration zu rechnen, wie seine Briefe an Breitkopf aus dem Jahre 1783 und 1784 beweisen. Besonders hatten es ihm die „wenigen Herrn Leipziger“ unter den Pränumeranten angetan. Seine Versuche, mit größeren Werken vor der Öffentlichkeit zu erscheinen, scheiterten stets an der geringen Zahl der Zeichner, worüber sich Bach oft genug Breitkopf gegenüber beklagte.

208) In Hillers Wöchentlichen Nachrichten 1770 S. 234, 158, 182, 314, 402 sind Bachs Beiträge im „Vielerley“ kurz besprochen. Von der Klavier-sonate im 15. Stück heißt es, daß das Anfangsthema nicht neu sei, die Ausarbeitung aber „unvergleichlich und mit mancher schönen Stelle durchwebt“, die Sonate sei lang, jedoch nicht zu lang, da sie gut sei.

209) B. B. P. 329.

210) Bückeburg, Mus. Bibl. XXIII, 8. Sonate a 4 mains sur un Clavecin di G. C. F. Bach, 1786, 2 Sätze.

211) Bückeburg, Mus. Bibl. XXIII, 11. Sonate a 4 mains sur un Clavecin ou Piano-Forte par J. C. F. Bach, 1791 (Autograph) 3 Sätze.

212) Mus. Vielerley, handschriftlich in B. B. St. 553.

213) In den „Nebenstunden“ steht eine Geigensonate aus Gdur. Eine zweite aus Gdur liegt in Bückeburg (Mus. Bibl. XXIII, 19 Autograph) ebenda (XXIII, 3) eine andere aus Ddur (Autograph), die in B. B. (St. 282) gleichfalls vorhanden ist (hier mit Hinzufügung einer Cellostimme, als Sonata per il Cembalo concertato accomp. da Flauto Traverso o Violino e Violoncello bezeichnet).

214) S. oben S. 106.

215) J. C. F. Bach, Sonate für Cello und Piano, Neuauflage von Johannes Smith (Kollektion Litolf). Das Autograph liegt in Bückeburg (Mus. Bibl. XXIII, 9) und steht aus Ddur (Sonata per il Cembalo ó Piano Forte et Violoncello obligato di G. C. F. Bach 1789). Eine zweite Cello-Sonate ist im Autograph in Berlin (P. 382) Gdur. Vermißt wird eine dritte, die nach dem Katalog der Berliner Bibliothek (St. 283) früher vorhanden war.

216) Im „Bieleley“ 2 Trios (A dur, Esdur), in B. B.: 3 Triosonaten (A dur, G dur, C dur, Autograph, St. 279—281), ein Streichertrio (St. 554, trotz der Unterschrift E. F. P. Bach [!] di Bückeburg fraglich, ob von Friedrich Bach geschrieben), in Bückeburg: ein Gdur-Trio (identisch mit dem Berliner).

217) B. B. St. 277 (Autograph): Sestetto per il Piano Forte, 2 Corni, Oboe, Violino e Violoncello di G. C. F. Bach, Cdur. Bückeburg (Mus. Bibl. XIII, 18) Settetto a 2 Corni, Oboe, 2 Clarinetti, 2 Fagotti di G. C. F. Bach 1794 (Autograph).

218) Mus. Almanach für Deutschland (Forkel) 1782, 1783, 1784.

219) Die in B. B. P. 384 vorhandene Fuga di G. F. Bach stammt von Friedemann Bach. Vgl. Martin Faldt, W. Friedemann Bach (Them. Verzeichnis) 1. Bd. von Scherings Studien zur Musikgeschichte.

220) B. B. P. 291. Übersrieben: Hans Christoph Friedrich Bach von Bückeburg.

221) B. B. St. 271. Concerto per il Cembalo concerto accomp. da 2 Violini, Violetta et Basso Ddur. Das Manuscript ist bezeichnet »di G. C. F. Bach«, stammt jedoch von Emanuel (Vgl. A. Wotquenne Em. Bach, Them. Verzeichnis seiner Werke. S. 3. Nr. 18). Friedrich hat das Konzert nur kopiert.

222) In Bückeburg liegen u. a. die Opera 1. 2. 6. 12. 13. 17. von Christian Bach.

223) Joh. Georg Meusel, Teutsches Künstlerlexikon, Lemgo 1778.

224) Forkels Almanach 1782, S. 55.

225) Concerto per il Clavicembalo 2 Viol. Va. B. dal Sign. Giov. Christiano Bach. Niga, Hartfnoch, Esdur und Concerto II per il Clav. etc., ebd. A dur.

226) In B. B. liegen: Concerto per il Cembalo ó Forte piano obligato accompagnato da 2 Corni, 2 Oboi (ad lib.) V. I, II, Va, B. di G. C. F. Bach Ddur (St. 272), Concerto grosso per il Cembalo ó Piano Forte accompagnato da 2 Corni (obl.), 2 Ob. (oblig.), 2 Viol., Violetta e Basso di G. C. F. Bach 1792, Esdur (St. 273), Concerto per il Cembalo solo con Viol. I. II. Violetta et Basso di J. C. F. Bach, Edur (St. 274), Concerto per il Cembalo concertato accompagnato da 2 Corni, 2 Fl., 2 Viol., Viola e Basso di G. C. F. Bach 1787, Fdur (St. 275). In Bückeburg sind die Konzerte vorhanden: Concerto per il Cembalo ó Piano Forte

concertato et Oboe concertato accomp. da 2 Corni, 2 Fl., 2 Viol., Viola et Basso di G. C. F. Bach 1791 (XXIII, 21), Concerto per il Cembalo concertato accomp. da 2. Fl., 2. Viol., 2 Corn., Va e B. del Sign. J. C. F. Bach (XXIII, 20). **Sämtlich Autograph.** Zweifelhaft sind die folgenden Konzerte: Concerto, C moll (Ms. St. Clavicembalo, Viol. 1. 2. Va. B.) die G. C. F. Bach und Concerto del Sig. G. C. F. Bach (Ms. St. Cembalo V. 1. 2. Va. Baß) B. B. Ms. St. 270 und 276.

227) Martin Falck (a. a. D.) kennt sie nicht als Arbeiten Friedemanns.

228) B. B. P. 390. Autograph.

229) Beide Konzerte hoffe ich im Neudruck vorlegen zu können, vielleicht auch einige Kammermusikwerke Bachs.

230) B. B. St. 278: Sinfonia a 2 Cor. 2 Fl. 2 V. Va. B. di G. C. F. Bach 1770 (Cdur). Bückeburger Musik-Bibl.: Sinf. a 6, Cor. 1. 2. V. 1. 2. Va. Continuo (Ddur, XIII, 12), Sinf. a 6 con 2 Cor. V. 1. 2. Va. B. (Gdur, XIII, 10), Sinf. 2. Cor. 2 V. Va. B. (Ddur, XIII, 11), Sinf. a 10 part obl. (Cor. 1. 2. Ob. 1. 2. Fag. 1. 2. V. 1. 2. Va. B.) Fdur 1792 (XIII, 20), Sinf. a 10 part. obl. (Cor. 1. 2. Ob. 1. 2. V. 1. 2. Va. B.) Ddur, 1792, (XIII, 1), Sinf. a 8. (Cor. 1. 2. Ob. 1. 2. V. 1. 2. Va. B.) Cdur, 25 April 1793, Sinf. a 2 Cor. 2 Ob. (obl.) 2 V. Va. B., Gdur, Mai 1793 (XIII, 17), Sinf. a 8 (2 Cor. 2 Ob. 2 V. Va. B.), Ddur, Februar 1793 (XIII, 14), Grande Sinf. pour 2 Cors 2 Hautb. 2 V. Alto, B., März 1794, Ddur (XIII, 9), Sinf. a 8 part obl. (Cor. 1. 2. Ob. 1. 2. V. 1. 2. Va. B.) Juli 1794, Cdur (XIII, 13), Sinfonia a 8 part obl. (Cor. 1. 2. Ob. 1. 2. V. 1. 2. Va. B.) 1794 (XIII, 16), Sinfonia a 8. (Cor. 1. 2. Ob. 1. 2. V. 1. 2. Va. B. 1794, Esdur (XIII, 21). **Sämtlich autograph und Eitner unbekannt.** Außerdem liegt eine Bdur-Sinfonie (2 Cor. 2 Clarinett. Fl. Fag. 2 V. Va. B) in B. B. P. 379 in autographen Partitur, dieselbe in autogr. Stimmen in Bückeburg (XIII, 15) August 1794 datiert, in kopierten Stimmen in B. B. St. 551 mit der Datierung 1794. Sept.

231) Horstig, Nekrolog.

232) S. o. S. 58.

233) Bückeburger Kirchenbuch, 1793, Dorothea Charlotte Magdalena Bach, jüngste Tochter des Concertmeisters Joh. Ehr. Fried. Bach. 21 Jahre alt. geb. d. 16 Sept. 1772 [im Taufbuch ist sie am 25 Sept. 1772 eingetragen], gestorben 21 Juni, „war immer fränklich“.

234) Bückeburger Kirchenbuch, 1803. Wittwe Lucie Elisabeth Bach (Witwe des vormahl. Concertmeister) 75 Jahre alt, gestorben 1 Octbr. begraben 7 Octbr. Brustfieber.

235) Fr. Schlichtegroll, Nekrolog auf das Jahr 1795, Gotha 1798, 6. Jahrg. 2. Bd., S. 395f.: Franziskus Neubauer. Der Nekrolog stammt aller Voraussicht nach von Konsistorialrat Horstig. Gerbers Angaben (Neues Lexikon 1813) fußen auf dem Nekrolog.

236) Auf Neubauers Auftreten in Bückeburg ist vielleicht die starke

Produktivität Bachs in seinen letzten Jahren zurückzuführen. Seine letzte Symphonie vom Jahre 1794 (Bdur) bringt nicht ohne Grund eine stärkere Befestigung als alle anderen.

237) *Gerbers Lex.* 1813.

238) *Gerbers Lex.* 1813 und *Allg. mus. Ztg.* (Nochlig) II, S. 220 f. Bückeburger Musikbrief von Horstig.

239) Bückeburger Hausarchiv, Brief von Wilhelm Bach, datiert Berlin, 21. November 1795. Die Antwort der Fürstin ist in Entwurf und Ausführung erhalten. Datum: Bückeburg, d. 10 Dez. 1795.

240) Von Wilhelm Bach liegt im Bückeburger Hausarchiv noch ein Brief vom 27. April 1785, in dem die Fürstin um den Besuch eines Mindener Konzerts gebeten wird. Es wurde Wilhelm Bachs „Colma“ (aus Ossians Gedichten) gegeben. Übrigens liegen in Bückeburg noch mehrere Eimer unbekannte Werke von Wilhelm Bach.

241) *Allgem. mus. Ztg.* II. (Nochlig), S. 220 f. Musikbrief. Hierzu die ausführlichen Akten im Bückeb. Hofmarschallamt, Acta Hofkapelle betr. Vol. I f.

242) Vgl. *Allgem. mus. Ztg.* (Leipzig) IV, 854 und XLI, 1050.

243) Dorothea Charlotte Magdalena Bach. Sie starb am 21. Juni 1793.

244) Dulong, des blinden Fldtenspielers Leben und Meynungen von ihm selbst bearbeitet. Herausgegeben von C. M. Wieland 1807/8. II, S. 425.



## Die Wiederbelebung der Kurrende in Eisenach.

Von Prof. Dr. W. Nicolai (Eisenach).

Es ist so unendlich leicht, alte ehrwürdige Einrichtungen, die dem aufgeklärten Bürger nicht mehr zeitgemäß erscheinen, abzuschaffen, und so unendlich schwer, den Fehler wieder gut zu machen, vergrabene Schätze wieder zu heben, verlorenes Gut wieder zu gewinnen. Es waren besonders die Sturm- und Drangjahre 1848/49, die vieles Alte und Gute verschwinden ließen, und die Jahre nach dem Kriege 1870/71, die in ihrer stolzen Aufklärung mancherlei opferten.

Dieser Zeitströmung ist auch die Eisenacher Kurrende zum Opfer gefallen, die am 28. Mai 1874 aufgelöst wurde, „weil auf die Erhaltung der Einrichtung ein besonderer Wert in den Kreisen der Eisenacher Einwohnerschaft offenbar nicht gelegt wurde“, wie es in den Akten heißt. Wir empfinden gerade in diesen Kriegsjahren 1914/15 ganz anders. Uns ist eine regelmäßig wiederkehrende religiöse Anregung willkommen, und wir wissen, daß auch die Kunst dazu mithelfen muß, damit das Leben ein Gottesdienst werde. Luther hatte ganz recht, wenn er ein herrlich geschmücktes Gotteshaus, eine mächtige Orgel und den Gesang von Chor und Gemeinde dazu verwenden wollte, das Herz zu Gott zu führen.

Diese Erwägungen veranlaßten den Superintendenten und Oberpfarrer von Eisenach, Geheimen Kirchenrat Dr. Kieser, einen kundigen, musikalisch und pädagogisch besonders geschulten Lehrer damit zu beauftragen, 20 Knaben aus verschiedenen Schulen der Stadt auszuwählen und sie mit Bewilligung der Schulleiter und der Eltern (beides dringend nötig!) gehörig einzuüben, besonders in religiösen Volksliedern, Chorälen, vaterländischen

und Naturliedern. Ihre königliche Hoheit, die Frau Großherzogin von Sachsen-Weimar stiftete eine namhafte Summe zur Anschaffung von Mänteln und Baretten. Nach zweimonatlicher Übung trat die Kurrende in ihren hübschen grauen Mänteln und den fleidsamen Kopfbedeckungen zum erstenmal an die Öffentlichkeit mit ihrem Gesang, überall herzlich willkommen geheißen und reich belohnt. Mancher mag wohl über die künstliche Wiederbelebung einer alten Form den Kopf schütteln und die Meinung verfechten, daß einmal Erstorbenes niemals wieder rechtes Leben finden könne, daß die Kurrende einer stärker religiös gestimmten Zeit angehöre und daß die musikalischen Bedürfnisse unserer Zeit andere seien, als die einer weit zurückliegenden Vergangenheit. Gerade für Eisenach, aber auch für zahlreiche andere Mittelstädte, läßt sich dagegen vieles anführen, das die Wiederbelebung der alten Einrichtung in hohem Grade wünschenswert erscheinen läßt:

Schon der Gedanke an die musikalische Ausbildung unserer Jugend spricht dafür. Durch das Singen einer kleinen Chorabteilung a cappella wird der Sinn für Reinheit der Tongebung, für ansprechenden Vortrag, für Sicherheit und Rhythmus besonders gefördert und allmählich bei vernünftiger Wahl des Programms ein großer Schatz guter Musik zu dauerndem Besitz erworben. Eine so geschulte Kurrende wird zu einem wertvollen musikalischen Instrument, das selbst bei größeren Musikaufführungen anderer Chöre wirksam mithelfen kann, wie es auch selbständig zur Verbreitung unserer unendlich reichen Kirchenmusik und des kirchlichen Volksliedes beiträgt. Gerade in Eisenach erchien die Wiedererweckung der Kurrende als ein Akt der Pietät gegen die große Vergangenheit unserer Stadt, wie sie durch die Namen Luther und Bach bezeichnet wird.

Es ist besonders reizvoll, sich auszumalen, wie der Knabe Luther durch sein herzliches Singen als Kurrendeknabe eine gütige Seele fand, die das Besondere des künftigen Mannes im Knaben ahnte; wir können wohl annehmen, daß die wichtigen Reformen des kirchlichen Gesangs, besonders die Übertragung des Gesangs von einem geübten Chor an die Gemeinde, nie von Luther empfohlen wären, wenn er nicht als Knabe schon

den polyphonen Gesang geübt hätte, den keiner schöner beschrieben hat, als er selbst mit den Worten: „Wo die natürliche Musik durch die Kunst geschärft wird, da sieht und erkennt man mit großer Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes in seinem Wunderwerk, der Musik, in welcher vor allem das seltsam und zu bewundern ist, daß einer eine schlichte Weise oder Tenor hersingt, neben welcher vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solchen schlichten Tenor gleich als mit Tauchzen ringsherum spielen und springen und mit mancherlei Art dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken und gleichwie in einen himmlischen Tanzreigen führen, freundlich einander begegnen und sich gleichsam Herzen und lieblich umfangen, also daß diejenigen, die ein wenig davon verstehen und bewegt werden, sich heftig verwundern müssen und meinen, daß nichts Seltsameres in der Welt sei, denn solcher Gesang, mit vielen Stimmen geschmückt.“

Aber es ist auch die Stadt der Bache. Wie Salzburg Mozarts Musik, Halle die Händels pflegt, darf wohl auch Eisenach die ernste Kirchenmusik, die mit dem Namen Bach eng verbunden ist, besonders hochhalten. Man wird damit auch dem Charakter unserer Stadt als Fremdenstadt besonders gerecht. Das Beispiel Jenas lehrt, daß Sanatorien und Fremdenpensionen immer wieder die Kurrende herbeirufen, um Kranken und Schwermütigen Trost zu bieten; namentlich an den hohen kirchlichen Festen bereiten die Leiter der Jenaischen Sanatorien ihren Kranken oft eine edle Freude und eine Erhebung über die Not des Lebens durch die schlichten Weisen des Knabenchors. Auch kirchliche und weltliche Versammlungen lassen gern ihren Beratungen die Weihe einer ernstesten Kunst zuteil werden. Vor allem muß aber ein starkes Abonnement das Bestehen der Einrichtung sichern. Ein solches wird für die Zeit vom 1. April an bis 1. Oktober eingerichtet; die Bedingungen sind billige. Die Abonnenten, die man unter Vermeidung des häßlichen Fremdwortes am besten „Freunde der Kurrende“ nennen wird, zahlen für das Sommerhalbjahr 12 Mk. Dafür wird alle 14 Tage des Sommerhalbjahres vor ihren Häusern gesungen, also ungefähr 12mal, in der Regel drei Lieder. Im Winter

wird von einem Abonnement abgesehen. Vielen Freunden der ernstern Liedkunst ist es lieb, für Trauungen, Taufen, Geburtstage die Kurrende heranziehen zu können; das ist nach vorausgegangener Bestellung für 5 Mk. möglich. Soll die Kurrende bei festlichen Veranstaltungen oder Vorträgen einen großen Teil des Programms ausfüllen, so kann dies für 10 Mk. geschehen. Alle diese Sätze sind vorläufig nur probeweise festgesetzt; es muß sich erst zeigen, ob die Kurrende unter diesen Bedingungen bestehen kann. Mit Freuden darf man berichten, daß heute schon, nachdem die Kurrende einigemal probeweise gesungen hat, die Teilnahme der Bürgerschaft für die Kurrende eine lebhaftere ist, und daß mancher angesehenere Bürger und Freund unserer Stadt schon warme Worte der Anerkennung gefunden und eine offene Geberhand gezeigt hat.

„Die Anregung zur Wiederbelebung der Eisenacher Kurrende ist von der Neuen Bachgesellschaft ausgegangen. Der Schatzmeister der Gesellschaft, Geheimer Hofrat Dr. Oskar von Hase, der einst als Eisenacher Gymnasiast noch die letzten Nachklänge der alten Kurrende erlebt hat, regte beim festlichen Mahle des deutschen Bachfestes in Eisenach gelegentlich der Einweihung des Bachhauses die Wiedererweckung an und veranlaßte als Schatzmeister der Gesellschaft die Stiftung eines Grundbeitrages von hundert Mark aus Gesellschaftsmitteln. Die Neue Bachgesellschaft begrüßt es mit Freuden, daß diese bescheidene, vor 8 Jahren gegebene Anregung nunmehr zu einer dauernden Einrichtung in der Luther- und Bachstadt geführt hat.“

So schreibt man uns mit vollem Rechte von seiten der Neuen Bachgesellschaft. Eine Anfrage bei einem Vertreter der Weimarischen Kirchenregierung brachte folgenden Bescheid:

„In zwei vergangenen Tagungen der Landessynode der ev. Landeskirche Sachsen-Weimar-Eisenach wurde die Neubildung einer Kurrende in öffentlicher Sitzung unabhängig von der Anregung der Bachgesellschaft besprochen und von Geh. Kirchenrat Dr. Kieser vertreten. Die Diözesanversammlung Eisenach hat dann die Bildung einer Kommission beschlossen zur weiteren Behandlung der Angelegenheit unter Geheimrat Kiesers Leitung. Der Ernst der Zeit und die gesteigerte religiöse Empfindlichkeit



haben das Werk gelingen lassen und werden es hoffentlich erhalten.“

Wir sehen: die Kurrende in Eisenach hat eigentlich zwei Anfänge. Das musikalische, historische und allgemeine kulturelle Interesse hat zu der wertvollen Anregung und grundlegenden Spende der Bachgesellschaft, das religiöse und kirchliche Interesse zur praktischen Ausführung des Gedankens durch die kirchliche Behörde geführt.

Nach vorläufiger Festsetzung erfordert die Kurrende eine Ausgabe von 100 Mark im Monat, die zu gleichen Teilen zwischen dem Leiter der Kurrende und den Kurrende-Schülern geteilt wird. Diese Summe wird durch das Abonnement und die Einzelbestellungen bequem aufgebracht, eine Einsammlung vierteljährlich von freiwilligen Gaben in den Straßen, die besonders den Gesang mitgenommen haben, ohne Abonnenten oder Besteller zu sein, soll, wie von erfahrener Seite berichtet wird, erfolgreich sein. Jedenfalls darf man sagen: wenn von einzelnen Städten die Neueinrichtung einer Kurrende — die durchaus von dem eigentlichen Kirchenchor getrennt sein kann — erstrebt wird, so ist jetzt der richtige Zeitpunkt; ein kundiger und wirklich begeisterter Leiter ist die Vorbedingung, Unterstützung durch Kirche und Schule erwünscht: an Mitteln wird es gerade in unserer Zeit trotz aller Anforderungen des Krieges bestimmt nicht fehlen!



# Aufführungen von Joh. Seb. Bachs Kompositionen

in der Zeit vom Oktober 1912 bis Juli 1914.

Die Zusammenstellung schließt sich an die im Bach-Jahrbuch 1912 veröffentlichte Übersicht an. Sie berücksichtigt wie diese nur Originalwerke, unter Ausschluß von Orgel- und Klavierkompositionen, dagegen Aufführungen einzelner Sätze und Bearbeitungen nicht. Die dieses Mal besonders zahlreich bei der Geschäftsstelle eingegangenen Konzertprogramme bildeten in Verbindung mit den Heften des „Konzert-Programm-Austausches“ (20. u. 21. Jahrg.) und des Programm-Austausches für Gesangvereine“ (17. u. 18. Jahrg.) die Hauptunterlagen für die Zusammenstellung, daneben wurden aber auch die „Konzertprogramme der Gegenwart“ und die Musikzeitungen zur Bearbeitung herangezogen.

## Messen, Passionsmusiken, Oratorien.

### Magnificat.

Dresden, Bach-Verein . . . . .	15. X. 13	Leipzig, Bachverein . . . . .	22. XII. 13
Eisenach, Liederkranz u. Kirchenchor		Mühlhausen i. E., Evang. Kirchenchor	4. VI. 13
St. Georg . . . . .	31. X. 13	Wiesbaden, Cäcilienverein . . . . .	20. III. 13
Essen, Musikverein . . . . .	20. IV. 13	St. Petersburg, VII. Siloti-Konzert	25. I. 13
Heidelberg, Bach-Regen-Musikfest . . . . .	22. VI. 13		u. 27. XII. 13

### Messe in Fdur.

Leipzig, Bachverein . . . . .	23. VI. 13
-------------------------------	------------

### Große Messe in Hmoll.

Berlin, Kgl. Hochschule f. Musik . . . . .	14. XII. 12	Königsberg i. Pr., Musikalische Akademie (III. u. IV. Teil) . . . . .	24. XI. 12
Berlin, Hof- u. Garnisonkirche, Leipziger Bachverein . . . . .	1. III. 14	Leipzig, 3. Leipziger Bachfest. Bachverein . . . . .	19. XI. 13, 6. VI. 14
Berlin, Philharmonischer Chor . . . . .	22. IV. 13	Magdeburg, Nebling'scher Kirchen-Gesangverein . . . . .	21. III. 13, 10. IV. 14
Berlin, Singakademie 13. III., 4. u. 8. V. 14		Prag, Deutscher Männergesangverein . . . . .	7. I. 13
Brieg, Singakademie . . . . .	12. III. 13	Wiesbaden, Cäcilienverein . . . . .	3. X. 13
Dresden, Martin Luther-Kirchenchor	21. III. 13	Basel, Basler Gesangverein . . . . .	8. VI. 13
Eiberfeld, Konzert-Gesellschaft . . . . .	29. III. 14	Genf, Société du Chant-Sacré . . . . .	23. IV. 13
Göttingen, Freiberg'scher Gesangverein	25. II. 13		
Halle a. S., Robert Franz-Singakademie . . . . .	28. II. 13, 27. II. 14		
Hamburg, Sing-Akademie . . . . .	2. III. 14		

## Sanctus in Gdur.

Mühlhausen i. E., Bachverein . . . . . 6. X. 12

## Passionsmusik n. d. Evang. Johannes.

Berlin, Kgl. akad. Hochschule für Musik . . . . .	28. III. 14	München, Konzert-Gesellschaft für Chorgesang . . . . .	10. IV. 14
Berlin, Singakademie 20. III. 13., 9. IV., 7. V. 14		Plauen, Musikverein Kirchenchor St. Johannes . . . . .	20. XI. 12
Bromberg, Singakademie . . . . .	6. IV. 14	Potsdam, Gesangverein f. klaff. Musik . . . . .	13. III. 13
Cassel, Dratorien-Verein . . . . .	29. III. 14	Rhndt, Sing-Verein . . . . .	21. II. (? III.) 14
Charlottenburg, Gesangverein f. klaffische Musik . . . . .	21. III. 13	Stralsund, Dratorienverein . . . . .	2. IV. 14
Chemnitz, Jakobi-Kirchenchor . . . . .	10. IV. 14	Strasburg, Kirchenchor St. Wilhelm	21. III. 13
Darmstadt, Musik-Verein . . . . .	10. IV. 14	Stuttgart, Verein f. klaff. Chorgesang	21. III. 13
Emmerich, Städt. Gesangverein . . . . .	22. III. 14	Wien, 7. deutsches Bachfest, Singverein d. Ges. d. Musikfreunde . . . . .	11. V. 14
Erfurt, Soller'scher Musik-Verein . . . . .	21. III. 13	Wilmersdorf, Gemischter Chor . . . . .	29. IV. 13
Frankfurt a. M., Mühl'scher Gesangverein . . . . .	6. IV. 14	Amsterdam, Dratorien-Vereinigung	15. u. 17. III. 14
Gleiwitz, Musik-Verein . . . . .	29. III. 14	Deventer, Gemischter Chor . . . . .	13. IV. 13
Gütersloh, Musik-Verein . . . . .	21. u. 22. III. 14	Mailand, Singakademie zu Berlin . . . . .	1. V. 13
Halberstadt, Musik-Verein . . . . .	2. XI. 13	Paris, Société J.-S. Bach . . . . .	22. XI. 12
Hanau, Dratorien-Verein . . . . .	19. XI. 13	Utrecht, Maatsch. tot Bevordering d. Toonkunst . . . . .	11. III. 13
Köln, Gürzenich-Konzert . . . . .	10. IV. 14	Zürich, Gemischter Chor . . . . .	21. III. 13
Magdeburg, St. Ulrich-Kirchenchor . . . . .	18. III. 13		
Mannheim, Musik-Verein . . . . .	10. IV. 14		
Minden, Gesellschaft f. Kunst und Wissenschaft . . . . .	22. III. 14		

## Passionsmusik n. d. Evang. Matthäus.

Aachen, Städt. Abonn.-Konzert . . . . .	7. IV. 14	Demmin, Verein f. gem. Chorgesang	24. III. 14
Altenburg, Städt. Kirchenchor und Bach-Verein . . . . .	21. III. 13, 10. IV. 14	Dortmund, Musikverein . . . . .	5. IV. 14
Augsburg, Dratorienverein . . . . .	29. III. 14	Dortmund, Reinoldi-Kirchenchor . . . . .	21. III. 13
Barmen, Volkschor-Konzertverein 29. u. 30. III. 13		Dresden, Kreuzkirchenchor u. Bach-Verein . . . . .	10. IV. 14
Barmen, Konzert-Gesellschaft . . . . .	4. IV. 14	Düsseldorf, Städt. Musikverein . . . . .	26. III. 14
Bauzen, Petri-Kirchenchor 16. u. 21. III. 13		Elberfeld, Konzert-Gesellschaft . . . . .	21. III. 13
Berlin, Pfannschmidt'scher Chor . . . . .	21. III. 13	Essen, Krupp'scher Bildungsverein . . . . .	8. III. 13
u. 9. u. 10. IV. 14		Frankfurt a. M., Cäcilien-Verein . . . . .	21. III. 13
Berlin, Philharm. Chor 20. XI. 12, 19. XI. 13		u. 10. IV. 14	
Berlin, Singakademie 17. III. 13, 21. III. 13		Gießen, Konzert-Verein . . . . .	2. II. 14
6. u. 10. IV. 14 (100. Aufführung)		Graudenz, Singakademie . . . . .	21. III. 13
Berlin, Volkschor . . . . .	30. III. 14	Grünberg, Konzert-Vereinigung . . . . .	5. IV. 14
Bernburg, Gesang-Verein . . . . .	9. IV. 14	Gütersloh, Musik-Verein . . . . .	17. III. 12
Bielefeld, Musik-Verein . . . . .	29. III. 14	Hagen, Konzert-Gesellschaft . . . . .	18. III. 13
Bonn, Städt. Gesangverein . . . . .	26. III. 14	Halberstadt, Musik-Verein . . . . .	22. III. 14
Braunschweig, Chor-Gesang-Verein	26. III. 14	Hamburg, Singakademie 18. III. 13, 7. IV. 14	
Bremen, Philharm. Gesellschaft . . . . .	21. III. 13	Hannover, Musikakademie 21. III. 13, 10. IV. 14	
Breslau, Singakademie . . . . .	9. IV. 14	Heilbronn, Singtranz . . . . .	9. III. 13
Bromberg, Singakademie . . . . .	6. IV. 14	Hildesheim, Dratorienverein . . . . .	9. X. 13
Cassel, Dratorien-Verein . . . . .	16. III. 13	Jena, Akademischer Chor . . . . .	23. II. 14
Edtzen, Bach-Verein . . . . .	10. IV. 14	Rattowitz, Meisterscher Gesangverein	27. IV. 13
Ertbus, Musik-Verein u. Kirchenchor	10. IV. 14	Rempten, Evang. Kirchengesangverein . . . . .	29. III. 14
Darmstadt, Musik-Verein . . . . .	21. III. 13	Kiel, Verein d. Musikfreunde . . . . .	8. IV. 14

Koburg, Ernst-Albert-Dratorien-Verein . . . . .	19. XI. 13
Köln, Konzert-Gesellschaft . . . . .	21. III. 13
Krefeld, Konzert-Gesellschaft . . . . .	5. IV. 14
Kreuznach, Konzertgesellschaft, MGB. u. Liedertafel . . . . .	10. IV. 14
Lübeck, Philharmonischer Chor . . . . .	10. IV. 14
Mainz, Liedertafel u. Damengesang- verein . . . . .	19. II. 13
Meg, Musikverein u. Konzertverband . . . . .	9. III. 13
München, Musikalische Akademie . . . . .	16. III. 13
	u. 5. IV. 14
München, Konzertgesellschaft f. Chor- gesang . . . . .	21. III. 13
München-Gladbach, Cäcilia-Konzert . . . . .	15. III. 13
Münster, Musikverein . . . . .	3. IV. 14
Neubrandenburg, Gesang-Verein f. gem. Chor . . . . .	23. III. 14
Neustrelitz i. M., Singakademie . . . . .	24. III. 14
Nettweiler, Gemischter Chor . . . . .	19. XI. 13
Paderborn, Musik-Verein . . . . .	18. III. 13
Pöblitz, Musik-Verein . . . . .	22. III. 14
Pöfen, Kreuzkirchchor . . . . .	10. IV. 14
Rastenburg, Gem. Chor d. Konzert- Vereins u. Sängerkhor d. Herzog	

Albrechts-Schule . . . . .	26. I. 13
Saarbrücken, Gesellschaft d. Musik- freunde . . . . .	3. u. 4. IV. 14
Siegen, Musikverein . . . . .	15. III. 14
Stettin, Musikverein . . . . .	21. III. 13, 10. IV. 14
Strasburg, Städte. Chor . . . . .	1. IV. 14
Stuttgart, Verein f. klass. Ehorgesang . . . . .	10. IV. 14
Ulm a. D., Verein f. klass. Kirchen- musik . . . . .	21. III. 13, 10. IV. 14
Wien, Gesellschaft d. Musikfreunde . . . . .	18. III. 13
	u. 7. IV. 14
Würzburg, Kgl. Konservatorium d. Musik . . . . .	7. V. 13
Bologna, Singakademie zu Berlin . . . . .	5. u. 6. V. 13
Brüssel, Bach-Gesellschaft . . . . .	21. u. 22. III. 14
Haag, Gesangverein „Excelsior“ . . . . .	18. III. 13
	u. 7. IV. 14
Paris, Société J.-S. Bach . . . . .	21. II. 13
Rotterdam, Musikvereinigung (Ver- heij) . . . . .	6. III. 13
Turin, Singakademie zu Berlin . . . . .	3. V. 13
Schaffhausen, Männerchor (Nis) . . . . .	23. III. 13
St. Gallen, Gesangverein Frohsinn . . . . .	?
Winterthur, Gemischter Chor . . . . .	21. III. 13

[Passionsmusik n. d. Evang. Lukas.]

Neufölln, Magdalenen-Kirchchor . . . . .	18. III. 13
--	-------------

Oster-Dratorium.

Heidelberg, Bach-Neger-Musikfest . . . . .	22. IV. 13
--	------------

Weihnachts-Dratorium.

Berlin, Mengeweinscher Dratorien- verein . . . . .	9. XII. 12 (? 11. XII. 12)
Berlin, Singakademie . . . . .	21. XII. 12, 22. XII. 13
Bodum, Musik-Verein . . . . .	8. XII. 12
Braunschweig, Bach-Verein . . . . .	12. XII. 13
Erben, Bach-Verein (II. u. III. Teil) . . . . .	27. XII. 14
Cortbus, Musikverein . . . . .	8. XII. 12
Dresden, Bach-Verein . . . . .	30. XI. 12, 6. XII. 13
Düsseldorf, Kantor Hempel . . . . .	20. XI. 12
Eisenach, Musik-Verein . . . . .	13. XII. 13
Eisleben, Bach-Verein u. Städt. Singverein . . . . .	19. u. 21. XII. 12, ? XII. 13
Essen, Musikverein . . . . .	15. XII. 12
Flensburg, Bach-Verein . . . . .	29. XII. 12
Frankfurt a. M., Caecilien-Verein . . . . .	19. XI. 13
Gleiwitz, Musikverein . . . . .	29. VIII. 13
Herne i. W., Musik-Verein . . . . .	15. XII. 12

Karlsruhe, Evang. Südstadt-Kirchen- Chor (Teil II) . . . . .	14. XII. 13
Köln, Konzert-Gesellschaft . . . . .	10. XII. 12
Leipzig, Bachverein . . . . .	22. XII. 13
Mülhausen i. E., Bach-Verein . . . . .	12. I. 13
Mülhausen i. E., Evang. Kirchenghor . . . . .	19. XI. 13
Mülheim (Ruhr), Gesangverein . . . . .	9. XI. 12
München, Bach-Vereinigung . . . . .	6. XII. 13
Potsdam, Verein f. geistl. Musik . . . . .	1. XII. 13
Ulm a. D., Verein f. klass. Kirchen- musik . . . . .	13. XII. 12. (u. 12. I. 13)?
Zittau, Bach-Verein . . . . .	29. XII. 12
Basel, Bach-Chor . . . . .	22. XII. 12 (1. 2. 3. Teil), 21. XII. 13 (2. Teil) u. 7. IV. 14
Dorpat, Musikalische Gesellschaft . . . . .	9. XII. 13
Haag, Gesangv. Excelsior . . . . .	24. XII. 12, 26. XII. 13

## Kirchen-Kantaten.

(Soli: S[opran], A[lt], T[enor], B[ass]; Nr. [Nummer der Kantate nach der Ausgabe der Bachgesellschaft].)

Ach Gott, wie manches Herzeleid (S. B. ohne Chor), 2. Komposition. Nr. 58.

Hannover, Bach-Abend Dr. F. Berend, Helga Petri u. H. Meier . . . . . 21. III. 14	Mülhausen i. E., Bach-Verein, W. Rewitsch u. F. Haas . . . . . 21. XII. 13
---	--

Ach, wie flüchtig, ach wie nichtig (S. A. T. B.). Nr. 26.

Schloß Camenz, Breslauer Kirchenchor St. Magdalena . . . . . 8. XI. 12	Neußßln, Martin Luther-Kirchenchor . . . . . 19. XI. 13
Mülhausen i. E., Bachverein . . . . . 6. X. 12	

Alles nur nach Gottes Willen (S. A. B.). Nr. 72.

Halle a. S., Pauluskirchenchor . . . . . 21. II. 15	Leipzig, 3. Leipziger Bachfest, Bachverein . . . . . 4. VI. 14
---	--

Also hat Gott die Welt geliebt (S. B.). Nr. 68.

Augsburg, Münchner Bach-Vereinigung . . . . . 16. I. 13	Leipzig, Thomanerchor . . . . . 11. u. 12. V. 13, 31. V., 1. VI. 14
---	---

Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen (A. T. B.) Nr. 87.

Mülhausen i. E., Bachverein . . . . . 12. X. 13	
---	--

Bleib' bei uns, denn es will Abend werden (S. A. T. B.). Nr. 6.

Barmen, Jugendkonzert, Konservatoriumchor . . . . . 27. IV. 14	chor . . . . . 15. III. 14
Berlin, Kgl. akad. Hochschule f. Musik . . . . . 29. XI. 13	Memel, Oratorien-Verein . . . . . 6. XII. 13
Brünn, Verein Deutsches Haus . . . . . 19. III. 13	Mülhausen i. E., Bachverein . . . . . 20. IV. 13
Chemnitz, Kirchenchor (Neim) . . . . . 7. II. 13	Stuttgart, Markuskirchenchor . . . . . 2. III. 13
Dortmund, Westf. Musik-Seminar . . . . . 6. IV. 14	Torgau, Gesang-Verein (u. Symnasial-Kirchenchor) . . . . . 16. IV. 13
Herne i. W., Musik-Verein . . . . . 19. III. 11	Wien, 7. deutsches Bachfest, Singverein d. Ges. d. Musikfreunde . . . . . 9. V. 14
Leipzig-Leuzsch, Freiwilliger Kirchen-	

Brich dem Hungerigen dein Brot (S. A. B.). Nr. 39.

Brüssel, Société J.-S. Bach . . . . . 30. XI. 13	Leipzig, Thomanerchor . . . . . 21. VI. 14
--	--

Christ lag in Todesbanden (S. A. T. B.). Nr. 4.

Berlin, Philharmonischer Chor . . . . . 16. III. 14	Plauen, Kirchenchor St. Johannis (1. Satz) . . . . . 23. III. 13
Essen, Evang. Kirchenchor 10. IV. u. 4. V. 14	

Christus, der ist mein Leben (S. T. B.). Nr. 95.

Hamburg, Cäcilienverein . . . . . 10. III. 13	Solingen, Evang. Kirchenchor . . . . . 18. XI. 14
Königsberg i. Pr., Musikal. Akademie 24. XI. 12	

Dazu ist erschienen der Sohn Gottes (A. T. B.). Nr. 40.

Bonn, Konzert z. B. d. Beethovenhauses . . . . . 8. XII. 13	Leipzig, 3. Leipziger Bachfest, Bachverein . . . . . 4. VI. 14
Brüssel, Bachvereinigung . . . . . 2. II. 13	Steglitz, Brinckmann'scher Gesangver. . . . . 8. XI. 12

Denn du wirfst meine Seele nicht in der Hölle lassen (S. A. T. B.), Nr. 15.  
 Berlin, Kgl. akad. Hochschule f. Musik . . . . . 29. XI. 13

Der Friede sei mit Dir (S. B.), Nr. 158.

Berlin, Abendmusik Jerusalemkirche, S. von Graa . . . . .	26. XI. 13	Kempten, Evang. Kirchengesang-Verein ein . . . . .	8. XII. 12
Berlin, Kgl. akad. Hochschule f. Musik	16. XI. 12	Köslin, Abendmusik d. Kirchenchors St. Marien . . . . .	10. IV. 14
Karlsruhe, Bach-Verein . . . . .	15. I. 13		

Der Herr ist mein getreuer Hirt (S. A. T. B.), Nr. 112.

Bezdorf, Evangelische Vereinigung, Kirchenchor . . . . .	6. I. 13	Saarbrücken, Evang. Kirchenchor Saarbrücken I. . . . .	3. X. 12
Köln, Verband Ev. Kirchenchöre . . . . .	6. X. 12		

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes (S. A. T. B.), Nr. 36.

Görlitz, Peterkirchen-Konzert (Dr. Koch) . . . . . 25. IX. 13

Die Elenden sollen essen (S. A. T. B.), Nr. 75.

München, Bach-Vereinigung . . . . . 21. III. 14

Du Hirte Israel, höre (I. B.), Nr. 104.

Bonn, Evang. Kirchengesangverein . . . . .	26. IV. 14	Mülhausen i. E., Bach-Verein . . . . .	21. XII. 13
Bremen, Domchor . . . . .	20. XI. 12	Saarbrücken, Evang. Kirchenchor Saarbrücken I. . . . .	7. VII., 3. X. 12
Bremen, Philharmonischer Chor . . . . .	2. XII. 12	Solingen, Evang. Kirchenchor . . . . .	23. X. 12
Frankfurt a. M., Nühlscher Gesang- verein . . . . .	6. u. 19. IV. 14	Wien, Singakademie d. Konzertvereins (S. Dchs) . . . . .	6. IV. 14
Leipzig, Thomanerchor . . . . .	6. IV., 31. X. 13 u. 26. IV. 14	Worms, Luther-Kirchenchor . . . . .	7. XII. 13
Mainz, Kaiserin Friedrich-Stiftungs- Aufführung (Prof. S. Dchs) . . . . .	3. VI. 13	Zwickau, St. Katharinen-Kirchenchor Brüssel, Bach-Vereinigung . . . . .	? 2. II. 13
Mannheim, Bach-Chor . . . . .	11. V. 14		

Du wahrer Gott und Davids Sohn (S. A. T.), Nr. 23.

Leipzig, Bachverein . . . . . 19. II. 13

Ein feste Burg ist unser Gott (S. A. T. B.), Nr. 80.

Berlin, Dreher-Dregel-Konzert . . . . .	2. XI. 13	Großlichterfelde, Lit.-musik. Gottes- dienst Pauluskirche, Chorverein . . . . .	2. XI. 13
Erßen, Bach-Verein . . . . .	17. IX., 31. X. 13	Hamburg, Verein Hamburg. Musik- freunde, Michaeliskirchenchor . . . . .	20. I. 14
Dortmund, Evang. Kirchengesang- verein f. Westfalen . . . . .	9. XI. 13	Langenberg i. Nhl., Volks-Konzert . . . . .	5. X. 13
Dresden, Bach-Verein . . . . .	26. X. 12	Wien, k. k. Akademie f. Musik . . . . .	20. XII. 12
Eisenach, Gem. Chor u. Kirchenchor St. Georg . . . . .	31. X. 12	Paris, Société J.-S. Bach. . . . .	13. XII. 12

Erfreut euch, ihr Herzen (A. T. B.) Nr. 66.

Leipzig, Thomanerchor . . . . . 23. u. 24. III. 13, 12. u. 13. IV. 14

Ershallet ihr Lieder (S. A. T. B.), Nr. 172.

Saarbrücken, Evang. Kirchenchor Saarbrücken I. . . . . 7. VII. u. 3. X. 12

## Es erhob sich ein Streit (C. L. B.). Nr. 19.

Bremen, Philharm. Chor . . . . .	2. XII. 13	Mainz, Kaiserin Friedrich-Stiftungs-	
Dresden, Bach-Verein . . . . .	26. X. 12	Aufführung (Prof. E. Dohs) . . .	3. VI. 13
Hamburg, Cäcilienverein (1. Chor). . . . .	11. V. 14	Wien, Singakademie d. Konzertvereins	6. IV. 14
Kattowiß, Meisterscher Gesangverein	16. XI. 13	Brüssel, Société J.-S. Bach . . . . .	27. XII. 12

## Es ist euch gut, daß ich hingehe (A. L. B.). Nr. 108.

Leipzig, Thomanerchor . . . . .	4. V. 13
---------------------------------	----------

## Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe (C. L. B.). Nr. 25.

Leipzig, 3. Leipziger Bachfest, Bachverein . . . . .	4. VI. 14
--	-----------

## Es ist ein trotzig und verzagt Ding (C. A. B.). Nr. 176.

Dresden, Bachkonzert, Kirchenchor d. Frauenkirche . . . . .	15. X. 12	Hamburg, Verein Hamburg. Musik= freunde, Michaeliskirchenchor . . . . .	11. II. 13
--	-----------	--	------------

## Geist und Seele wird verwirret (A.). Nr. 35.

Straßburg i. E., Kirchenchor St. Wilhelm, A. Lendhecker . . . . .	3. XI. 12
---	-----------

## Gott der Herr ist Sonn' und Schild (C. A. B.). Nr. 79.

Dresden, Martin Luther-Kirchenchor	31. X. 12	Saalfeld-E., Cäcilienverein . . . . .	8. III. 14
Gleiwitz, Evangelischer Kirchenchor.	7. X. 12	Saarbrücken, Festgottesdienst, Gene= ralversammlung d. Evang. Bundes	
Hamburg, Gem. Chor d. St. Micha= eliskirche . . . . .	7. XII. 12	Ludwigskirche . . . . .	6. X. 12
Mühlhausen i. E., Bachverein . . . . .	12. X. 13		

## Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (A. B.). Nr. 106.

Altenburg, Städt. Kirchenchor und Bach-Verein . . . . .	19. XI. 13	Frankfurt a. M., Bachgemeinde . . . . .	9. IV. 13
Berlin, Dorotheenstädtische Kirche.	28. IX. 13	u. . . . .	29. IV. 14
	Totenfest 1912 u. 1914	Memel, Dratorien-Verein . . . . .	6. XII. 13
Berlin, Mengeweinscher Gesangverein	16. III. 13	Merseburg, Bach-Verein . . . . .	24. XI. 12
Bern, Musikgesellschaft . . . . .	2. XII. 13	Mühlhausen i. E., Bachverein . . . . .	6. X. 12
Bremen, St. Michaeliskirchenchor . . . . .	19. XI. 13	Posen, Posener Bachverein . . . . .	5. XI. 12
		Chur, Männer- u. Frauenchor . . . . .	18. VII. 14
		Glasgow, Westbourne Church . . . . .	22. II. 14

## Gott fährt auf mit Lauchzen (C. A. L. B.). Nr. 43.

Bielefeld, Musik-Verein . . . . .	1. XII. 12	freunde, Michaeliskirchenchor . . . . .	11. II. 13
Hamburg, Verein Hamburg. Musik= freunde, Michaeliskirchenchor . . . . .		Basel, Basler Bach-Chor . . . . .	18. III. 13

Gott ist mein König — Mühlhäusener Ratswahl-Kantate —  
(C. A. L. B.). Nr. 71.

Berlin, Kgl. akad. Hochschule für Musik . . . . .	29. XI. 13	Wien, 7. deutsches Bachfest, Sing= verein d. Ges. d. Musikfreunde . . . . .	9. V. 14
--	------------	--	----------

## Gott soll allein mein Herze haben (A.). Nr. 169.

Bern, Musikgesellschaft . . . . .	22. X. 12	Brüssel, Kgl. Konservatorium der Musik, M. Philippi . . . . .	8. II. 14
-----------------------------------	-----------	--	-----------

Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende (S. A. L. B.). Nr. 28.

Halle a. S., Pauluskirchenchor . . . 13. XII. 14	Solingen, Evang. Kirchenchor . . . 20. XI. 12
Potsdam, Verein f. geistl. Musik . . . 27. XI. 12	u. 31. XII. 12

Halt' im Gedächtnis Jesum Christ (A. L. B.). Nr. 167.

Berlin, Kgl. akad. Hochschule für Musik . . . 16. XI. 12	nassal-Kirchenchor . . . 16. IV. 13
Torgau, Gesang-Verein (u. Gym=	Paris, Société J.-S. Bach . . . 28. XI. 13

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben (A. L. B.). Nr. 162.

Chemnitz, Johannes-Kirchenchor . . . . .	9. IX. 13
--	-----------

Herr Gott, dich loben wir (S. A. L. B.). Nr. 16.

Halle a. S., Pauluskirchenchor . . . . .	7. IX. 13
--	-----------

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut (S. A. L. B.). Nr. 113.

Solingen, Evang. Kirchenchor . . . . .	19. XI. 13
--	------------

Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott (S. L. B.). Nr. 127.

München, Bach-Vereinigung . . . . .	21. III. 14
-------------------------------------	-------------

Herr, wie du willst, so schick's mit mir (S. L. B.). Nr. 73.

Herne, Musik-Verein . . . . . 19. III. 11	Mülhausen i. E., Bachverein . . . 20. IV. 13
---	--

Himmelskönig, sei willkommen (A. L. B.). Nr. 182.

Frankfurt a. M., Bachgemeinde . . . . .	18. XII. 12
---	-------------

Ich armer Mensch, ich Sündenknecht (L.). Nr. 55.

Eisenach, Gem. Chor u. Kirchenchor	Essen, Evangelischer Kirchenchor . . . 10. IV. 14
St. Georg . . . . . 31. X. 12	

Ich bin ein guter Hirt (S. A. L. B.). Nr. 85.

Köln, Verband Ev. Kirchenchöre . . . 6. X. 12	Saarbrücken I. . . . . 7. VII. 12
Saarbrücken, Evang. Kirchenchor	Brüssel, Société J.-S. Bach . . . 27. XII. 12

Ich bin vergnügt in meinem Glücke (Sopran-Kantate). Nr. 84.

Basel, Münster-Orgel-Konzert,	Wien, 7. deutsches Bachfest,
M. Füllunger . . . . . 27. V. 14	A. Noordewier-Reddingius . . . 9. V. 14

Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen (A. L.). Nr. 48.

Solingen, Evang. Kirchenchor . . . . .	20. XI. 12
--	------------

Ich freue mich in dir (S. A. L. B.). Nr. 133.

Halle a. S., Pauluskirchenchor . . . 13. XII. 14	Hettstedt, St. Jacobi-Kirchenchor . . . 30. I. 14
--	---

Ich glaube, lieber Herr (A. L.). Nr. 109.

Strassburg i. E., Kirchenchor St. Wilhelm . . . . .	3. XI. 12
---	-----------



## Ich habe genug (Baß-Kantate). Nr. 82.

Hannover, Bachabend Dr. F. Berend, Hans Meier . . . . . 21. III. 14	Weimar, Stadtkirchen-Chor, D. Schwendy . . . . . 23. XI. 13
Saarbrücken, Evang. Kirchenchor, A. Fischer . . . . . 5. X. 13	Manchester, Robinson-Quartett, Konzert . . . . . 8. XII. 12

## Ich hab' in Gottes Herz und Sinn (S. A. T. B.). Nr. 92.

Halle a. S., Pauluskirchenchor . . . . . 21. II. 15	Zwickau, Marienchor . . . . . 19. II. 13
---	--

## Ich hatte viel Bekümmernis (S. T. B.). Nr. 21.

Frankfurt a. M., Bach-Gemeinde . . . . . 23. X. 12
--

## Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn (T. B.). Nr. 157.

Habelschwerdt, Bach-Feier, Kgl. Seminar . . . . . 16. III. 13
---

## Ich weiß, daß mein Erlöser lebt (T.). Nr. 160.

Bayreuth, Liederkranz . . . . . 2. III. 13
--

## Ich will den Kreuzstab gerne tragen (B.). Nr. 56.

Berlin, Singakademie, J. Messchaert . . . . . 21. IV. 13	Mannheim, Bach-Chor, D. Schwendy . . . . . 11. V. 14
Edin, Verband evang. Kirchenchöre, E. Everts . . . . . 12. X. 13	Merseburg, Bach-Verein (E. Severin) . . . . . 24. XI. 12
Hamburg, Verein Hamburg. Musik- freunde, Bruno Bergmann . . . . . 2. IV. 14	Denabrück, Musikverein, A. Kase . . . . . 10. III. 13
Kempten, Evang. Kirchengesangver- ein, A. Werner . . . . . 8. XII. 12	A. Fischer . . . . . 17. III. 13
Königsberg, Haberberger Oratorien- Verein, F. Lederer . . . . . 24. III. 12	Sorau, Musik-Verein, M. Kofenthal Weimar, Stadt-Kirchenchor, D. Schwendy . . . . . 23. XI. 13
Leipzig, 3. Leipziger Bachfest, J. Messchaert . . . . . 5. VI. 14	Wiesbaden, Konzert A. Seyberth . . . . . 1. X. 13
	Basel, Basler Bach-Chor, P. Deutsch . . . . . 7. IV. 14
	Gothenburg, Chorvereinigung, Fenten . . . . . 5. u. 6. XII. 13

## Jauchzet Gott in allen Landen (S.). Nr. 51.

Berlin, Konzert S. Heymann-Engel . . . . . 8. I. 13	Leipzig, 3. Leipziger Bachfest, A. Stronck-Kappel . . . . . 5. VI. 14
Breslau, Orch.-Ver. u. Singakade- mie, A. Noorderwiev-Neddingius . . . . . 8. X. 13	Solingen, Evang. Kirchenchor, Emma Lindenber . . . . . 23. X. 12
Heidelberg, Bach-Neger-Musikfest, A. Noorderwiev-Neddingius . . . . . 22. VI. 13	Worms, Evang. Dreifaltigkeits-Kir- chen-Gesang-Verein . . . . . 1. II. 14
Iserlohn, Abonn.-Konzert, S. Hey- mann-Engel . . . . . 1. II. 14	Zwickau, S. Katharinen-Kirchenchor, M. Albrecht . . . . . ?
Köln, Konzert-Gesellschaft, A. Noorderwiev-Neddingius . . . . . 21. I. 13	Malmö, St. Petri-Kirche, J. Frau- berger . . . . . 15. X. 13
Krefeld, Konzert-Gesellschaft, T. Eahnblen-Hinten . . . . . 20. XI. 12	

## Jesus schläft, was soll ich hoffen (A. T. B.). Nr. 81.

Zwickau, Marienchor . . . . . 19. II. 13
--

## Jesu, der du meine Seele (S. A. T. B.). Nr. 78.

Bremen, Philharmonischer Chor . . . . . 2. XII. 13	Mainz, Kaiserin Friedrich-Stiftungs- Aufführung (Prof. J. Bachs) . . . . . 3. VI. 13
Frankfurt a. M., Nühl'scher Ge- sangverein . . . . . 6. u. 19. IV. 14	Mühlhausen i. E., Bachverein . . . . . 20. IV. 13

Wien, Singakademie d. Konzertvereins (S. Dchs) . . . . . 6. IV. 14	Wiesbaden, Cäcilien-Verein . . . . . 20. III. 13
--	--

Jesus nahm zu sich die Zwölfe (A. L. B.). Nr. 22.

Darmstadt, Evang. Kirchengesangsverein d. Stadtkirche . . . . . 22. II. 14
--

Komm, du süße Todesstunde (A. L.). Nr. 161.

Bielefeld, Musik-Verein . . . . . 1. XII. 12	Neuföhl, Luther-Kirchenchor . . . . . 19. XI. 13
Mülhausen i. E., Bachverein . . . . . 22. III. 14	

Liebster Gott, wann werd' ich sterben (S. A. L. B.). Nr. 8.

Hamburg, Verein Hamburgischer Musikfreunde, Michaeliskirchenchor 20. I. 14	Mülhausen i. E., Bachverein . . . . . 22. III. 14
--	---

Liebster Immanuel, Herzog der Frommen (A. L. B.). Nr. 123.

Mülhausen i. E., Bach-Verein . . . . . 21. XII. 13	Dösnabrück, Freiwilliger Kirchenchor
M.-Gladbach, Evang. Kirchenchor. 29. IX. 12	St. Katharinen . . . . . 19. XI. 13

Liebster Jesu, mein Verlangen (S. B.). Nr. 32.

Elberfeld, Konzert-Gesellschaft . . . . . 22. II. 13	Kemscheid, Konzert-Verein . . . . . 23. XI. 12
Kattowitz, Meisterscher Gesangsverein 16. XI. 13	

Lobe den Herrn, meine Seele (S. A. L. B.). Nr. 69.

Leipzig, Thomanerchor . . . . . 15. VI. 13	Leipzig, 3. Leipziger Bachfest, Bachverein . . . . . 4. VI. 14
--	--

Lobet Gott in seinen Reichen. Himmelfahrts-Dratorium (S. A. L. B.). Nr. 11.

Leipzig, Thomanerchor . . . . . 21. V. 14	Wien, 7. deutsches Bachfest, Singverein d. Ges. d. Musikfreunde . . . . . 9. V. 14
---	--

Meinen Jesum laß ich nicht (S. A. L. B.). Nr. 124.

Karlsruhe, Bach-Verein . . . . . 28. I. 14	Penig, Kirchenchor d. Stadtkirche . . . . . 19. XI. 13
Leipzig, Thomanerchor . . . . . 12. X. 13	Saarbrücken, Evang. Kirchenchor
M.-Gladbach, Evang. Kirchenchor. 29. IX. 12	Saarbrücken I. . . . . 7. VII. 12

Mein Gott, wie lang, ach lange (S. A. L. B.). Nr. 155.

Frankfurt a. M., Bachgemeinde . . . . . 14. III. 14
---

Mein Herze schwimmt im Blute (S.). Neu aufgefunden.

Frankfurt a. M., Tonkünstler-Orchester, Anna Raempfert . . . . . 6. I. 13	Münster, Cäcilienfest Musik-Verein, Anna Raempfert . . . . . 30. XI. 13
Hamburg, Orgelvortrag Petrikirche, R. Neugebauer=Naboth . . . . . 16. XII. 13	Neuföhl, Luther-Kirchenchor, E. Warherr . . . . . 19. XI. 13
Heilbronn, Konzert-Gesellschaft, Anna Raempfert . . . . . 1. XI. 13	Kopenhagen, Caecilia Foreningen . . . . . 26. XI. 12

## Meine Seele rühmt und preist (L.). Nr. 189.

Halle a. S., Pauluskirchenchor . . . . . 7. IX. 13

## Mein liebster Jesus ist verloren (A. L. B.). Nr. 154.

Berlin, Philharmonischer Chor . . . . . 7. X. 12

## Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin (A. L. B.). Nr. 125.

Mühlhausen i. E., Bachverein . . . . . 22. III. 14

## Nimm von uns, Herr, du treuer Gott (S. A. L. B.). Nr. 101.

Straßburg i. E., Kirchenchor St. Wilhelm . . . . . 3. XI. 12

## Nun ist das Heil und die Kraft. Nr. 50.

Aachen, Städt. Ab.-Konzert . . . . . 23. X. 13	Kiel, Verein der Musikfreunde . . . . . 5. I. 14
Berlin, Philharm. Chor . . . . . 16. III. 14	Köln, Konzert-Gesellschaft . . . . . 21. I. 13
Bremen, Philharm. Chor . . . . . 2. XII. 13	Mainz, Kaiserin Friedrich-Stiftungs-
Frankfurt a. M., Rühl'scher Gesang-	Aufführung (Prof. S. Dchs) . . . . . 3. VI. 13
verein . . . . . 6. u. 19. IV. 14	Neg, Konzert-Verein 21. XI. (? 31. XI. ?) 13
Hamburg, Verein Hamburg. Musik-	Wien, Gesellschaft d. Musikfreunde . . . . . 7. XII. 12
freunde, Michaeliskirchenchor . . . . . 2. IV. 14	Wien, Singakademie des Konzert-
Heidelberg, Bach-Verein . . . . . 15. XII. 12	vereins (S. Dchs) . . . . . 6. IV. 14
Kattowiß, Meistercher Gesangverein 16. XI. 13	Kopenhagen, Caecilia Foreningen . . . . . 27. IV. 14

## Nun komm, der Heiden Heiland (S. L. B.). 1. Komposition. Nr. 61.

Friedberg, Musikverein . . . . . 8. XII. 12	Leipzig-Leußsch, Freiwilliger Kirchen-
Halle a. S., Paulus-Kirchenchor . . . . . 8. XII. 12	chor (im Gottesdienst) . . . . . 30. XI. 13
u. 13. XII. 14	Ösnabrück, Freiw. Kirchenchor St.
Karlsruhe, Bach-Verein . . . . . 28. I. 14	Katharinen . . . . . 20. XI. 12
Leipzig, Thomanerchor . . . . . 30. XI. 13	

## O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe (A. L. B.). Nr. 34.

Berlin, Dorotheenstädtische Kirche 26. V. 12	Cincinnati, Bach Society . . . . . 31. III. 13
11. V. 13 u. 31. V. 14	

## O Ewigkeit, du Donnerwort (A.). 2. Komposition. Nr. 60.

Berlin, Regalkonzert B. Jregang . . . . . 25. XI. 13	Aufführung (Prof. S. Dchs) . . . . . 3. VI. 13
Coblenz, Musik-Institut . . . . . 19. XII. 13	Merseburg, Bach-Verein . . . . . 24. XI. 12
Eisleben, Bach-Verein . . . . . ? 14	Wien, Singakademie des Konzert-
Essen, Evang. Kirchenchor . . . . . 19. XI. 13	vereins (S. Dchs) . . . . . 6. IV. 14
Frankfurt a. M., Rühl'scher Gesang-	Worms, Evang. Dreifaltigkeits-Kir-
verein . . . . . 6. u. 19. IV. 14	chen-Gesang-Verein . . . . . 1. II. 14
Mainz, Kaiserin Friedrich-Stiftungs-	Brüssel, Société J.-S. Bach . . . . . 27. XII. 12

## O Jesu Christ, mein's Lebens Licht. Nr. 118.

Berlin, Singakademie . . . . . 24. XI. 12	Saarbrücken, Evang. Kirchenchor . . . . . 5. X. 13
Bielefeld, Musik-Verein . . . . . 1. XII. 12	Weimar, Stadtkirchen-Chor . . . . . 23. XI. 13
Heidelberg, Bach-Veger-Musikfest . . . . . 22. VI. 13	Zwickau, St. Katharinen-Kirchenchor 10. IV. 14
Leipzig, Bachverein . . . . . 19. II. 13	Brüssel, Kgl. Konservatorium der
Potsdam, Verein f. geistl. Musik . . . . . 27. XI. 12	Musik . . . . . 8. II. 14

Schau, lieber Gott, wie meine Feind' (A. L. B.). Nr. 153.

Herne i. W., Musik-Verein . . . . . 19. III. 11

Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei (A. L. B.). Nr. 46.

Leipzig, Bachverein . . . . . 19. II. 13

Schlage doch, gewünschte Stunde (Alt-Kantate). Nr. 53.

Berlin, Ges. z. Pflege altfl. Musik, Cläre Huth . . . . . 21. II. 13	Pieper . . . . . 11. V. 14
Brünn, Verein Deutsches Haus, He- lene Steinhauer . . . . . 21. III. 14	Naunhof b. Leipzig, Freiw. Kirchen- chor, Ely Schellenberg-Sachs . . . . . 8. V. 12
Darmstadt, Johanneskirche, Else Diesenthäuser . . . . . 15. II. 14	Prag, Kammersinfonieverein, E. Leisner . . . . . 13. XII. 13
Dresden, Martin Lutherkirche . . . . . 10. IV. 14	Prag, Tschech. Philharmonie, D. Bo- rova-Baloušková . . . . . 12. I. 13
Emmerich, Konzert E. Holschneider, K. de Limon . . . . . 13. IV. 13	Rostock, Bach-Beethoven-Brahms- Abend, E. Leisner . . . . . 5. III. 13
Frankfurt a. M., Mühl'scher Gesang- verein, A. von Kraus-Dörbner 6. u. 19. IV. 14	Saalfeld, Kirchenchor, El. von Vibra . . . . . 20. XI. 12
Halle a. S., Bach-Mozart-Abend d. Stadttheater-Dirigenten, A. Kraus- Dörbner . . . . . ? 13/14	Saarbrücken, Gesellschaft der Musik- freunde, E. Leisner . . . . . 14. u. 15. III. 13
Konstanz, Gesellschaft der Musik- freunde, M. Philippi . . . . . 6. XII. 12	Strasburg i. E., Städt. Konservato- rium, Fr. Wolbold . . . . . 31. I. 13
Leipzig, Bachverein, Emmi Leisner . . . . . 19. II. 13	Worms, Evang. Dreifaltigkeits-Kir- chen-GW., El. Lion . . . . . 1. II. 14
Mannheim, Bach-Chor, M. Wolter-	Zwickau, Marienchor, A. Schladiß . . . . . 19. II. 13
	London, Queen's Hall Orchestra, M. Balfour . . . . . 18. X. 12

Sehet, welch' eine Liebe hat uns der Vater erzeiget (S. A. B.). Nr. 64.

Friedberg, Musikverein . . . . . 8. XII. 12	Leipzig, Thomanerchor . . . . . 25. u. 26. XII. 12
Halle a. S., Pauluskirchenchor . . . . . 7. XII. 13	

Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem (S. A. L. B.). Nr. 159.

Berlin, Ges. z. Pflege altfl. Musik . . . . . ? 13	Kettwig, Evang. Kirchenchor . . . . . 24. III. 12
Berlin, Philharm. Chor 7. X. 12, 16. III. 14	Königsberg i. Pr., Musik. Akademie . . . . . 7. IV. 14
Dortmund, Reinoldi-Kirchenchor . . . . . 7. IV. 14	Potsdam, Verein f. geistl. Musik . . . . . 27. XI. 12
Frankfurt a. M., Dessoff'scher Frauen-Chor . . . . . 11. XII. 13	Stuttgart, Markuskirchenchor . . . . . 2. III. 13

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut (A. L. B.). Nr. 117.

Halle a. S., Pauluskirchenchor . . . . . 7. IX. 13	Saarbrücken, Evang. Kirchenchor . . . . . 5. X. 13
Merseburg, Bach-Verein . . . . . 4. V. 13	Wolfenbüttel, Dratorienverein . . . . . 10. III. 14

Selig ist der Mann (S. B., Solo-Kantate). Nr. 157.

Berlin, Kgl. akademische Hochschule f. Musik . . . . . 29. XI. 13	Saarbrücken I. . . . . 3. X. 12
Eisenach, 2. Heines-Bachfest, E. Leß- mann u. H. Weissenborn . . . . . 27. IX. 13	Stettin, Musikverein . . . . . 13. XI. 13
Saarbrücken, Evang. Kirchenchor	Paris, Société J.-S. Bach, M. Phi- lipp? . . . . . 28. XI. 13

Sie werden aus Saba alle kommen (L. B.). Nr. 65.

Berlin, Philharmonischer Chor . . . . . 16. III. 14	Stuttgart, Markuskirchenchor . . . . . 2. III. 13
Dresden, Jakobi-Kirchenchor . . . . . 16. I. 14	Wiesbaden, Cäcilien-Verein . . . . . 20. III. 13
Flensburg, Bachverein . . . . . 29. XII. 12	

Sie werden euch in den Bann tun (S. A. L. B.). Nr. 44.

Görlitz, Peterskirchenkonzert . . . . . 25. IX. 13

Süßer Trost, mein Jesus kommt (S. A. L. B.). Nr. 151.

Halle a. S., Pauluskirchenchor . . . . . 7. XII. 13

Trauerode: „Laß, Höchster, laß noch einen Strahl“ (S. A. L. B.). Nr. 198.

Breslau, Orch.-Verein u. Singaka-	Heidelberg, Bach-Regen-Fest . . . . .	22. VI. 13
demie . . . . . 19. XI. 13	Basel, Basler Bach-Chor . . . . .	18. III. 13
Eurhaven, Konzert-Verein . . . . .	St. Petersburg, Siloti-Konzert . . . . .	27. XII. 13
Frankfurt a. M., Bachgemeinde . . . . .		3. XII. 13

Uns ist ein Kind geboren (A. L. B.). Nr. 142.

Düsseldorf, Kirch. gem. Gesangverein	Weida, Gesangverein . . . . .	12. XII. 12
„Salem“ . . . . . 30. XI. 13	Dorset, Sherborne Girls' School. . . . .	8. XI. 13
Erfurt, Musik-Verein . . . . . 4. XII. 13		

Bergnügte Ruh, beliebte Seelenlust (Alt-Kantate). Nr. 170.

Nachen, Städt. Abonn.-Konzert,	hecker . . . . . 5. XI. 12
M. Leroy . . . . . 23. X. 13	Aarhus, Matinee, S. Becker. . . . . 19. X. 13
Frankfurt a. M., Lehergesangverein,	Zürich, Tonhalle-Gesellschaft,
M. Philippi . . . . . 20. II. 13	M. Philippi . . . . . 1. u. 2. XII. 13
Posen, Posener Bachverein, A. Leyd-	

Wachet auf, ruft uns die Stimme (S. L. B.). Nr. 140.

Augsburg, Münch. Bachvereinigung 16. I. 13	Kattowitz, Meisterscher Gesangverein 16. XI. 13
Berlin, Singakademie . . . . . 24. XI. 12	Mühlhausen i. E., Bachverein . . . . . 12. X. 13
Bielefeld, Musik-Verein . . . . . 1. XII. 12	München, Kgl. Akademie d. Tonkunst 10. III. 13
EbIn, Verband ev. Kirchenschöre . . . . . 12. X. 13	Rheindt, Singverein . . . . . 8. III. 13
Friedberg, Musikverein . . . . . 8. XII. 12	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde 5. III. 13
Heilbronn, Singfranz . . . . . 15. III. 14	Zwickau, Marienchor. . . . . 19. II. 13

Wachet, betet, seid bereit allezeit (S. A. L. B.). Nr. 70.

Altenburg, Städt. Kirchenchor und	Leipzig, Thomanerchor . . . . . 3. u. 10. XI. 12
Bachverein . . . . . 19. XI. 13	u. 9. XI. 13

Wahrlich, ich sage euch (S. A. L. B.). Nr. 86.

Görlitz, Peterskirchenkonzert . . . . . 25. IX. 13

Warum betrübst du dich mein Herz (A. L. B.). Nr. 138.

Weimar, Stadt-Kirchenchor . . . . . 23. XI. 13

Was frag' ich nach der Welt (S. A. L. B.). Nr. 94.

Karlsruhe, Bach-Verein . . . . . 15. I. 13

Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit (S. A. L. B.). Nr. 111.

Dresden, Kirchenchor der Versöh-	M.-Gladbach, Evangelischer Kirchen-
nungskirche . . . . . 24. XI. 12	chor . . . . . 29. IX. 12

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen (A. L. B.). Nr. 12.

Solingen, Evang. Kirchenchor . . . 20. XI. 12	chen-Gesang-Verein . . . . . 1. II. 14
Worms, Evang. Dreifaltigkeits-Kir-	London, Westminster Cathedral Hall 28. X. 13

Wer da glaubet und getauft wird (S. A. L. B.). Nr. 37.

Halle a. S., Paulus-Kirchenchor . . . 4. II. 13	Steglich, Brinkmannscher Gesangver. 8. XI. 12
---	---

Wer nur den lieben Gott läßt walten (S. A. L. B.). Nr. 93.

Augsburg, Münch. Bachvereinigung 16. I. 13	Halle a. S., Pauluskirchenchor . . . 21. II. 15
--	---

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende (S. A. L. B.). Nr. 27.

Berlin, Orgelfonzert A. Dreyer . . . 21. XI. 12	akademie . . . . . 21. XI. 13
Dresden, Lutherkirchenchor . . . 24. XI. 12	Leipzig, Bachverein . . . . . 19. II. 13
Halle a. S., Robert Franz-Sing-	Steglich, Brinkmannscher Gesangver. 8. XI. 12

Widerstehe doch der Sünde (Alt-Kantate). Nr. 54.

Eisenach, 2. kleines Bachfest, P. Werner-Jensen . . . . . 27. IX. 13	Herne, Musik-Verein, Cl. M. Goos 19. III. 11
--	--

Wie schön leuchtet der Morgenstern (S. L. B.). Nr. 7.

Altenburg, Städt. Kirchenchor und Bach-Verein . . . . . 19. XI. 13	Leipzig, Thomanerchor . . . . . 1. XII. 12
Heilbronn, Württ. Bachverein . . . 26. IV. 14	Weida, Gesangverein . . . . . 12. XII. 12

Wo gehst du hin? (A. L. B.=Solo-Kantate). Nr. 166.

Wien, 7. Deutsches Bachfest, Festgottesdienst . . . . . 10. V. 14
---

Weltliche Kantaten.

Mer hahn en neue Oberkeet (S. B.). Nr. 212.

Augsburg, Münchener Bach-Vereinigung . . . . . 16. I. 13	Lindenberg u. D. Süße-Wisling. 23. X. 12
Hannover, Bachabend Dr. F. Berend, Hans Meier . . . . . 21. III. 14	Antwerpen, Soirée musicale (Zimmer), E. Dylhoff u. A. Stephani 16. III. 14
Jena, Collegium musicum . . . 23. VI. 14	Brüssel, Société J.-S. Bach, E. Dylhoff u. J. van Dort . . . 27. XII. 12
Solingen, Evang. Kirchenchor, Emma	Cincinnati, Bach Society 1. IV. 12, 31. III. 13

Kaffee-Kantate: „Schweigt stille, plaudert nicht“. Nr. 211.

Baden-Baden, Städt. Orchester, S. Heymann-Engel, A. Sistermans, W. Becker . . . . . 10. II. 14	Heidelberg, Bach-Regen-Musikfest, L. Lohstein-Wirz u. Gen. . . . 23. VI. 13
Dortmund, Mozart-Verein, S. Heymann u. Gen. . . . . 27. I. 13	Heilbronn, Württ. Bachverein, L. Cahnsley-Hinken, J. Lindberg u. D. Freitag . . . . . 26. IV. 14
Dresden, Mozart-Verein, S. Heymann u. Gen. . . . . 27. I. 13	Mannheim, Konzertverein, S. Heymann u. Gen. . . . . 12. I. 13
Grünberg i. Schles., Konzert-Vereinigung, S. Heymann-Engel u. Gen. . . . . 19. X. 12	Mülhausen i. E., Bach-Verein, J. Vortisch u. Gen. . . . . 15. II. 14

Nordhausen, Konzertverein, S. Hey-		mann u. Gen. . . . .	18.	I. 13
mann u. Gen. . . . .	10.	I. 13	Saarbrücken, Gesellschaft d. Musik-	
Oberhausen, Städt. Musikverein,		S. Heymann u. Gen. . . . .	11.	I. 13
S. Heymann-Engel u. Gen. . . . .	7.	II. 14	Ulm, Liedertafel, B. Mdgle, M. Frey	
Nemtscheid, Konzertverein, S. Hey-		u. W. Ludwig . . . . .	5.	X. 12

### Non sa che sia dolore (Sopran-Kantate). Nr. 209.

Frankfurt a. M., Bachgemeinde,		Frau Bellwidt . . . . .	29.	IV. 14
Herne, Musikverein, B. Pester-Prosch	4.	XI. 11	Zürich, Kammermusikabend, Ton-	
			halle-Gesellschaft, L. Lobstein-Wirz	25. II. 13

### Streit zwischen Phoebus und Pan: „Geschwinde, ihr wirbelnden Winde“. Nr. 201.

Dortmund, Musik-Verein	13. X. 12, 12.	I. 13	Rostock, Konzertverein . . . . .	4. III. 14
------------------------	----------------	-------	----------------------------------	------------

### Die Wahl des Herkules: „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“. Nr. 213.

Augsburg, Münch. Bachvereinigung	16.	I. 13	Leipzig, 3. Leipziger Bachfest, Bach-	
Heilbronn, Württ. Bachverein . . . . .	26.	IV. 14	verein . . . . .	5. VI. 14

### Weichet nur, betrübte Schatten (Sopran-Kantate). Nr. 202.

Berlin, Konzert S. Heymann-Engel	8.	I. 13	München, Konzertverein, M. Mdhls-	
Iserlohn, Abonn.-Konzert S. Hey-			Knabl . . . . .	1. IV. 14
mann-Engel . . . . .	1.	II. 14	Basel, Tilly Eahnley-Hinken . . . . .	13. I. 14
Leipzig, 3. Leipziger Bachfest,			Malmd, J. Frauenberger . . . . .	20. X. 13
G. Hoerstel . . . . .	5.	VI. 14		

### Der zufriedengestellte Aeolus: „Zerreiße, zersprengt, zertrümmert die Gruft“. Nr. 205.

Baden-Baden, Städt. Abonnements-		Konzert . . . . .	26.	I. 13
			Mülheim (Ruhr), Gesangverein . . . . .	12. II. 14

### Serenata auf das Geburtsfest Leopolds, Fürsten zu Anhalt: „Durch- laucht'ster Leopold“ (Sopran und Baß).

Eisenach, 2. Kleines Bachfest, E. Lehmann u. H. Weissenborn . . . . .	28.	IX. 13
---	-----	--------

## Motetten.

### Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf. Nr. 2.

Chemnitz, Jakobikirchenchor . . . . .	20.	XI. 12	Leipzig, Königl. Hof- u. Domchor	
21. III., 30. IX. 13, 5. VI. 14			zu Berlin . . . . .	10. III. 13
Friedenau, Kgl. Hof- u. Domchor . . . . .	28.	II. 13	Zwickau, Marienchor . . . . .	??
Leipzig, Thomanerchor . . . . .	25. u. 26.	I. 13	London, Westminster Cathedral Hall	28. X. 13
	u. 31. I. u. 1.	II. 14		

### Fürchte dich nicht. Nr. 4.

Leipzig, Thomanerchor . . . . .	1. II. u. 25.	X. 13	Wien, 7. deutsches Bachfest, Sing-	
	24. I. u. 21.	III. 14	verein d. Ges. d. Musikfreunde . . . . .	9. V. 14
Dsnabrück, Musikverein . . . . .	29.	IV. 13	Ararau, Häusermann'scher Privatchor	28. I. 12

[Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. Nr. 7.]

Breslau, Elisabeth-Kirchenchor . . . 19. XI. 13	St. Georg . . . . . 31. X. 12
Eisenach, Gem. Chor u. Kirchenchor	Plauen i. V., Kirchenchor St. Johannis 16. II. 13

[Jesu, meine Freude. Nr. 3.]

Braunschweig, Bach-Verein . . . 4. III. 13	berg) . . . . . 14. XII. 12
Forst i. L., Chor-Gesang-Verein	Leipzig, Thomanerchor . . . . . 18. I. 13
(3 Sätze) . . . . . 23. XI. 13	7. II., 16. V., 6. VI. 14
Herrnhut, Kirchliche Abendfeier . . 26. V. 14	Leipzig, 3. Leipziger Bachfest, Tho-
Schweini, IV. Kirchenkonzert Rom-	manerchor . . . . . 6. IV. 14

Komm, Jesu, Komm. Nr. 5.

Berlin, Kgl. akad. Hochschule f. Musik 5. III. 13	Basel, Basler Bach-Chor . . . . . 7. IV. 14
Leipzig, Thomanerchor . . . . . 22. II. 13	

Lobet den Herrn, alle Heiden. Nr. 6.

Köslin, Abendmusik des Kirchenchors	Saalfeld a. S., Kirchenchor . . . . . 3. XI. 12
St. Marien . . . . . 10. IV. 14	

Sei Lob und Preis mit Ehren. Nr. 8.

Leipzig, Thomanerchor . . . . . 2. V., 6. VI. 14	Leipzig, 3. Leipziger Bachfest, Tho-
	manerchor . . . . . 6. VI. 14

Singet dem Herrn ein neues Lied. Nr. 1.

Bielefeld, Musikverein . . . . . 23. I. 14	Leipzig, Thomanerchor . . . . . 10. V., 27. IX. 13
Rattowig, Meisterscher Gesangverein 16. XI. 13	Würzburg, Kgl. Konservatorium . . . . . 20. XII. 12

Brandenburgische Konzerte.

Nr. 1. Fdur (Violine mit Begleitung).

Bielefeld, Städt. Orchester . . . . . 4. X. 12	Mainz, Städt. Orchester . . . . . 8. I. 13
Leipzig, 3. Leipziger Bachfest, Städt. Orchester . . . . . 5. VI. 14	London, Queens Hall Orchestra. 23. VIII. 12

Nr. 2. Fdur (Violine, Flöte, Oboe und Trompete mit Begleitung).

Barmen, Volkshor-Konzertverein . . . 16. X. 12	Königsberg, Sinfonie-Konzert . . . . . 3. I. 13
Baden-Baden, Städt. Orchester . . . 26. I. 13	Magdeburg, Städt. Orchester . . . . . 4. III. 14
Bonn, Städt. Orchester . . . . . 10. X. 12	Weimar, Großh. Musikschule . . . . . 16. XII. 12
Breslau, Orchesterverein . . . . . 18. III. 14	Brüssel, Kgl. Konservatorium . . . . . 8. III. 14
Dortmund, Philharm. Orchester . . . 2. II. 14	London, Queens Hall Orchestra . . . . . 20. IX. 12
Frankfurt a. M., Museums-gesellschaft 17. XI. 12	Nancy, Konservatorium . . . . . 9. II. 13
Hannover, Kgl. Orchester . . . . . 12. II. 14	

Nr. 3. Gdur (3 Violinen, 3 Violon, 3 Gamben und Bass).

Berlin, Königl. Kapelle . . . . . 6. XII. 12	Coblenz, Musikinstitut . . . . . 21. II. 13
Bielefeld, Städt. Orchester . . . . . 6. III. 14	Dortmund, Philh. Orchester 6. X. 12, 31. X. 13
Breslau, Orchesterverein . . . . . 12. II. 13	Düsseldorf, Städt. Orchester . . . . . 21. III. 14



Essen, Städt. Orchester . . . . .	12. X. 13	Solingen, Evang. Kirchenchor . . . . .	23. X. 12
Frankfurt a. M., Fr. Tonkünstler- Orchester . . . . .	10. II. 13	Sondershausen, Fürstl. Hofkapelle . . . . .	30. XI. 13
Freiburg i. Br., Städt. Orchester . . . . .	19. X. 12	Teplitz, Kurorchester . . . . .	21. II. 13
Görlitz, Städt. Orchester . . . . .	19. III. 14	Triest, Società dei Filarmonici . . . . .	9. III. 14
Hamburg, Philharm. Gesellschaft . . . . .	7. IV. 13	Wiesbaden, Städt. Kurorchester . . . . .	28. II. 13
Heidelberg, Bach-Regen-Musikfest . . . . .	23. VI. 13	Zwickau, Kgl. Seminar (od. S. II?) . . . . .	18. II. 13
München, Konzertverein . . . . .	1. IV. 14	Kopenhagen, Caecilia Foreningen . . . . .	27. IV. 14
Nudolstadt, Fürstl. Hofkapelle . . . . .	4. III. 14	New York, Philharmonic Society . . . . .	28. XI. 13

#### Nr. 4. Gdur (Violine und 2 Flöten mit Begleitung).

Dresden, Bach-Konzert v. A. Cittard . . . . .	15. X. 12	Freunde . . . . .	7. XII. 12
Frankfurt a. M., Bachgemeinde . . . . .	3. XII. 13	Reg., Konzert-Verein . . . . .	27. II. 14
Hamburg, Verein Hamburg. Musik-		Arhus, Matinee . . . . .	19. X. 13

#### Nr. 5. Ddur (Klavier, Flöte und Violine).

Barmen, Jugendkonzert, W. Wilt- berger, P. Niesel u. H. Mansky . . . . .	27. IV. 14	Heilbronn, Konzert-Gesellschaft, K. Friedberg, G. v. Atimoff u. J. Gelfus . . . . .	10. II. 14
Berlin, Bachabend S. Franko . . . . .	14. I. 13	Karlsruhe, Großh. Hoforchester . . . . .	1. IV. 14
Berlin, Königl. Kapelle, Regen-Prill- Zeller . . . . .	4. XII. 13	Lübeck, Verein der Musikfreunde . . . . .	4. I. 13
Brünn, Verein Deutsches Haus . . . . .	21. III. 14	Münster, Musik-Verein, M. Regen, P. Gänzel u. Puny . . . . .	11. X. 12
Cassel, Königl. Theaterorchester . . . . .	10. I. 13	Osabrück, Musikverein . . . . .	5. III. 14
Charlottenburg, Vaterl. Frauenverein, A. Schnabel, E. Prill u. A. Witten- berg . . . . .	2. V. 13	Strasbourg, Städt. Orchester, H. Pfig- ner, Geurten u. Grevesmühl . . . . .	13. XI. 12
Chemnitz, Städt. Kapelle . . . . .	28. II. 14	Würzburg, Kgl. Konservatorium, D. Kaul, J. Manigold u. W. Schulze-Prisca . . . . .	30. I. 14
Dortmund, Philharm. Orchester . . . . .	31. X. 13	Zwickau, Königl. Seminar . . . . .	8. II. 13
Frankfurt a. M., Tonkünstler-Dr- chster . . . . .	6. X. 13	Brüssel, Société J.-S. Bach . . . . .	30. XI. 13
Gotha, Liedertafel, Meininger Hof- kapelle, Regen-Treichler-von Bose . . . . .	5. XII. 13	Dorset, Sherborne Girls' School . . . . .	8. XI. 13
Heidelberg, Bach-Regen-Musikfest, Regen-Schmuller-Schmiedel . . . . .	25. VI. 13	Paris, Société J.-S. Bach . . . . .	13. XII. 12

#### Nr. 6. Bdur (2 Violinen, 2 Violon, Gambe und Bass).

Dresden, Tonkünstlerverein . . . . .	7. IV. 14	u. 22. XI. 13	
Eisenach, 2. kleines Bachfest . . . . .	28. IX. 13	Stuttgart, Kgl. Hofkapelle . . . . .	27. X. 13
Essen, Musikverein . . . . .	17. III. 14	Wien, 7. deutsches Bachfest, Wie- ner Philharmoniker . . . . .	10. V. 14
Prag, Kammermusikverein . . . . .	13. XII. 13	Cincinnati, Bach Society . . . . .	31. III. 13
Prag, Konservatorium f. Musik . . . . .	24. II. 14	St. Petersburg, VII. Siloti-Konzert . . . . .	25. I. 13
Rostock, Stadt- u. Theater-Orchester . . . . .	4. I. 13		

### Klavierkonzerte.

#### Ddur (Bach, Orchesterwerke Nr. 12).

Mannheim, Hochschule f. Musik . . . . .	2. XII. 12
---	------------

#### Dmoll (Bach, Orchesterwerke Nr. 10).

Aachen, Evang. Kirchenchor, H. Boell . . . . .	25. X. 13	Pforzheim, Konzert d. Post-Quartetts, E. Röhmeyer . . . . .	5. I. 13
Essen, Städt. Orchester . . . . .	30. X. 14		

Sondershausen, Fürstl. Konservatorium, K. Händrich . . . . .	16. VII. 14	verein, M. Grabert . . . . .	8. XI. 12
Steglich, Brinkmann'scher Gesangs-		Wien, K. k. Akademie f. Musik, E. Eulambio. . . . .	26. XI. 12

**Edur (Bach, Orchesterwerke Nr. 11).**

Darmstadt, Richard Wagner-Verein, W. Bachhaus . . . . .	13. III. 13
---	-------------

**Fmoll (Bach, Orchesterwerke Nr. 14).**

Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft, W. Landowska . . . . .	17. XI. 12	E. Müller . . . . .	23. II. 13
Mühlhausen i. E., Bachverein,		Brüssel, Société J.-S. Bach, J. Butts . . . . .	27. XII. 12

**Cdur, für 2 Klaviere (Bach, Orchesterwerke Nr. 20).**

Aachen, Volks-Sinfonie-Konzert d. Städt. Orchesters, Fr. Busch . . . . .	5. IV. 13	A. Bamberger u. Eln Mey . . . . .	25. III. 14
Dortmund, Philharmon. Orchester, E. u. E. Saß . . . . .	14. II. 13	Meiningen, Herzogl. Hofkapelle, M. Reger u. Ph. Wolfrum . . . . .	25. XII. 12
Hamburg, Cecilienverein, W. Am- mermann . . . . .	30. XI. 14	München, Konzertverein, E. Danas u. W. v. Hoeßlin . . . . .	17. VII. 14
Hamburg, Tonkünstler-Verein, H. Hermanns u. A. Hoffmann . . . . .	22. II. 13	Nürnberg, Karl Friedberg u. Hans Bruch . . . . .	27. IX. 13
Hamburg, H. u. Fr. Hermanns . . . . .	25. II. 13	Remscheid, Konzertverein, M. Reger u. E. Kreuzer . . . . .	19. X. 13
Heidelberg, Bach-Regen-Musikfest, M. Reger u. Ph. Wolfrum . . . . .	23. VI. 13	Rostock, Städt- u. Theaterorchester, G. u. H. Vietor . . . . .	11. XI. 12
Köln, Musikalische Gesellschaft, E. u. E. Saß . . . . .	4. I. 13	Sondershausen, Fürstl. Konservato- rium, A. Held u. E. Böllmer . . . . .	11. V. 14
Leipzig, Hans u. Friedel Hermanns	18. II. 13	Cincinnati, Bach Society, Th. Bohl- mann u. Frau . . . . .	31. III. 13
Mainz, Städt. Abonn.-Konzert,			

**Cmoll, für 2 Klaviere (Bach, Orchesterwerke Nr. 19).**

Aachen, Städt. Gesangsverein . . . . .	5. I. 13	Graz, Schule d. steierm. Musikvereins, G. Feldner u. J. v. Semetkowsky . . . . .	14. III. 13
Ashaffenburg, Städt. Musikschule, A. Harder u. Cl. Stadelmayer . . . . .	28. III. 14	Hagen, Konzert-Gesellschaft, M. Reger u. W. Janker . . . . .	28. II. 14
Barmen, Ellen Saatzweber-Schleper u. M. Reger . . . . .	1. XII. 13	Lüdenscheid, M. Reger u. M. Janker . . . . .	9. X. 12
Bochum, Musik-Verein, Elsa u. Eac. Saß . . . . .	26. X. 13	Meiningen, Herzogl. Hofkapelle, M. Reger u. Ph. Wolfrum . . . . .	25. XII. 12
Breslau, Orchesterverein, W. Lan- dowska u. G. Dohrn . . . . .	16. XII. 12	Solingen, Ev. Kirchenchor, M. Neef u. G. v. Bellersheim . . . . .	23. X. 12
Essen, Städt. Orchester, J. Fromm u. A. Ketels . . . . .	27. XII. 12	Weimar, Großherz. Musikschule, W. v. Baugnern u. H. Keller . . . . .	16. XII. 12
Essen, Städt. Orchester, M. Reger u. W. Janker . . . . .	12. X. 13	Wien, 7. deutsches Bachfest, Foll u. Schmidt . . . . .	10. V. 14

**Fdur, Klavier und 2 Flöten (Bach, Orchesterwerke Nr. 16).**

Nancy, Konservatorium . . . . .	9. II. 13
---------------------------------	-----------

**Tripel-Konzert Nr. 2. Amoll, Klavier, Violine, Flöte.**

Karlruhe, Großh. Hoforchester . . . . .	1. IV. 14	Leipzig, 3. Leipziger Bachfest, Städt. Orchester . . . . .	5. VI. 14
---	-----------	---	-----------

## Cdur, für 3 Klaviere (Bach, Orchesterwerke Nr. 23).

Berlin, Kammernußf-Konzert, A. Schnabel, B. Eisner u. P. Goldschmidt. . . . . 25.	IV. 13	u. M. Mathy . . . . . 6.	XI. 13
Essen, Essener Frauenchor, F. Par- mann, L. Niederfeldt u. W. Schäfer	8. III. 14	Heidelberg, Bach-Verein, M. Reger u. Ph. Wolfrum . . . . . 18.	XI. 12
Frankfurt a. M., Dr. Hochs Kon- servatorium, E. Schatt, L. Haas		Mülheim/Ruhr, Konservatorium, Diehl-von Eicken-Dipladen . . . . . 24.	X. 12
		Wiesbaden, Kurorchester. A. Schna- bel, A. Höhn u. D. Voß . . . . . 14.	XI. 13

## Dmoll, für 3 Klaviere (Bach, Orchesterwerke Nr. 22).

Elberfeld, Volkstüml. Sinfonie-Konzert, E. u. J. Butts u. G. König . . . . . 11.	III. 14		
--	---------	--	--

## Amoll, für 4 Klaviere (Bach, Orchesterwerke Nr. 28).

Berlin, Kgl. akad. Hochschule f. Musik, E. v. Ludwig, R. Pines, E. Nitscher u. M. Schuchmann. . . . . 5.	III. 13	tiengen u. Cam. Schumann . . . . . 28.	IX. 13
Charlottenburg, Vaterl. Frauenverein, Schroeder-Vardas = Wuhlig = Schnabel . . . . . 2.	V. 13	Leipzig, Musikalische Gesellschaft, F. u. J. v. Bose, J. u. M. Pombaur	13. I. 13
Eisenach, 2. Kleines Bachfest, W. Lan- dowska, G. Schumann, C. A. Mar-		Aarhus, Matinee, wie in Malmö . . . . . 19.	X. 13
		Cincinnati, Bach Society, Th. u. M. Bohlmann, L. Koedter, B. Lewis	1. IV. 12
		Malmö, W. Keitel-Thomsen-Haug- stedt-Seiffert . . . . . 20.	X. 13

## Concerto in italienischem Stil.

Berlin, Bachabend, G. Galston . . . . . 14.	XI. 13	mermann . . . . . 11.	V. 14
Berlin, Ges. z. Pflege altkl. Musik, E. Jonas-Stockhausen . . . . . 19.	XI. 14	Hamm, Kammernußf-Abend . . . . . 7.	XII. 13
Berlin, Konzert Sophie Sack . . . . . 3.	I. 13	Heilbronn, Konzert Sophie Sack . . . . . 19.	II. 13
Bonn, Klavierabend Emil Sauer . . . . . 18.	XI. 12	Köln, Konzert Emil Sauer . . . . . 16.	I. 13
Darmstadt, Rich. Wagner = Verein, M. Cherdjian-Charrey . . . . . 14.	XI. 12	München, Kgl. Akademie d. Ton- kunst, Karl-Osgood . . . . . 3.	III. 13
Dortmund, Westf. Konservatorium . . . . . 6.	IV. 14	Mürnberg, Klavierabend Hans Bruch Prag, . . . . . 1.	XI. 12
Düsseldorf, Klavierabend Emil Sauer . . . . . 18.	I. 13	Strasburg, Städt. Konservatorium, Schirle . . . . . 9.	V. 13
Frankfurt a. M., Museums-gesellschaft, W. Landowska . . . . . 17.	XI. 12	Buenos Aires, Konzert Ernst Dran- gosh . . . . . 23.	VI. 13
Frankfurt a. M., Konzert Hans Bruch . . . . . 8.	I. 13	Paris, Konzert Wilhelm Bachhaus . . . . . 22.	V. 14
Hamburg, Caecilienverein, W. Am-			

## Violinkonzerte.

## Amoll (Bach, Orchesterwerke Nr. 24).

Barmen, Konservatorium, W. Mauer- mann . . . . . 9.	XII. 12	F. Berber . . . . . 16.	XI. 12
Breslau, Orchesterverein, C. Bosh . . . . . 23.	X. 12	Jena, Weimarer Hofkapelle, Rob. Reig	9. II. 14
Eisenach, Kleines Bachfest, Rob. Reig . . . . . 28.	IX. 13	Karlsbad, Philh. Konzert, A. Serato	2. I. 14
Frankenthal, Liedertanz, V. Astruc . . . . . 29.	IV. 14	Köln, Musik-Gesellschaft, H. Bassfer- mann . . . . . 21.	XII. 12
Griedberg, Musikverein . . . . . 8.	XII. 12	Meß, Konzert-Verein, V. Astruc . . . . . 12.	XII. 13
Graß, Steierm. Musikverein, F. Berber . . . . . 4.	XI. 12	Mülhausen i. E., Bachverein, D. Herr- mann . . . . . 23.	II. 13
Heidelberg, Bach = Reger = Musikfest, A. Schmuller . . . . . 23.	VI. 13	München, Kgl. Akademie d. Ton- kunst, Fr. Kraus . . . . . 17.	II. 14
Heilbronn, Konzertgesellschaft,			

Münster, Musikverein, F. Berber . . . . . 25. X. 12	Wien, 7. deutsches Bachfest, A. Rose 10. V. 14
Weimar, Großherz. Musikschule, A. Thimme . . . . . 16. XII, 12	Zürich, Tonhalle-Gesellsch., A. Brun 3. III, 14

Dmoll (nach dem Dmoll-Klavierkonzert rekonstruiert von Rob. Keiß).

Weimar, Großh. Kapelle, Rob. Keiß . . . . .	10. III, 15
---	-------------

Edur (Bach, Orchesterwerke Nr. 20).

Baden-Baden, Städt. Abonn.-Konzert, E. Flesch . . . . . 3. XII, 13	Posen, Rich. Wagner-Jahrhundertfeier, A. Petschnikoff . . . . . 17. V. 13
Elberfeld, Städt. Orchester, A. Spiro-Rombro . . . . . 2. X. 12	Prag, Konzert Br. Hubermann . . . . . 16. XI. 13
Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft, E. Capet . . . . . 15. XII, 12	Rudolstadt, Fürstl. Hofkapelle, J. Barmas . . . . . 4. II. 14
Hamburg, Verein Hamburg. Musikfreunde, J. Gesterkamp . . . . . 2. IV. 14	Sondershausen, Fürstl. Hofkapelle, J. Barmas . . . . . 9. XI. 13
Hannover, Kgl. Orchester, H. Marteau 18. X. 12	Stuttgart, Liederfranz, H. Marteau 13. XI. 12
Knittelfeld, Philh. Verein, K. Lange 30. XI. 13	Wien, Konzertverein, Carl Flesch . . . . . 12. XI. 13
Königsberg, Sinfonie-Konzert, J. Thibaud . . . . . 14. II. 13	Wiesbaden, Städt. Kurorchester, A. Serato . . . . . 7. III. 13
Königsberg, Sinfonie-Konzert, B. Hubermann . . . . . 8. X. 13	Aarhus, Matinee, H. Bassermann . . . . . 19. X. 13
Leipzig, Konzert Franz von Vecsen 8. XI. 13	Antwerpen, Zoologischer Garten, A. Chialchia . . . . . 13. XI. 12
Lübeck, Verein der Musikfreunde, J. Szanto . . . . . 3. I. 14	u. J. Falk 3. IX. 13
Mannheim, Musik-Akad., A. Serato 7. I. 13	Genf, Robert Pollak . . . . . 7. III. 14
Mülhausen i. E., Bachverein, G. Frey . . . . . 6. X. 12	Gothenburg, Orchesterforening, G. Moslander . . . . . 5. II. 13
München, Kgl. Akademie der Tonkunst, Fr. Kroder . . . . . 30. V. 13	London, Queens Hall Orchestra, M. Hayward . . . . . 20. IX. 12
München, Konzert-Verein, A. Petschnikoff . . . . . 13. I. 13	Malmö, H. Bassermann . . . . . 20. X. 13
	St. Petersburg, Ciloti-Konzert, A. Spalding . . . . . 27. XII. 13

Gmoll (rekonstruiert von G. Schreck).

Bayreuth, Liederfranz, J. Barmas 17. X. 12	Herne, Musik-Verein, D. Schellhase 4. XI. 11
--	--

Cmoll, für 2 Violinen (rekonstruiert).

Dresden, Mozart-Verein, L. u. M. Reemj . . . . . 3. XI. 13	Leipzig, Konzert, W. Georgii, L. u. M. Reemj . . . . . 27. II. 14
--	---

Dmoll, für 2 Violinen (Bach, Orchesterwerke Nr. 26).

Aachen, Städt. Sinf.-Konzert, J. u. A. v. Arany . . . . . 7. X. 13	Braunschweig, Bach-Verein, H. Mühlfeld u. D. Hagel . . . . . 4. III. 13
Altona, Städt. Volkskonzert, M. u. W. Schulze-Prisca . . . . . 24. u. 25. X. 12	Charlottenburg, Vaterl. Frauenverein, A. Wittenberg u. E. Talmánni . . . . . 2. V. 13
Arnstadt, Sinfonie-Konzert, Rob. Keiß . . . . . 18. XI. 12	Darmstadt, Rich. Wagner-Verein, A. u. E. Petschnikoff . . . . . 24. X. 12
Barmen, Jugendkonzert . . . . . 27. IV. 14	Dresden, Friedenskirche, M. Richter u. K. Lukas . . . . . 11. X. 12
Berlin, Konzert von A. u. E. Petschnikoff . . . . . 24. I. 13	u. Donnevort 7. VII. 12
Bielefeld, Städt. Orchester, J. Peebles u. H. Barthausen . . . . . 22. XI. 12	Heilbronn, Württ. Bachverein, R. Wendling u. H. Michaelis . . . . . 26. IV. 14

Karlsruhe, Großh. Hoforchester, F. Kreisler u. R. Deman . . . 30. X. 12	W. Schulze-Priska . . . . . 17. X. 13
Köln, Konzertgesellschaft . . . Saison 12/13	Saarbrücken, Evang. Kirchenchor
Leipzig, Konzert L. u. M. Reemy, 27. II. 14	Saarbrücken I, R. Lottermann . . 7. VII. 12
Mannheim, Bach-Chor . . . . . 11. V. 14	Solingen, Evang. Kirchenchor, F.lli Hickler u. Klis. v. Bellersheim . 23. X. 12
München, L. u. M. Reemy . . . . 3. III. 14	Straßburg i. E., Konservatorium, Lancke u. Kremer . . . . . 11. IV. 13
Nagaz, Kurorchester, F. Gothe u. H. Seiler . . . . . 2. VII. 13	Straßburg i. E., Konservatorium, Sterfy u. Uffenberger . . . . . 24. V. 14
Necklinghausen, Konservatorium der Musik, Lemaire u. Dalgard . . . 28. X. 12	Wiesbaden, Städt. Kurorchester, L. u. A. Petschnitoff . . . . . 26. X. 12
Regensburg, Musikverein, M. und	

### Sinfoniesatz Ddur für Violine und Orchester.

Saarbrücken, Evang. Kirchenchor	Wien, K. k. Akademie für Musik,
Saarbrücken I, R. Lottermann . . 7. VII. 12	J. Balokovic . . . . . 20. XII. 12

### Duvertüren (Suiten) für Orchester.

#### Duvertüre (Suite) Cdur (Bach, Orchesterwerke Nr. 1).

Frankfurt a. M., Bachgemeinde . . 29. IV. 14	ner Philharmoniker . . . . . 7. V. 14
Gera, Fürstl. Kapelle . . . . . 11. X. 12	Eincinnati, Bach Society . . . . 1. IV. 12
Heilbronn, Konzert-Gesellschaft . . 16. XI. 12	Gothenburg, Orkesterforening . . . 2. X. 14
Wien, 7. deutsches Bachfest, Wie-	

#### Duvertüre (Suite) Ddur (Bach, Orchesterwerke Nr. 3).

Bamberg, Musikverein . . . . . 28. IV. 14	Heidelberg, Bach-Neger-Musikfest . 23. VI. 13
Berlin, Kgl. akad. Hochschule für Musik . . . . . 23. V. 14	Heilbronn, Württ. Bachverein . . . 26. IV. 14
Berlin, Philharm. Orchester . . . . 24. IV. 13	Karlsbad, Kurorchester . . . . . 3. X. 13
Bielefeld, Städt. Orchester . . . . 28. III. 13	Leipzig, Orchester-Verein (Pembaur) 2. VII. 13
Bonn, Städt. Orchester . . . . . 11. XII. 13	Reg., Konzert-Verein . . . . . 31. X. 13
Breslau, Orchesterverein 11. II. 14, 1. IV. 14	Münster, Musik-Verein . . . . . 12. XII. 13
Dortmund, Philharm. Orchester . 18. X. 12	Prag, Orchester d. tschech. Philhar- monie . . . . . 3. I. 13
Dresden, Städt. Volks-Sinfoniekon- zert, Gewerbehaukapelle . . . . . 30. XI. 13	Rostock, Städt. u. Theater-Orchester 15. III. 13
Essen, Städt. Orchester . . . . . 25. IV. 13	Solingen, Evang. Kirchenchor . . . 23. X. 12
Frankfurt a. M., Museums-Gesellsch. 1. III. 14	Sondershausen, Fürstl. Hofkapelle . 31. V. 14
Gera, Fürstl. Kapelle . . . . . 24. II. 13, 7. I. 14	Stuttgart, Kgl. Hofkapelle . . . . 27. X. 13
Görlitz, Städt. Orchester . . . . . 31. X. 12	Teplitz, Kurorchester . . . . . 12. IX. 13
Hamburg, Philharm. Gesellschaft . 14. X. 12	Wiesbaden, Kurorchester . . . . . 31. X. 13
	Gothenburg, Orkesterforening . . . 16. IV. 13

#### Duvertüre (Suite) Ddur (Bach, Orchesterwerke Nr. 4).

Berlin, Kgl. akad. Hochschule f. Musik 5. III. 13	Saarbrücken, Evang. Kirchenchor
Dortmund, Westf. Musik-Seminar. 6. IV. 14	Saarbrücken I, Reg.-Musik 70. 7. VII. 12

#### Duvertüre (Suite) Hmoll (Bach, Orchesterwerke Nr. 2).

Aachen, Volks-Einf.-Konzert des Städt. Orchesters . . . . . 5. IV. 14	Essen, Musikverein . . . . . 13. VII. 14
Eisenach, Meininger Hofkapelle . . 12. X. 12	Frankfurt a. M., Museums-Gesellsch. 16. XI. 13
	u. 25. I. 14

Hamburg, St. Petri-Hauptkirche, Schäfferscher Orchesterverein . . . 18. XI. 13	Meiningen, Hofkapelle . . . . . 15. X. 12
Heilbronn, Konzert-Gesellschaft . . . 1. XI. 13	Mühlhausen i. E., Bachverein . . . 23. II. 13
Karlsruhe, Instrumentalverein . . . 23. IX. 12	Nordhausen, Städt. Orchester . . . 3. XII. 13
Leipzig, 3. Leipziger Bachfest, Städt. Orchester . . . . . 5. VI. 14	Teplic, Kurorchester . . . . . 20. VI. 13
	Dorset, Sherborne Girls' School 8. XI. 13
	London, Queens Hall Orchestra. 30. VIII. 12

## Sonaten für Klavier und Violine.

### Sonate Nr. 1. Hmoll für Violine und Klavier.

Hanau, Dratorienverein, J. Vogel- fang u. E. Limbert . . . . . 23. I. 13	Wien, 7. deutsches Bachfest, A. Rose u. Schmidt . . . . . 10. V. 14
---	--

### Sonate für Violine und Klavier. Nr. 2. Adur.

Berlin, Konzert M. Spörny . . . . . 18. I. 14	A. Busch u. M. Reger . . . . . 5. VI. 14
Freiburg, Konservatorium, H. Döf- lein u. R. Hegetschweiler . . . . . 9. II. 13	München, Kammermusikabend, A. Huber u. F. Berend . . . . . 18. I. 14
Leipzig, W. Landowska u. H. Ber- fowski . . . . . 14. X. 12	Madrid, Soc. filarmónica, G. Enesco u. M. Dumesnil . . . . . 12. I. 14
Leipzig, 3. Leipziger Bachfest,	

### Sonate für Violine und Klavier. Nr. 3. Edur.

Arnstadt, Ratterer-Trio, J. und M. Ratterer . . . . . 20. IV. 14	Leipzig, W. Landowska u. H. Ber- fowski . . . . . 14. X. 12
Bayreuth, Ratterer-Trio, M. Rat- terer u. A. Braune . . . . . 24. XI. 13	Mühlhausen, Ratterer-Trio, M. Ratterer u. A. Braune . . . . . 19. IV. 14
Berlin, Kgl. akademische Hochschule, R. Schindhelm u. J. Nipshahn . . . . . 22. XI. 13	Regensburg, Musikverein, P. v. Pasz- thorn u. M. Reger . . . . . 22. II. 13
Eöln, Konservatorium der Musik, M. Jamme u. D. Kuhlmann . . . . . 18. XII. 13	Glasgow, Bach-Chor, J. Cullen u. W. Landowska . . . . . 29. I. 14
Eisenach, Kleines Bachfest, R. Reig u. W. Landowska . . . . . 23. IX. 13	Madrid, Soc. Filarmonica, G. Enesco u. M. Dumesnil . . . . . 7. I. 14

### Sonate für Violine und Klavier. Nr. 4. Cmoll.

Berlin, Kob. Reig . . . . . 8. XI. 12	Magdeburg, Kob. Reig und Prof. F. Kauffmann . . . . . 12. X. 12
Frankfurt a. M., Kob. Reig . . . . . 12. XI. 12	Prag, Tschech. Vereinigung für Kammermusik, F. Dndriek und K. Jamera . . . . . 28. I. 13
Königshütte, Lehrer-Gesang-Verein, St. Jung-Geyer u. G. v. Lüpke . . . . . 8. XII. 12	
Leipzig, Kob. Reig . . . . . 19. X. 12	

### Sonate für Violine und Klavier. Nr. 5. Fmoll.

Solingen, Orgelvortrag, E. Lügenkirchen u. P. Hoffmann . . . . . 1. XI. 14
--

### Sonate für Klavier und Violine. Nr. 7. Emoll.

Düsseldorf, Konzert Hempel, J. Klein u. F. E. Hempel . . . . . 13. XI. 12	D. Doone . . . . . 23. III. 14
Leipzig, Konzert E. Pintwill und	Uraau, Häufemann'scher Privatchor, M. Stiefel u. E. Heuberger . . . . . 28. I. 12

## Sonaten für Viola da Gamba und Klavier.

### Nr. 1. Gdur.

Wien, Konzert Paul Grümmer. . . . . 3. IV. 14	Wien, 7. deutsches Bachfest, P. Grümmer u. Schmidt . . . . . 10. V. 14
---	---

### Nr. 2. Ddur.

Aischaffenburg, Städt. Musikschule, H. Knöchel u. H. Kundigraber . . . . . 16.	I. 13
--	-------

### Nr. 3. Gmoll.

London, Westminster Cathedral Hall, H. Dolmetsch u. D. Moggridge . . . . . 28.	X. 13
--	-------

## Sonaten für Flöte und Klavier.

### Nr. 1. Hmoll.

Würzburg, J. Manigold u. F. v. Bose. . . . . 13.	XII. 13
--	---------

### Nr. 2. Esdur.

Brüssel, Société J.-S. Bach, J. Buts u. M. Demont . . . . . 27.	XII. 12	Eisenach, 2. kleines Bachfest, M. Schwedler u. G. Schumann. 28.	IX. 13
--	---------	--	--------

### Nr. 4. Cdur.

Frankfurt a. D., Kammermusikver- einigung d. Kgl. Kapelle-Berlin. 11.	XII. 13	kunst, Voggenreiter u. Orthal . 18.	V. 14
Kattowitz, 3. Kammermusikabend, E. Prill u. S. Honigberger . . . . . 23.	III. 14	Münster, Musikverein, E. Prill und H. Preis . . . . . 10.	X. 13
München, Kgl. Akademie der Ton-		Myslowitz, Musik-Abend, E. Prill u. S. Honigberger . . . . . 24.	III. 14

### Nr. 5. Emoll.

Prag, A. v. Leeuwenem . . . . . 14.	XI. 13	Cincinnati, Bach Society, E. Mc. Dermid u. M. Bohlmann. . . . . 1.	IV. 12
-------------------------------------	--------	---	--------

### Nr. 6. Eedur.

London, Westminster Cathedral Hall, D. Moggridge u. L. Neale . . . . . 25.	XI. 13
--	--------

## Triosonaten.

### Sonate für Violine, Flöte und Klavier, Gdur.

Weimar, Großh. Musikschule . . . . . 16.	XII. 12
--	---------

### Sonate für Flöte, Violine und Klavier, Cmoll.

Aus dem Musikalischen Opfer.

Frankfurt a. M., Bachgemeinde . . . . . 6.	III. 13	Prag, Kammermusikverein . . . . . 13.	XII. 13
Mühlhausen i. E., Bachverein . . . . . 23.	II. 13	Uerdingen, Evang. Kirche . . . . . 6.	X. 13
Prag, Konservatorium f. Musik . . . . . 24.	II. 14	Glasgow, Bach-Chor . . . . . 22.	X. 13

Sonate für 2 Violinen und bez. Baß, Cdur.

Kattowig, Konzert Odermann, K. Reig u. A. Brandenburg . . . 10. XII. 13	E. Kronenberg-A. Sturm-P. Hoff- mann . . . . . 6. XII. 14
Solingen, Orgelvortrag Lutherkirche,	Würzburg, M. u. W. Schulze-Prisca 5. XI. 12

Sonate für 2 Violinen und Klavier, Gdur.

Bussum, Konzert M. Landré u. Bram Eldering . . . . .	3. II. 13
--	-----------

Sonaten für Violine solo.

Nr. 1. Gmoll.

Berlin, Konzert Hans Bassermann 15. I. 13	Kiel, Philharm. Konzert, Rob. Reig 9. I. 14
Berlin, Konzert R. Spörry . . . 18. I. 14	Köln, Konzert Rob. Reig . . . 11. XI. 12
Edthen, Bach-Verein, D. Schapig. 16. XII. 12	Leipzig, Konzert Carl Fleisch . . . 8. II. 13
Gdrlitz, Verein der Musikfreunde, Carl Fleisch . . . . . 5. III. 13	Mühlhausen, Konzert R. Reig . . . 28. XI. 13
Hamburg, Konzert José Manen . 11. I. 13	Sondershausen, Fürstl. Konservato- rium, E. Dhl . . . . . 28. V. 13
Hamburg, Symphonie-Konzert, K. Reig . . . . . 15. I. 14	Weimar, Großh. Musikschule, R. Reig 15. XII. 13
Kattowig, Meisterscher Gesangverein, H. Marteau . . . . . 1. XII. 12	Zürich, Kammermusik-Aufführung, L. Klein . . . . . 19. XII. 12

Nr. 2. Hmoll.

Berlin, Fritz Kreisler . . . . . 31. X. 12	Kiel, Philh. Konzert, Rob. Reig . . . 9. I. 14
Gdrlitz, Verein der Musikfreunde, Rob. Reig . . . . . 7. I. 14	Köln, Konzert Rob. Reig . . . 11. XI. 12

Nr. 3. Amoll.

Berlin, Konzert Sascha Culbertson 3. XII. 13	Köln, Konzert Rob. Reig . . . 11. XI. 12
Edthen, Bach-Verein, D. Schapig. 16. XII. 12	München, Konzert Rob. Reig . . . 23. X. 12
Gießen, Konzert-Verein, A. Busch 1. XII. 12	Weimar, Großh. Musikschule, Rob. Reig . . . . . 15. XII. 13
Kiel, Philharm. Konzert, Rob. Reig 9. I. 14	

Nr. 4. Dmoll.

Bern-Burgsdorf, Orchesterverein, Rob. Reig . . . . . 2. II. 14	Pforzheim, Musikverein, A. Busch. 30. III. 14
Kiel, Philharm. Konzert, Rob. Reig 9. I. 14	Saarbrücken, Männergesangverein, Rob. Reig . . . . . 17. XI. 12
Köln, Konzert Rob. Reig . . . 11. XI. 12	

Nr. 5. Cdur.

Augsburg, Dratorien-Verein, Rob. Reig . . . . . 5. III. 14	Magdeburg, Rob. Reig . . . . . 12. X. 12
Edthen, Bach-Verein, D. Schapig. 16. XII. 12	München, Rob. Reig . . . . . 23. X. 12
Kattowig, Konzert Odermann, Rob. Reig . . . . . 10. XII. 13	Weimar, Großh. Musikschule, Rob. Reig . . . . . 15. XII. 13
Kiel, Rob. Reig . . . . . 9. I. 14	Bern, Musikgesellschaft, Rob. Reig 4. II. 13
Köln, Rob. Reig . . . . . 11. XI. 12	Winterthur, Musikkollegium, A. Busch . . . . . 25. II. 14
Leipzig, 3. Leipz. Bachfest, A. Busch 5. VI. 14	



## Nr. 6. E dur.

Kiel, Philharm. Konzert, Rob. Reig . . . . .	9. I. 14	Konzert, Rob. Reig . . . . .	30. IX. 12
Köln, Rob. Reig . . . . .	11. XI. 12	Weimar, Hofkonzert Großh. Schloß, Rob. Reig . . . . .	1. I. 13
München, Rob. Reig . . . . .	23. X. 12	London, Cascha Culbertson . . . . .	7. IV. 14
Raumburg a. S., Wohltätigkeits-			

## Suiten für Viola da Gamba (Violoncell).

## Suite für Violoncell; Cdur.

Berlin, Philharm. Konzert, P. Casals . . . . .	10. XI. 13	P. Casals . . . . .	5. XI. 13
Darmstadt, Richard Wagner-Verein . . . . .	25. II. 13.	Meg, Konzert-Verein, G. Heffing . . . . .	16. I. 14
Gera, Musikalischer Verein . . . . .	23. I. 14	Sondershausen, Fürstl. Konservato- rium, G. Wdrl. . . . .	20. II. 13
Gießen, Konzert-Verein, H. Kiefer . . . . .	18. I. 14	Wien, Konzert Paul Grümmer . . . . .	3. IV. 14
Jena, Akad. Konzert, P. Casals . . . . .	4. XI. 12	Wiesbaden, Verein d. Künstler u. Kunstfreunde, P. Grümmer . . . . .	26. XI. 12
Leipzig, 3. Leipziger Bachfest, Jul. Kengel . . . . .	u. 11. XI. 13 5. VI. 14	Nancy, Konservatorium, J. Bedetti . . . . .	21. XII. 13
Mainz, Städt. Abonn.-Konzert,			

## Suite für Violoncell; Dmoll.

Dortmund, Philharm. Konzert, E. Mainardi . . . . .	2. II. 14	Leipzig, Konzert Diran Alexanian . . . . .	8. III. 14
---	-----------	--	------------

## Suite für Violoncell; Ddur.

Leipzig, VI. Gewandhaus-Konzert, P. Casals . . . . .	1913/14	St. Petersburg, Siloti-Konzert, P. Casals . . . . .	18. XII. 13
Basel, Basler Bach-Chor, P. Casals . . . . .	3. X. 13		

## Suite für Violoncell; Gdur.

Berlin, Konzert Lotte Hegner . . . . .	7. XI. 12	Stendal, Oratorien-Verein, A. Braune . . . . .	8. I. 14
Erfurt, Ratterer-Trio, A. Braune . . . . .	6. I. 14	Wien, Konzert Paul Grümmer . . . . .	3. IV. 14
Frankfurt a. M., Konzert Kola Levien . . . . .	3. I. 14	Brüssel, Bach-Vereinigung, P. Grümmer . . . . .	2. II. 13
Leipzig, Konzert Kola Levien . . . . .	5. I. 14	London, Paul Grümmer . . . . .	3. VI. 13
Leipzig, Konzert M. Loewensohn u. A. Böllner . . . . .	28. III. 14	Zürich, Tonhalle-Gesellschaft, P. Casals . . . . .	6. u. 7. X. 13
München, Konzert Kola Levien . . . . .	2. I. 14		
Prag, Kammermusikverein, P. Casals . . . . .	12. XI. 12		

## Suite für Violoncell; Esdur.

Stuttgart, Kgl. Hofkapelle, A. Saal . . . . .	27. X. 13
---	-----------

(Zusammengestellt von Th. Wiebrich.)



## Bachaufführungen im ersten Jahre des deutschen Krieges.

In den ersten Kriegsmonaten ließ die „Neue Bachgesellschaft“ an ihre Mitglieder die Anregung ergehen, in ihren Kreisen dafür einzutreten, daß die ihnen nahestehenden Chöre und Vereine den in allen seinen Werken echt deutsch fühlenden großen deutschen Tonmeister Johann Sebastian Bach auf den Plan rufen und sich mit seinen Werken in den Dienst der Wohltätigkeit für das deutsche Vaterland stellen. Es erging der Ruf, unter dem Zeichen „Bachkonzerte zum Besten der Kriegsnotspende und des Roten Kreuzes“ allerorten die Geister zu erheben, zugleich aber vaterländische Not lindern zu helfen. Eine große Anzahl von Chorvereinigungen und einzelnen Künstlern hat diesem Aufruf Gefolgschaft geleistet. Ist es auch nicht überall möglich gewesen, Aufführungen mit ausschließlich Bachschen Werken zu veranstalten, so bildeten doch Bachs Werke in größerem oder kleinerem Umfange die Programme der zahlreichen Aufführungen. Die jeweilig zur Verfügung stehenden Kräfte und die Zeit für die Vorbereitung der Konzerte mögen hier und da wohl auch die Aufführung vollständiger Werke des Großmeisters unmöglich gemacht haben, sodaß vielfach nur einzelne Sätze aus den Werken geboten werden mußten. Immerhin haben auch diese einzelnen Sätze Bachscher Kunst ihren Teil zur Erhebung und Erbauung unseres Volkes beigetragen und mitgeholfen, auch den anderen Zweck der Veranstaltungen zu erreichen. So war es geboten, in dieser Übersicht, entgegen dem bisherigen Grundsatz der Aufführungsübersichten über Bachsche Werke, auch solche Aufführungen zu berücksichtigen, die nur Teile Bachscher Werke brachten. Um möglichst überall angeben zu können, welchem besonderen Zwecke die Aufführenden mit ihrer Veranstaltung zu dienen beabsichtigten, mußte die Zusammenstellung fast ausschließlich auf Grund der eingesandten Vortragsordnungen erfolgen. Deshalb konnten auch die verschiedenen kirchenmusikalischen Veranstaltungen für unsere Truppen in Feindesland, über die Tageszeitungen und Musikzeitschriften oft berichtet haben, nicht berücksichtigt werden, obgleich sowohl im Westen, wo Professor Dr. Fritz Stein wohl

als Erster Kirchenkonzerte veranstaltet hat, wie auch im Osten, insbesondere Orgelwerke des Altmeisters Bach unseren Feldgrauen in feierlicher Stunde erklingen sein mögen. Eine Ausnahme bilden nur die am Ende der Übersicht angeführten Aufführungen von Teilen aus dem Weihnachtsoratorium, die der Hgl. Md. D. Reidock in dem Weihnachtskonzerte der 12. Infanterie-Division am Weihnachts-Heiligabend in der Kirche zu Epoye und Dr. Friedrich Noack in der Kathedrale in St. Quentin veranstalteten.

\* \* \*

### Nachen. Evang. Kirchenchor Christuskirche (H. Voell).

18. X. 14. Gesamtertrag für das Rote Kreuz bestimmt. Toccata u. Fuge D moll, D.; A a. K. Freue dich erlöste Schar, Bar.; D Gott, ach Gott, verlaß die Deinen nicht, S. u. B. a. K. — 18. XI. 14. Präludium H moll, D.; A Erbarme dich a. Matthäus-Passion, A.; GL Komm süßer Tod, A.

### — Erstes Konzert (Heinr. Diehl).

18. XI. 14. B. B. der städt. Kriegsfürsorge. Bar. Sei gegrüßt, Jesu gütig, D.; A Erbarme dich, mein Gott a. Matthäus-Passion, A. u. B. — 28. XI. 14. Toccata u. Fuge D moll, D.; Konzert C moll, 2 Kl.; Hirtenmusik a. Weihnachtsoratorium, Orch.

### Nalen. Kirchenkonzert Cloß-Schulz-Mühlhinger.

13. XII. 14. GL Ermuntre dich, A.; Konzert E dur, B. u. Kl.; GL Ich steh an deiner Stricken hier, A.

### Narau. Kirchenkonzert M. Phlipp.

27. XII. 12. A Bereitet die Wege a. d. gleichnam. Kantate, A., B. u. D.; Chaconne D moll, B.; GL Jesus unser Trost; Ich halte treulich still; Bist du bei mir, A.; Gavotte E dur, B. u. D.

### Altenburg. Singakademie (Rudolf Groß).

13. XII. 14. Weihnachtsoratorium.

### Altona. Kirchenchor d. Friedenskirche (Leopold Brodersen).

26. XI. 14. Abendmusik zum Andenken an die auf dem Felde gefallenen Krieger. K Ich will

den Kreuzstab gerne tragen; GL Jesu, Jesu, du bist mein, Ten. — 22. XII. 14. GL Ihr Gestirn in hohen Lüften, S. — 16. III. 15. Abendmusik zur Erinnerung an den Altmeister J. S. Bach. Fantasie G moll, D.; A Seufzer, Tränen, Kummer, Not a. K. Ich hatte viel Bekümmernis, S.; Adagio a. Violinkonzert E dur; GL Gib dich zufrieden, S.; Largo a. Flöten-sonate H moll; K Meine Seele rühmt u. preißt; Fuge G moll, D.; GL Der lieben Sonne Licht und Pracht; Largo a. Musikal. Opfer, B., Fl. u. D.; D a. K. Warmherziges Herze der ewigen Liebe, S. u. Ten.; Wie schön leuchtet der Morgenstern, allgem. Gesang.

### Ansbach. Kirchenchor St. Johannis (Fritz Buchruder).

4. II. 15. A Seufzer, Tränen, Kummer, Not a. K. Ich hatte viel Bekümmernis, S., T. u. D.

### Aschaffenburg. Städt. Musikschule (G. Kundigraber).

14. XI. 14. Toccata u. Fuge D moll, D. — 3. III. 15. Präludien u. Fugen F dur, D moll, D.; Adagio a. Violinkonzert E dur, B. u. Kl.; Chv Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ. Da Jesus an dem Kreuze stund; Herzlich tut mich verlangen; In dir ist Freude, D.; GL Bist du bei mir, Ten.

### Augsburg. Dratorien-Berein (W. Weber).

15. XI. 14. Geistl. Musikaufführung z. B. des Roten Kreuzes und der Kriegsfürsorge. Präludium u. Fuge Es dur, D.; Adagio a. Sonate E dur, B.; A Schlummert ein, ihr matten Augen a. K. Ich habe genug, Bass. — 22. XI. 14. B. B. des städt. Orchesters u. des Chorpersonals des Stadttheaters. Suite (Duvertüre) D dur, Orch. — 28. II. 15. B. B. des städt. Orchesters u. des Chorpersonals des Stadt-

theaters. Konzert D moll, Kl. — 21. III. 15. 3. B. des Roten Kreuzes u. der Kriegsfürsorge. **K** Ich will den Kreuzstab gerne tragen. — 25. IV. 15. 3. B. des städt. Orchesters u. des Chorpersonals des Stadttheaters. Brandenburgisches Konzert Nr. 3.

**Baden=Baden. Maria Philippi.**

22. I. 15. **GL** O Jesulein süß; Komm süßer Tod, A.

**Barmer Jugendkonzerte des Konservatoriums der Musik (A. Sievert).**

8. III. 15. Suite G moll, Streichorch. u. Fl.

**Barmer Konzert-Gesellschaft (Richard Strond).**

20. III. 15. Matthäus-Passion.

**Barmer Konzert-Gesellschaft und Städt. Singverein (Rich. Strond).**

26. XI. 14. Kirchenmusik z. B. der Armen. **K** Es erhob sich ein Streit; Selig ist der Mann; Wie schön leuchtet der Morgenstern.

**Barmer=Bupperfeld. Konzert Anna Strond-Kappel — Anni Vorwerk — Ewald Floedenhaus.**

27. X. 14. Präludium C moll, D.; **GL** Liebster Herr Jesu; Vergiß mein nicht, S.; Andante, B. u. D.; **A** a. R. Liebster Herr Jesu, S., B. u. D.; Präludium u. Fuge F moll, D.

**Basel. Basler Bach-Chor (Adolf Hamm).**

28. X. 14. **Chv** O Lamm Gottes, D.; D Komm, mein Jesus, und erquicke a. Ich hatte viel Bekümmernis, S. u. B; Toccata F dur, D. — 20. XII. 14. **K** Du Friedefürst, Herr Jesu Christ; Nun komm, der Heiden Heiland. — 30. III. 15. **K** Schet, wir gehen hinauf nach Jerusalem; Mein Gott, wie lang; Ich hatte viel Bekümmernis.

**Abendmusiken im Münster (Adolf Hamm).**

29. IX. 14. Präludium u. Fuge B moll, D.; **OCh** Wer nur den lieben Gott läßt walten; Jesus Christus unser Heiland, D.; **GL** Worum betrübst du dich; Gott lebt noch; Eins ist not, A. — 22. XI. 14. **Chv** Es ist das

Heil uns; Wenn wir in höchsten Nöten sein; Präludium E moll; Sonatina a. d. Actus tragicus (Orgelübertragung), D. — 10. I. 15. Kollekte f. die notleidenden Schweizer im Auslande. Grabe G dur, D.; **K** Du Friedefürst, Herr Jesu Christ; Nun komm, der Heiden Heiland; Toccata F dur, D.

**Basel. Basler Gesangverein und Basler Liedertafel (Hermann Suter).**

5. u. 6. XII. 14. Münster-Konzert. Magnificat.

**—Allgemeine Musikgesellschaft.**

24. X. 14. Suite D dur, B.

**Baugen. St. Petri Kriegsbesper (E. Pöhl).**

7. II. 15. Präludium A moll, D.

**Bayreuth. Liederkranz (Karl Müller).**

21. III. 15. 3. B. der Kriegsfürsorge. 2. Trio-sonate, D.

**Berlin. Kgl. Akademische Hochschule für Musik.**

15. XI. 14. Konzert D moll, 2 B. — 22. XI. 14. **K** Liebster Gott, wann werd' ich sterben?; Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist; Ein feste Burg ist unser Gott. — 30. I. 15. Vorspiel z. R. Gott soll allein mein Herze haben, D. u. Orch.; Toccata, Adagio u. Fuge C dur, D.; Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers, Ten. — 20. II. 15. Chaconne, B.

**—Bund freiw. Vaterlandsdienstez.**

6. XII. 14. **A** Bereite dich, Zion a. Weihnachtsoratorium, A.

**—Erdacher MSB. (Richter).**

3. II. 15. Chaconne D moll, B.; **A** Seufzer, Tränen, Kummer, Not a. R. Ich hatte viel Bekümmernis, S.; **GL** O Jesulein süß, S.; Adagio a. Konzert E dur, B. u. D.

**—Gesellschaft z. Pflege altklass. Musik (Gustav Lenzewski).**

26. IV. 15. 2. histor. Abend. Ruhet hie, matte Sinne; Schweigt, ihr Flöten a. R. O holder Tag, S. — 28. I. 15. Brandenburg. Konzert Nr. 5; Konzert F dur, Kl., 2 Fl. u. Streichorch.

**Berlin. Kammermusik-Vereinigung d. Kgl. Kapelle.**

4. XI. 14. Brandenburgisches Konzert Nr. 5.

**-Kirchenchor St. Andreas (Meinhard Böhme).**

18. XI. 14. Adagio, B.; Fantasie G moll, D.

**-Kirchenchor Dorotheenstädt. Kirche (M. Grabert).**

9. X. 14. Toccata u. Fuge D moll, D. — 28. III. 15. Im Gottesdienst. Jesus nahm zu sich die Zwölfe.

**-Kirchenchor Emmauskirche (M. Wiedermann).**

17. XII. 14. Chv In dulci jubilo, D.

**-Kirchenchor Heiligegeist-Kirche (D. Rohr).**

21. III. 15. Fuge G moll, D.; A Zerfliehe mein Herze a. Johannis-Passion, S.; Adagio a. D moll-Konzert, B., Klar. u. D.; D Wir eilen mit schwachen a. K. Jesu, der du meine Seele, S. u. A.

**-Kirchenchor Himmelfahrtskirche (Karl Wend).**

31. I. 15. Präludium E moll, D.; Präludium D moll, D.

**-Kirchenchor der Immanuelkirche (H. Abel).**

14. XII. 14. Adagio a. d. 2. Violinkonzert, B. u. D.

**-Kirchenchor Jerusalem = Kirche (Max Eschke).**

31. X. 14. B. B. d. ostpreussischen Flüchtlinge. Fantasie u. Fuge G moll, D.; K Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit; 'Ein' feste Burg ist unser Gott.

**-Kirchenchor Luisenstadt-Kirche (Joh. Stehmann).**

10. XI. 14. Präludium u. Fuge H moll, D.

**-Kirchenchor Segenskirche (Alfred Krenkel).**

10. XI. 14. Adagio a. Konzert E dur; Arie, B. u. D.

**Berlin. Mengeweinscher Oratorienverein (Fritz Krüger).**

1. II. 15. Ch Befehl du deine Wege, 4st.

**-Orgelkonzerte in der Jerusalemskirche von Wolfgang Reimann.**

Ertrag für das Rote Kreuz. 19. VIII. 14. Sarabande, Bc. — 26. VIII. 14. Präludium C moll, D.; Chaconne D moll, B. — 2. IX. 14. Präludium Es dur, D.; **GL** Ich halte treulich stille; Komm, süßer Tod, S.; Tripelfuge Es dur, D. — 9. IX. 14. Präludium u. Fuge F moll, D.; Adagio a. E dur Violinkonzert, B.; **Och** Wenn wir in höchsten Nöten sein, D.; Menuett, B. — 23. IX. 14. **Och** Von Gott will ich nicht lassen, D.; Doppelfuge H moll, D. — 30. IX. 14. 2. Satz a. Konzert D moll, 2 B. — 7. X. 14. A Es kommt ein Tag a. K. Erforsche mich, Gott, A., Oboe d'amore. — 14. X. 14. **Och** Schmüde dich, o liebe Seele, D.; **GL** Liebster Herr Jesu; Bist du bei mir, A.; A Schlummert ein, ihr matten Augen a. K. Ich habe genug, Bass. — 4. XI. 14. Fuge G moll, D.; A Betrachte, meine Seel' a. Johannis-Passion, Bass, Laute u. Viola d'amore; **Och** Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christi. — 11. XI. 14. Adagio a. Sonate C moll, B.; **Och** Nun komm, der Heiden Heiland, D. — 18. XI. 14. Toccata u. Fuge D moll, D.; A Seufzer, Tränen, Kummer, Not a. Ich hatte viel Bekümmernis, S., B. u. D. — 25. XI. 14. **Och** Nun komm, der Heiden Heiland. — 2. XII. 14. Bach-Abend, Reinertrag für Weihnachtsgaben an unsere Krieger. Präludium u. Fuge D moll, D.; **Och** An Wasserflüssen Babylon, D.; **GL** Brich entzwei, mein armes Herze; Jesus, unser Trost und Leben; Gib dich zufrieden; Gott lebet noch, S.; Präludium u. Fuge G moll, D.; K Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust. — 16. XII. 14. **Och** Nun komm, der Heiden Heiland; In dulci jubilo; Pastorale F dur, D. — 6. I. 15. Passacaglia C moll, D.; Konzert C moll, 2 B. u. D.; Präludium E dur, B. u. D. — 13. I. 15. Präludium u. Fuge A moll, D.; **Och** Herzlich tut mich verlangen; Ach wie flüchtig, ach wie nichtig; Lob sei dem allmächtigen Gott, D.; **ChF** Jesu, meine Freude; Jesus Christus, unser Heiland, D. — 10. II. 15. D Komm, mein Jesu, und erquickte a. K. Ich hatte viel Bekümmernis, S. u. Bass. — 17. II. 15. Fantasie G dur, D.; A Die Armen will der Herr umarmen a. K. Argre dich,

o Seele nicht, S. u. B.; **A** Komm in mein  
Herzenshaus a. R. Ein' feste Burg, S.

**Berlin. Philharmonischer Chor**  
(Siegfried Dohs).

18. XI. 14. Reinertrag für Zwecke der Kriegs-  
hilfe. **K** Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild.  
— 15. III. 15. Hohe Messe in H moll.

— **Philharmonische Konzerte** (Arthur  
Nikisch).

30. XI. 14. Konzert D moll, 2 B. u. Orch. —  
11. I. 15. R. u. **A** a. R. Der zufriedenge-  
stellte Neolus. — 15. I. 15. Konzert D moll,  
2 B. u. Orch.

— **Sing-Akademie zu Berlin** (Georg  
Schumann).

22. XI. 14. **K** Ein' feste Burg ist unser  
Gott. — 22. XII. 14. Weihnachtsoratorium.  
— 29. XII. 14. Weihnachtsaufführung für  
verwundete Krieger. Weihnachtsoratorium. —  
28. III. 15. Matthäus-Passion. — 1. IV. 15.  
Johannis-Passion. — 2. IV. 15. Matthäus-  
Passion.

**Bern. Passionskonzert im Münster**  
(Ernst Graf).

Fantasia C moll, D.; **R** u. **A** Mein Gott  
muß mir gnädig sein, S.; **K** Sehet, wir gehen  
hinauf nach Jerusalem.

— **Bernische Musikgesellschaft.**

16. II. 15. Orgelfuge G moll, Kl. — 2. III. 15.  
Gavotte E dur, B. — 16. III. 15. Konzert  
E dur, B. u. Streichorch.

— **Caecilien-Verein** (Fritz Brun).

13. u. 14. VI. 14. Johannis-Passion.

**Deßdorf. Evangelischer Kirchen-**  
**chor.**

Weihnachten liturgischer Gottesdienst 1914.  
Sammlung für die Kriegsnot bestimmt. **GL**  
Ich steh an deiner Kruppen hier; **Ch** Wacht  
auf, ruft uns die Stimme, 4st.

**Bielefeld. Bielefelder Musikverein**  
(W. Lamping).

15. III. 15. Zum Besten der Kriegshilfe. Prä-  
ludium u. Fuge A moll, D.; **A** Liebster Jesu  
mein Verlangen a. gleichn. Kantate, S.; **GL**  
D fünfte Nacht; Gedenke doch mein Geist;

Komm süßer Tod, S.; Präludium u. Fuge  
E moll, D.; **Ch** Jesu meine Freude u.  
gleichn. M.; Passacaglia C moll, D.

**Bochum. Musikverein** (Arno  
Schüke).

19. II. 15. Arie, B. u. Kl. — 28. III. 15.  
Johannis-Passion.

**Bonn-Poppelsdorf. Orgelkon-**  
**zerte in der Evang. Kirche von**  
**Willy Pöschadel.**

16. XI. 14. Fantasia G dur; Präludium u.  
Fuge A moll; Passacaglia, D. — 8. II. 15.  
Präludium u. Fuge G dur; Fantasia u. Fuge  
C moll; Toccata F dur, D.

**Borna. Kirchenchor** (Laube).

25. IV. 15. 3. B. des Kriegsliedbeswerkes.  
**GL** Jesu, unser Trost, Mezzof.

**Braunschweig. Bachverein**  
(H. Therig).

24. IX. 14. Präludium u. Fuge F moll, D.;  
Choräle.

**Bremen. Domchor** (Ed. Nöhler).

18. XI. 14. Dem Gedächtnis unserer Toten.  
**K** Wer weiß, wie nahe mir mein Ende; **D**  
Jesu Christ, mein Lebens Licht.

— **Lehrer-Gesangverein** (Josef Thie-  
nel).

18. X. 14. Zum Besten bedrängter Familien.  
Toccata u. Fuge D moll.

— **Philharmonische Gesellschaft**  
(Ernst Wendel).

27. X. 14. Drei Chöre a. R. Ein' feste Burg  
ist unser Gott. — 30. XII. 14. **K** Gott der  
Herr ist Sonn und Schild. — 2. IV. 15.  
Matthäus-Passion.

**Bremerhaven. Philh. Konzert des**  
**Albert-Orchesters.**

8. II. 15. Präludium, Choral u. Fuge, Orch.

**Breslau. Breslauer Orchesterverein**  
**u. Singakademie** (Georg Dohrn).

14. X. 14. 3 Chöre a. R. Ein' feste Burg  
ist unser Gott. — 2. XII. 14. Suite H moll,  
Orch. — 16. XII. 14. Eingangschor a. R. Es  
erhub sich ein Streit. — 3. III. 15. Suite

Ddur, Orch. — 21. III. 15. Arie a. Ddur-Suite, B. u. Orch. — 31. III. 15. Matthäus-Passion.

### Breslau. Kirchenchor der Elisabeth-Kirche (W. Sulbink).

18. XI. 14. Z. B. der Armen und Kranken, besonders der im Felde stehenden oder gefallenen Krieger. Präludium u. Fuge Emoll, D.; GL Gib dich zufrieden, Bar.; Arie, Bc. — 28. II. 15. Stabsarzt Dr. Heinrich-Stiftung. Fantasie Cmoll, D.; A Was Gott tut, das ist wohlgetan a. gleichn. K., S. u. B.; Andante a. Esdur-Sonate; 2. Satz a. Dmoll-Konzert, 2 B. u. D.

### -Kirchenchor St. Bernhardin (Max Anjorge).

14. II. 15. Kanzone Dmoll, D.; Der Tag ist hin; Bist du bei mir, 4ft.; Andante a. Konzert Amoll, B. u. Kl.; D Er kennt die rechten Freudenstunden a. K. Wer nur den lieben Gott läßt, S. u. A.; Chv Durch Adams Fall; In dich hab ich; In dir ist Freude; Mit Fried und Freud; M Ich lasse dich nicht, 8ft.

### -Trio-Vereinigung (B. v. Pozniak).

13. III. 15. GL Meinem Hirten bleib ich treu; Genügsamkeit ist mein Schatz, S.

### Bückeburg. Stadtkirchen-Konzert R. de Sahl.

14. III. 15. Zu Gunsten des vaterländischen Frauen-Vereins. Fantasie u. Fuge Cmoll, D.; Arie, B.

### Cannstatt. Männer-Gesangverein (H. Rückbeil).

15. XI. 14. Toccata Dmoll, D.; A Erbarme dich a. Matthäus-Passion, A. u. D.

### -Stuttgarter Oratorien-Verein (H. Rückbeil).

1. XI. 14. Largo a. Konzert Dmoll, 2 B. u. Streichorch.

### Cassel. Königl. Kapelle (Robert Laugs).

8. II. 15. Z. B. des Witwen- und Waisens, besonders der Kgl. Kapelle. Brandenburgisches Konzert Nr. 3.

### -Oberneustädter Kirchenchor (W. Jentsch).

28. II. 15. Chv Ein feste Burg, D.

### Cassel. Oratorien-Verein (Karl Hallwachs).

18. XI. 14. Reinertrag für Kriegesfürsorge bestimmt. Fantasie u. Fuge Gmoll, D.; K Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit; GL Aus Angst und Not; Lobgesang, S.; A Herr, so du willst a. K. Alles nur nach Gottes Willen, A.; Greiset zu, faßt das Heil a. K. Ich liebe den Höchsten, Bass; K Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild; Ch Ein' feste Burg ist unser Gott, 4ft.

### Charlottenburg.

22. XI. 14. Präludium Fmoll, D.; A 1. u. 3. Arie a. K. Vergnügte Ruh, A.; Chaconne Dmoll, B.; Arie a. Suite Ddur, D.; Adagio a. Konzert Edur, B. u. D.; K Schlage doch, gewünschte Stunde.

### Chemnitz. Kirchenchor St. Jakobi und Mayerhoff'scher Frauenchor. (F. Mayerhoff).

18. XI. 14. Präludium Gmoll, D. — 3. III. 15. R u. A a. K. Ich habe genug, Bass; M Lobet den Herrn alle Heiden. — 2. IV. 15. Johannis-Passion.

### -St. Lukas-Kirchenchor (Georg Stolz).

Dem Andenken der gefallenen Helden. A Schlummert ein, ihr matten Augen a. K. Ich habe genug, S., B. u. D.

### Cincinnati. The Bach Society.

31. III. 15. D Wer nur den lieben Gott läßt walten a. gleichn. K., S. u. A.; Präludien u. Fugen a. Wohlkl. Klavier Gmoll, Ddur, Kl.; A Komm süßes Kreuz a. Matthäus-Passion, Bar.; Chaconne, B.; K Mein Herz schwimmt im Blut; Konzert Cmoll, 2 Kl.; L So oft ich meine Tabakspfeife; K Ach wie flüchtig.

### Coblenz. Musik-Institut (Wilhelm Res).

18. XII. 14. 3 Ehöre a. K. Ein' feste Burg, 4ft.; Gute Nacht, 2 Solophrane, Altchor u. D.

### Coburg. Ernst Albert-Oratorien-Verein (A. Lorenz).

18. XI. 14. Betrag dem Hilfsausschuß für die Kriegesfürsorge. A Seufzer, Tränen, S. u. Dboe; GL Bist du bei mir, S.; A Seht, was die Liebe tut, Ten. u. Vla.; D Wenn Sorgen auf

mich dringen, S., M. u. Dboe; Er kennt die rechten Freudestunden, S., M. u. B.; **GL** Liebster Herr Jesu; Komm süßer Tod, S.; **K** Ein' feste Burg. — 21. III. 15. Ertrag den Ausschüssen für die Kriegsfürsorge. **K** Ich hatte viel Besümmernis; **GL** Brich entzwei, mein armes Herze, S.; **D** Jesulein süß, S.

**Coburg. Kammermusikabend von Josef und Marie Ratterer.**

6. XI. 14. Zum B. des vaterl. Hilfsauschusses in Coburg. Sonate Nr. 3 E dur, B. u. Kl.

**Cöln. Gürzenich-Gesellschaft (Gustav Brecher).**

3. XI. 14. **K** O Ewigkeit, du Donnerwort.

**—Kirchenkonzert (F. W. Franke).**

18. XI. 14. Adagio, B. u. D.; **Chv** Wachet auf, D.; Tripelfuge, D.

**—Konzert Karola Hubert.**

11. XI. 14. **A** Wir zittern und wanken a. R. Herr, gehe nicht ins Gericht, S. u. D.; Meinem Hirten bleib ich treu a. R. Ich hab in Gottes Herz und Sinn, S. u. D.

**—Konseratorium der Musik.**

26. III. 15. Konzert D moll, 2 B. u. Streichorch.

**—Konzert-Gesellschaft (Hermann Abendroth).**

2. IV. 15. Matthäus-Passion.

**Cöln-Kalk. Evangelischer Kirchenchor (Hubert Mengelbier).**

8. IX. 14. Musik. Kriegsandacht; Sammlung für die Frauen der Truppen. **Chv** Ein' feste Burg, D.; Arie, B. — 25. X. 14. Kirchenkonzert z. B. der Familien der im Felde stehenden Krieger. Präludium H moll, D. — 27. I. 15. Musik. Kaisergeburtstagsfeier und Kriegsandacht. **Chv** Allein Gott in der Höh' sei Ehr', D.; Arie, B.; **A** Ich ende behende mein irdisches Leben a. R. Selig ist der Mann, S. u. B.

**Cöthen. Bach-Verein (R. Höbker).**

29. XI. 14. Gesamteinnahme unverkürzt dem Roten Kreuz. **Ch** Ein' feste Burg a. gleichn. Kantate, 4st. — 27. XII. 14. Reinertrag zur Vinderung der Kriegsnot in Cöthener Familien. Weihnachtsoratorium II. u. III. Teil; Gloria a. Magnificat. — 2. IV. 15. Reinertrag für

wohlthätige Zwecke. **A** Erbarme dich a. Matthäus-Passion, M., B. u. D.; Wenn ich einmal soll scheiden, 4st. Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr, 4st. **A** In deine Hände befehl ich a. R. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, M.

**Crefeld. Cv. Kirchengesangverein (Georg Dsterdinger).**

15. XI. 15. Präludium u. Fuge, D moll, D.

**Crossen (Mulde). Geistl. Musikaufführung (Sunath).**

11. III. 15. Z. B. der Kriegsnotspende Crossen. **Chv** O Haupt voll Blut und Wunden, D.; **GL** Die bittere Leidenszeit beginnt; Mein Jesu, S.; Toccata u. Fuge, D moll, D.

**Darmstadt. Großh. Hoforchester (W. de Haan).**

7. XII. 14. Z. B. des Witwen-Waisenfonds der Hofmusik, Kriegsfürsorge u. Allgem. Deutschen Musikerverbandes. Suite D dur, Orch.

**—Richard Wagner-Verein.**

26. X. 14. Deutscher Abend. Chrom. Fantasie u. Fuge, Kl. — 11. I. 15. Suite Nr. 2, Vc. — 25. III. 15. Chrom. Fantasie u. Fuge, Kl.

**Davos. Konzert M. Philippi.**

25. II. 15. **A** Bereitet die Wege a. d. gleichnamigen Kantate, M., B. u. D.; Chaconne D moll, B.; **GL** Jesus unser Trost; Bist du bei mir; Ich halte treulich stille, M.; Gavotte E dur, B. u. D.

**Dessau. Vaterländischer Abend (F. Mikorey).**

28. IV. 15. Konzert D moll, 2 S. u. Kl.

**—Kammermusikabend Konzertmstr. Otto u. Gen.**

26. XI. 14. **K** Schlage doch gewünschte Stunde.

**Dohna. Chorgefangverein (F. Wehmann).**

25. IX. 14. Gedächtnisfeier für die gefallenen Helden des Kirchspiels. **GL** Welt, gute Nacht; Fantasie u. Fuge Omoll, D.; **GL** Ach, was ist das Leben doch so schwer. — 17. III. 15. Canzona D moll (1. Teil), D.; Largo a. Konzert D moll, D.; **GL** So gehst du nun, S.; **A** Ich will dir mein Herze schenken a. Matthäus-Passion, S.; **Ch** O Haupt voll Blut und Wunden a. Matthäus-Passion, 4st.



**Dortmund. Dortmunder Musik-Verein (Zul. Zausen).**

16. XI. 14. Heinertrag Kriegs-Liebesdienst über-wiesen. Konzert Ddur, Kl. m. 2. Kl.

**-Konzert Pauluskirche (Otto Hei-nermann).**

21. III. 15. R Wie wohl mein Herz in Trä-nen schwimmt u. A Ich will dir mein Herze schenken a. Matthäus-Passion, C. u. D.; Fan-tasie Gdur, D.

**-Orgelkonzerte in der Synagoge von C. Holtzschneider.**

25. X. 14. Ertrag für den Kriegs-Liebesdienst. Präludium C moll, D. — 27. I. 15. Ertrag für d. Kriegs-Liebesdienst. Orgelkonzert Nr. 4, D.

**-Westfäl. Musik-Seminar verb. m. Holtzschneider-Konseratorium.**

19. V. 14. Otto Webdigen-Abend zur Grün-dung einer „Webdigen-Gedächtnis-Stiftung“. Chaconne D moll, B.

**-Reinoldi-Kirchenchor (C. Holtz-schneider).**

27. XII. 14. 3. B. des Kriegs-Liebesdienstes der Stadt Dortmund. Fuge ü. Vom Himmel hoch da komm ich her, D.; Freuet euch, ihr Christen alle; R Der Glanz der höchsten Herr-schkeit; A Die Armut, so Gott auf sich nimmt, A.; Ch Das hat er alles uns getan, 4ft. a. A. Gelobet seist du, Jesus Christ; A Schläfe, mein Liebster a. Weihnachtsora-torium, A.; R Doch wie erblickt es dich in deiner Krippen u. Ch Lob, Ehr' und Dank sei dir gesagt a. A. Christum wir sollen loben schon, 4ft. — 2. IV. 15. Passionsmusik z. B. des Kriegs-Liebesdienstes. Präludium u. Fuge C moll, D.; GL Die bitter Leidenszeit beginnt, M.C.; A Am Abend, da es fühle ward; Es ist vollbracht a. Matthäus-Passion, Bass; Chv D Lamm Gottes unschuldig; Ch D Haupt voll Blut und Wunden, 4ft.

**-Philharmonisches Orchester (G. Hüttner).**

25. IX. 14. Suite (Duvertüre) Nr. 3 Ddur, Orch.; Brandenburgisches Konzert Nr. 5. — 23. X. 14. Konzert D moll, Kl. — 19. II. 15. Duvertüre (Suite) H moll, Streichinstr. u. Fl. — 2. IV. 15. K Ich will den Kreuzstab gerne tragen.

**Dortmund. Hüttner-Konservato-rium.**

9. XI. 14. 1. Wohltätigkeits-Konzert. Urie a. Ddur-Suite, Fl. u. Kl. — 19. XII. 14. Kon-zert D moll, 3 Kl. u. Streichorch. — 23. III. 15. Italienisches Konzert I. Satz, Kl. — 28. IV. 15. Chrom. Fantasie u. Fuge, Kl.

**Dresden. Bach-Verein (Otto Rich-ter).**

19. XII. 14. Weihnachtsoratorium.

**Dresden. Dresdner Liedertafel u. Mozart-Verein (M. von Saken u. Karl Rembaur).**

20. X. 14. 2. Wohltätigkeitskonzert zur Lin-derung der Kriegsnot. Figur. Choral Was Gott tut, das ist wohlgetan a. A. Die Glenden sollen essen, Tromp. u. Streichorch.

**-Kirchenchor Dreikönigs-Kirche (W. Borrman).**

10. III. 15. A Erbarme dich mein Gott a. Matthäus-Passion, A., B. u. Oboe.

**-Kirchenchor Erlöserkirche (Rich. Fuchs).**

19. V. 15. Kriegsandacht. K Auf Christi Himmelfahrt allein; Erschallet ihr Lieder.

**-Martin Luther-Kirchenchor (Otto Hörnig).**

14. X. 14. Bespergottesdienst. Ertrag zur Lin-derung der Kriegsnot in der Gemeinde. Prä-ludium Cdur, B. — 11. XI. 14. Besper-gottesdienst, Kollekte f. die Verwundeten und zur Linderung der Kriegsnot. Gib dich zu-frieden, 4ft. — 22. XI. 14. Komm, süßer Tod, 4ft.; Chv Herzlich tut mich verlangen, D. — 27. I. 15. Toccata D moll, D. — 13. II. 15. Adagio a. d. 2. Violinkonzert, B. u. D.; Wenn ich einmal soll scheiden, 4ft. — 10. III. 15. A Ich will dir mein Herze schen-ken a. Matthäus-Passion, C.

**-Matthäi-Kirchenchor (Holzegel).**

24. II. 15. Fuge F moll, D.

**-Musikschule R. L. Schneider.**

5. XI. 14. Sonate H moll, B., u. Kl.

**Dresden=Striesen. Kirchenchor  
Versöhnungskirche (Mr. Stier).**

3. IX. 14. Toccata D moll, D. — 31. X. 14. 3. B. des Luthervereins. **A** Hört, ihr Völker a. K. Die Himmel erzählen, S., B. u. D.; **Ch** Es woll uns Gott gnädig sein. — 19. XI. 14. Satz 1 u. 2 a. Sonate Es dur, D. — 4. II. 15. Präludium u. Fuge H moll, D. — 18. II. 15. **A** Ich bin vergnügt in meinem Leiden a. K. Ach Gott, wie manches Herzeleid, S., B. u. D. — 11. III. 15. **GL** Mein Jesus, was für Seelenweh; Liebster Herr Jesu, A.

**Dürkheim. Kirchenkonzert (Arno  
Landmann).**

28. II. 15. Präludium u. Fuge A moll, D.; **A** Schlummert ein, ihr matten Augen a. K. Ich habe genug, A., B. u. D.; Andante a. Konzert A moll, B. u. D.

**Düsseldorf. Gesellschaft der Musik-  
freunde a. Rh. u. i. W. (Julius  
Buths).**

15. XII. 14. 8 Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier, Kl.

**— Gesellschaft der Musikfreunde  
(Karl Panzner).**

11. III. 15. 3. B. der Zentralstelle für freim. Liebestätigkeit. Chaconne, B.

**— Kirchenkonzert (R. Günther).**

21. II. 15. Präludium C moll, D.; **A** Erbarme dich, mein Gott a. Matthäus-Passion, A.; Largo a. d. 6. Suite, Bc.

**— Konzert M. Zilleßen usw.**

26. IX. 14. Passacaglia D moll, D.; **A** Kein Arzt ist außer dir a. K. Ihr werdet weinen, A. u. Kl.; **A** Ich will doch wohl Rosen brechen a. K. Wahrlich, ich sage euch, A., B. u. Kl.

**— Orgelkonzerte F. C. Hempel.**

18. XI. 14. **Ch** Durch Adams Fall ist ganz verderbet; Toccata u. Fuge, D moll, D.

**— Städtisch. Orchester (Karl Panzner).**

24. IV. 15. Doppelkonzert D moll, 2 B. u. Orch.

**Edenkoben. Konzert Arno Land-  
mann.**

6. XII. 14. Präludium u. Fuge A moll, D.; **A** Schlummert ein, ihr matten Augen a. K. Ich habe genug, A., B. u. D.

**Eisenach. Kammermusikabend Zo-  
sef und Marie Mattered.**

3. XI. 14. 3. B. der Kriegerangehörigen-Fürsorge. Sonate Nr. 3 E dur, B. u. Kl.

**— Kirchenchor St. Georg (Conrad  
Frehse).**

31. X. 14. **Ch** Ein' feste Burg, D.; **K** Schlage doch, gewünschte Stunde; **K** Ich will den Kreuzstab gerne tragen.

**— Kirchenkonzert (Paul Hopf).**

30. IX. 14. **Ch** Es ist das Heil; Nun freut euch, D.

**— Musik-Verein (W. Rinkens).**

15. I. 15. Präludium G dur, D.; Der Mensch vom Weib geboren; Sei getreu, 4st.; **GL** Komm, süßer Tod, Bar.; Arie D dur, B. u. D.; Siehe, es hat überwunden, 4st.

**— Eisenacher Vokalquartett.**

22. XI. 14. Komm, süßer Tod; Gib dich zu-  
frieden, 4st.

**Eisleben. Städt. Singverein (Herm.  
Stephani).**

21. XI. 14. Dorische Toccata, D.; **GL** Lieb-  
ster Herr Jesu; Komm, süßer Tod, S.; **A** a.  
K. Selig ist der Mann, S.; **D** a. K. Wachet  
auf, S. u. Bass, B., Vla. u. D.

**Elberfeld. Vaterländische Feier.  
Elberfelder GV, Lehrer-Ge-  
sangsverein usw. (Hans Hahn).**

24. X. 14. Reinertrag für die Kriegswohl-  
fahrtspflege Elberfelds. **Ch** Aus tiefer Not  
schrei ich zu dir; Ein' feste Burg a. gleichn. K.

**— Elberfelder Gesangsverein u. El-  
berfelder Lehrer-Gesangsverein  
(Hans Hahn).**

20. XII. 14. 3. B. der Kriegswohlfahrts-  
pflege. Weihnachtsmusik n. d. Evang. Lukas. —  
28. III. 15. Reinertrag dient der Kriegshilfe.  
Matthäus-Passion.

**Erfurt. Sollercher Musik-Verein (Max Kopff).**

2. IV. 15. Wer hat dich so geschlagen a. Matthäus-Passion, 4ft.; A Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren Willen, A., B. u. D.; Wenn ich einmal soll scheiden, 4ft.; GL Komm, süßer Tod, Bar.

**- Musik-Verein (Richard Weg).**

18. XI. 14. A Es kommt ein Tag a. A. Widerstehe doch der Sünde, A.

**Eschwege. Kirchenkonzert (Schindewolf).**

21. III. 15. A Erbarme dich, mein Gott a. Matthäus-Passion, A.; Adagio a. Sonate E dur, B. u. D.

**Essen. Essener Musikverein (Ludwig Abendroth).**

Ch Befiehl du deine Wege a. Matthäus-Passion, 4ft. — 28. II. 15. K Nun ist das Heil und die Kraft.

**- Städt. Orchest. (Ludw. Abendroth).**

30. X. 14. B. B. der Unterstützungskasse der Mitglieder des städt. Orchesters. Konzert D moll, Kl. u. Orch.

**- Evangelischer Kirchenchor (Kgl. Musikdir. Gustav Beckmann).**

2. IV. 15. Matthäus-Passion.

**- Liturgische Abendandacht Kreuzkirche.**

4. X. 14. Sammlung zur Beschaffung von Liebesgaben bestimmt. Barmherziger Vater, höchster Gott, 4ft.; Gib dich zufrieden, 4ft. — 20. XII. 14. Ch Wie soll ich dich empfangen, 4ft.

**Essen-W. Evangel. Kirchenchor I. (W. Müller).**

6. XII. 14. Apostelkirche, z. B. des Roten Kreuzes. Gott, deine Güte reicht so weit, 4ft.; Gott ist mein Hort, 4ft.; Sarabande, Bc.

**Essen-Frohnhäusen. Evang. Kirchenchor (Fritz Böhl).**

8. XI. 14. B. B. unserer Krieger. Passacaglia C moll, D.

**Essen-Rüttenscheid. Evang. Kirchenchor (Jakob Ebng).**

14. III. 15. B. B. des Kriegsleibesdienstes. A Seufzer, Tränen, Kummer, Not a. A. Ich hatte viel Bekümmernis, S.; ChF O Lamm Gottes, D. — 2. IV. 15. Feier des Todes Jesu in der Reformationskirche. Mein Jesu, was für Seelenweh, S.

**Eutin. Abonnementskonzerte Hofmeier.**

15. II. 15. Chromatische Fantasie, Kl.

**- Konzert Stadtkirche (A. Hofmeier).**

18. IV. 15. GL Warum betrübst du dich; Ich halte treulich stille, Ten.

**Flensburg. Volkstümliche Orgelabende von E. Magnus.**

5. X. 14. Präludium u. Fuge Emoll, D. — 12. X. 14. Konzert A moll in 3 Sätzen, D. — 19. X. 14. B. B. der Kriegshilfe. Sonate Es dur, D. — 9. XI. 14. B. B. der Kriegshilfe. Chv Herzlich tut mich verlangen; Wer nur den lieben Gott läßt walten; Jesu, meine Freude, D. — 16. XI. 14. B. B. der Kriegshilfe. Präludium u. Fuge Es dur, D.; K Ein feste Burg (Bach-Verein, C. Schuster). — 11. I. 15. B. B. der Kriegshilfe. Chv In dir ist Freude; Präludium u. Fuge E dur, D.

**- Kirchen-Konzert St. Marienkirche (Z. Steger).**

10. XII. 14. Konzert C dur, D.

**Forst i. L. Chorgefangverein (Fritz Riedel).**

18. X. 14. Reinertrag für unsere deutschen Brüder in Ostpreußen. GL Gib dich zufrieden; Selig, wer an Christum glaubt, S. — 22. XI. 14. Reinertrag für Weihnachtsgaben für Forster Soldaten. Chv Wenn wir in höchsten Nöten sein; Herzlich tut mich verlangen, D.; GL Herzlich mein nicht; So wünsch ich mir zu guterleht, A. — 28. III. 15. Reinertrag für unsere Marine. Largo a. D moll. Doppelsonate, 2 B. u. D.

**Frankenberg i. Sa. Kirchenchor (Schropfer).**

7. X. 14. Abendmotette. Ch Gib uns Mut, 4ft.

**Frankfurt a. M. Bachgemeinde (Pollak).**

22. XI. 14. Matthäus-Kirche liturg. Feier, 3. B. bedürftiger Familien der im Felde stehenden Gemeindeglieder. **K** Wer weiß, wie nahe mir mein Ende; **Ch** Wenn ich einmal soll scheiden a. Matthäus-Passion, 4st. — 25. IV. 15. 3. B. der Kriegsfürsorge. Toffata, Adagio u. Fuge Cdur, D.

**- Cäcilien-Verein (Willem Mengelberg).**

18. u. 29. XI. 14. **K** Ein' feste Burg (Rich. Strauß-F. Bischof). — 8. II. 15. **K** Ich armer Mensch, ich Sündenknecht. — 2. IV. 15. Matthäus-Passion.

**- Dessoff'scher Frauenchor (Gretchen Dessoff).**

9. XII. 14. **K** Sehet, wir gehen hinauf nach Jerusalem; 4 geistl. Lieder, A.

**- Dr. Hoch's Konservatorium.**

30. XI. 14. Konzert D moll, Kl. u. Streichorch. — 10. V. 15. Chrom. Fantasie u. Fuge, D. — 1. III. 15. Cinnahme für Unterstützungskasse bedürftiger Schüler. Chromatische Fantasie u. Fuge, Kl.

**- Liederkränz (F. Bischof).**

28. II. 15. Passacaglia C moll, D.

**- Museums-Gesellschaft (W. Mengelberg).**

10. I. 15. Chaconne D moll, B. — 5. III. 15. Brandenburgisches Konzert Nr. 3; **A** Was mir behagt, das ist die muntre Jagd a. Geburtstags-Kantate für Herzog Christian; Schleicht, spielende Wellen a. Geburtstags-Kantate für August III., S. u. Hl.; **A** Bergnützte Ruh, beliebte Seelenlust a. gleichn. K., A.; **K** Liebster Jesu, mein Verlangen; Duvertüre (Suite) H moll, Streichorch. u. Hl.; **K** Wachet auf, ruft uns die Stimme. — 7. III. 15. Duvertüre (Suite) Cdur, Drch.; **K** Jauchzet Gott in allen Landen; Duvertüre (Suite) Ddur, Drch.; **D** Den Tod niemand zwingen kunnt a. K. Christ lag in Todesbanden, S. u. A.; **Wir** eilen mit schwachen a. K. Jesu, der du meine Seele, S. u. A.; **K** Wachet auf, ruft uns die Stimme.

**Frankfurt a. M. Reeb'scher Männerchor (Carl Schuricht).**

25. IV. 15. Reinertrag zur Linderung der Kriegsnot. Toffata Fdur, D.

**- Konzert Maria Philippi.**

21. I. 15. **GL** O Jesulein süß; Komm, süßer Tod, A.

**- Tonkünstlerverein (Walter Reinhardt).**

23. VI. 15. 3. B. der Kriegsblindensiftung. **K** Nun komm, der Heiden Heiland; Friede sei mit dir; Wahrlich, ich sage euch; Erwünschtes Freudenlicht.

**Freiberg i. Sa. Kirchenchor St. Jakobi (Franze).**

12. XI. 14. Musikalische Kriegsandacht. Andante a. Konzert D moll, 2 B. u. D.; **A** Liebster Jesu, mein Verlangen a. der gleichnamigen Kantate, S., B. u. D.; Präludium Cdur, B.

**Freiburg i. Br. Städtisch. Orchester (Paul von Klenu).**

10. XI. 14. Brandenburgisches Konzert Nr. 5. — 1. XII. 14. Suite (Duvertüre) Cdur, Drch.

**- Konzert Ludwig's-Kirche (Adolf Hamm).**

8. XII. 14. 3. B. des Roten Kreuzes. Präludium B moll a. Wohlk. Klavier; Sonatina a. Actus tragicus, D.; Trio a. K. Ach Gott, wie manches Herzeleid, 2 B. u. D.; Arie u. Gavotte a. Ddur-Suite, B. u. D.; Toffata D moll, D.

**- Kirchenkonzert (Gregor Molitor).**

11. u. 18. X. 14. **GL** Jesus unser Trost, A.; Arie, B. u. D.; Andante, B. u. D.

**- Konzert K. v. Grunelius u. Jos. Szigeti.**

23. XI. 14. Konzert D moll, 2 B. u. Kl.; Chaconne D moll, B.

**Friedberg. Musikverein. Musikal. Andachten in der Stadtkirche (Fritz Ujinger).**

13. XII. 14. Reinertrag dem Roten Kreuz. **Ch** Wer nur den lieben Gott läßt walten; Ein feste Burg ist unser Gott, 4st. —

7. II. 15. Reinertrag dem Roten Kreuz. **Ch** Nun ruhen alle Wälder, 4st.; Arie, B. u. D.; Was mein Gott will, 4st. — 21. III. 15. Zum Gedächtnis der Söhne unseres Vaterlandes, die im Kriege 1914/15 ihr Leben geopfert haben. Reinertrag dem Roten Kreuz. **Chv** Wir setzen uns mit Tränen nieder, D.; **Ch** Wenn ich einmal soll scheiden, 4st.; Herzliebster Jesu, 4st.
- Gera. Geraer Damenchor (Gertrud Müller).**  
12. II. 15. 3. B. der allgemeinen Kriegsfürsorge. Tockata D moll, D.
- Fürstl. Hofkapelle (Heinr. Laber).**  
1. XI. 14. Vaterl. Konzert 3. Ehren unserer siegreichen Helden und 3. B. der infolge des Krieges nothleidenden Familien. Chaconne a. Sonate D moll, B. — 27. XI. 14. Suite (Duvertüre) D dur, Dsch. — 29. III. 15. 3. B. der allgemeinen Kriegsfürsorge. **K** Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
- Glauchau. Kirchenjünglerchor zu St. Georgen (E. Franz).**  
1. XI. 14. 3. B. des Zweigvereins vom Roten Kreuz Glauchau. Tockata u. Fuge D moll, D.; **A** Ich bin vergnügt in meinem Leiden a. R. Ach Gott, wie manches Herzeleid, C.; Largo e Dolce a. 3. Violinsonate; Arie a. D dur-Suite, B. u. D. — 14. II. 15. Fuge D dur, D.; Adagio E dur, B. u. D.
- Görlitz. Verein der Musikfreunde.**  
24. III. 15. Passacaglia C moll; Tockata D moll; Fantasie u. Fuge G moll, D.
- Gotha. Kammermusik von Josef und Marie Ratterer.**  
2. XI. 14. 3. B. des städt. Hilfsausschusses. Sonate Nr. 3 E dur, B. u. Kl.
- Musikverein (Alfred Lorenz).**  
24. II. 15. I. Bach-Kantatenabend. Öffentliche Auff. für wohlthätige Zwecke. **K** Bleib bei uns; Weinen, klagen, sorgen, zagen. — 6. III. 15. Zweites Vereinskonzert. Passacaglia C moll, D.; **GL** Liebster Herr Jesu; O Jesulein süß; Todessehnsucht; Jesus unser Trost und Leben, C.; Tockata D moll, D. — 17. IV. 15. II. Bach-Kantatenabend. Auff. für kriegswohlthätige Zwecke. **K** Liebster Gott, wann werd' ich sterben; Wachet auf, ruft uns die Stimme. — 1. V. 15. Viertes Vereinskonzert. Tockata C dur, D.; **GL** Gib dich zufrieden; Bist du bei mir; Dir, dir Jehova will ich singen, C. — 2. VI. 15. 3. Bach-Kantatenabend. **K** Herr, gehe nicht ins Gericht; Erschallet ihr Lieder.
- Gotha. Konzert E. Rabich.**  
25. IX. 14. Largo, 2 B. u. D.
- Gothenburg. Orkesterförening (Sjalmar Meißner und Wilh. Stenhammar).**  
2. XII. 14. Suite (Duvertüre) D dur, Dsch. — 14. IV. 15. Suite (Duvertüre) C dur, Dsch.
- Greiz. Kirchenchor der Stadtkirche (W. Köhler).**  
1. XI. 14. 3. B. der Hilfsbedürftigen der Stadtgemeinde. Präludium u. Fuge D dur; Tockata F dur, D.
- MGV. Orphenz (W. Köhler).**  
23. IV. 15. Suite C dur, Bc.
- Großsch. Musikalische Andachten (A. Schmidt).**  
2. IX. 14. 3. B. der Kriegshilfskasse. Präludium H moll, D. — 9. IX. 14. 3. B. der Kriegshilfe. Andante a. der 1. Violinsonate, B. u. D.; Arie, B. u. D.
- Großdeuben. Freiwilliger Kirchenchor (E. Bochmann).**  
23. IX. 14. 3. B. der Kriegsfürsorge. Präludium u. Fuge E moll, D. — 21. III. 15. 3. B. der Kriegsfürsorge. Sarabande, Bc.; **GL** Jesus unser Trost, C.; Tockata u. Fuge E moll, D.
- Grunewald. Grunewalder Kirchenchor (F. Wagner).**  
2. IV. 15. **A** Es ist vollbracht a. Johannis-Passion, A., Bk. u. D.; Adagio a. Sonate E dur, B. u. D.
- Gumbinnen. Singakademie (Alfred Lange).**  
20. VI. 15. 1. Wohlthätigkeitskonzert. Tockata u. Fuge D moll, D.

**Haarlem. Chr. Dratoriumvereini-  
gung (J. Schoonderbeek).**

27. IV. 15. **K** Du Hirte Israel höre; Selig  
ist der Mann; Mein liebster Jesus ist ver-  
loren; Wachet auf, ruft uns die Stimme.

**Halle a. S. Pauluskirchenchor (Dr-  
ganiß Carl Boyde).**

13. XII. 14. Bach-Konzert z. B. der Ge-  
meinde-Armen und zur Linderung von Kriegs-  
not. **Chv** Wie soll ich dich empfangen, D.;  
**K** Nun komm, der Heiden Heiland; **Chv** lobt  
Gott, ihr Christen; Vom Himmel hoch, D.;  
**K** Ich freue mich in dir; **Chv** Helfst mir  
Gott's Güte preisen, D.; **K** Gottlob, nun  
geht das Jahr zu Ende. — 21. II. 15. Bach-  
Aufführung. Musik-Kriegsbesetzung zur Lin-  
derung von Kriegsnot. **Chv** Wenn wir in  
höchsten Nöten sein, D.; **K** Ich hab in Gottes  
Herz und Sinn; Andante a. A moll-Biolin-  
konzert, B. u. D.; **K** Alles nur nach Gottes  
Willen; Präludium C moll, D.; **K** Wer nur  
den lieben Gott läßt walten.

**Halle a. S. Robert Franz-Sing-  
akademie (Alfred Nahlwes).**

20. XI. 14. Zum Gedächtnis der Gefallenen.  
Sinfonie z. K. Gleich wie der Regen und  
Schnee vom Himmel fällt, Dsch.; **K** Sehet,  
wir gehen hinauf nach Jerusalem.

**Hamburg. Brahms-Konserვა-  
rium (Walter Armbrust).**

20. III. 15. **A** Treues Echo dieser Orten a.  
K. Die Wahl des Herkules, A.; Largo a.  
D moll-Doppelfonzert, 2 B. u. Kl.

**-Caecilien-Verein (J. Spengel).**

30. XI. 14. Chor a. K. Es erhob sich ein  
Streit, 4st.

**-Historische Konzerte von Walter  
Armbrust.**

29. IX. 14. Dritte deutsche Kriegs-Weihe-  
stunde für die durch den Krieg besonders be-  
anspruchte Gemeindepflege. Präludium u. Fuge  
E moll, D.; Präludium; Inventionen 2 u.  
3st., Kl.; Allegro u. Adagio a. Sonate E moll,  
B. u. D.; **R** u. **A** Du lieber Heiland, du, a.  
Matthäus-Passion, A.; Drei Präludien u.  
Fugen a. Wohlk. Klavier, Kl. — 13. X. 14.  
Vierte Kriegs-Weihestunde für die Gemeinde-  
pflege. **OCh** Sei begrüßet Jesu gütig, D.;

Sarabande, Bc. u. D. — 24. XI. 14. Sie-  
bente Kriegs-Weihestunde, Gedächtnisfeier für  
unsere gefallenen Helden. Sarabande, Bc.;  
**A** Ich hatte viel Bekümmernis a. gleichn. K.,  
S.; **OCh** Wenn ich einmal soll scheiden. —  
4. XII. 14. Präludium Es dur, D. —  
8. XII. 14. Fantasie u. Fuge G moll, D.;  
**A** Schafe können sicher weiden a. d. Jagd-  
fantate, S.; Konzert D moll, 2 B. u. D.; **A**  
Hört ihr Augen auf zu weinen a. K. Was  
Gott tut, das ist wohlgetan, S., B. u. D.;  
**A** Liebster Jesu, mein Verlangen a. gleichn. K.,  
S., B. u. D.; Präludium H moll, D. —  
22. XII. 14. **A** Mein gläubiges Herze a. K.  
Also hat Gott die Welt geliebt, S., B. u. D.;  
Hirtenmusik a. Weihnachtsoratorium, Dsch.;  
**GL** D Jesulein süß, S. — 12. I. 15. Ertrag  
für die Gemeindepflege. **D** Christe, eleison a.  
H moll-Messe, S. u. A.; **D** Wir eilen mit  
schwachen, doch emsigen Schritten a. K. Jesu,  
der du meine Seele, S. u. A.; Präludium u.  
Fuge, A moll, D.

**Hamburg. Singakademie (Richard  
Barth).**

18. XII. 14. Weihnachtsoratorium.

**-Verein Hamburgischer Musik-  
freunde u. St. Michaelis-Kirchen-  
chor (Alfred Sittard).**

25. IX. 14. 3. B. des Roten Kreuzes u. der  
Kriegshilfe Hamburg. Passacaglia C moll, D.;  
**A** Erbarme dich a. Matthäus-Passion, A. u. B.  
— 29. XII. 14. 3. Bach-Konzert z. B. der  
Kriegshilfe Hamburg-Neustadt. **K** Dazu ist  
erschienen der Sohn Gottes; **K** Sie werden  
aus Saba alle kommen; Magnificat D dur. —  
13. X. 14. 3. B. der Kriegshilfe Hamburg-  
Neustadt. 3 Sätze a. K. Ein feste Burg;  
Konzert A moll, B. — 1. XII. 14. Volks-  
tümliches Kirchenkonzert (A. Sittard). Fantasie  
u. Fuge G moll, D. — 19. I. 15. Präludium  
u. Fuge C dur, D. — 16. II. 15. **OCh** Ein  
feste Burg ist unser Gott; Durch Adams Fall  
ist ganz verderbt; Es ist gewißlich an der Zeit,  
Fantasie G dur, D.; **A** Meinem Hirten bleib  
ich treu a. K. Ich hab in Gottes Herz und  
Sinn, S., Db. u. D.; **M** Der Geist hilft  
unsrer Schwachheit auf. — 9. III. 15. **Chv**  
Schmücke dich, o liebe Seele; Vater unser im  
Himmelreich; D Lamm Gottes unschuldig;  
Jesu, meine Freude; Es ist das Heil uns  
kommen her; In dir ist Freude, D. —  
2. IV. 15. Fantasie C moll, D.

**Hamburg. Wohltätigkeits-Konzert  
von Gertrude Gliemann.**

21. II. 15. Zur Unterstützung der durch den Krieg geschädigten Künstler. **A** Schläfe, mein Liebster a. Weihnachtsoratorium, A.

**Hannover. Berliner Domchor  
(Hugo Rüdell).**

13. XII. 14. **A** Nun wird mein liebster Bräutigam a. Weihnachtsoratorium, A.; Fantasie Gdur, D.

**-Hannoverscher Lehrergeangs-  
verein (Emil Zaegener).**

6. II. 15. Chromatische Fantasie u. Fuge, Kl.

**-Hannoverscher Männer-Gesang-  
Verein (Josef Frischen).**

26. I. 15. Toccata, Adagio u. Fuge Cdur, D.

**-Musikakademie = Dratorienverein  
(Josef Frischen).**

2. IV. 15. Matthäus-Passion.

**Heidelberg. Bach-Verein (Philipp  
Wolfrum).**

10. I. 15. Sonate für 2 B. u. C., 2 Geigen-  
chöre u. D.; **K** Jauchzet Gott in allen Lan-  
den. — 10. II. 15. Konzert Dmoll, 3 Kl.  
u. Streichorch.

**-Heidelberger Liederkranz (Karl  
Weidt).**

22. XI. 14. Wohltätigkeitskonzert z. B. der  
Kriegsfürsorge. Präludium u. Fuge Cmoll, D.

**-Klavierabend Wilhelm Bachhaus.**

29. III. 15. Chromatische Fantasie u. Fuge, Kl.

**Heilbronn. Geistliche Abendmusik  
Kilianskirche (August Richard).**

19. XII. 14. Z. B. des Roten Kreuzes. **ChF**  
Jesu, meine Freude, D.; **A** Seufzer, Tränen,  
Kummer, Not a. K. Ich hatte viel Bekümmer-  
nis, S.; **GL** Ermuntere dich; Ich steh an  
deiner Krippen hier; Jesu, unser Trost und  
Leben, Bar.

**-Singskranz (August Richard).**

6. III. 15. **K** Komm, du süße Todesstunde.

**Hildesheim. Konzert Martha  
Dpfermann.**

20. XII. 14. **A** Bereite dich Zion a. Weih-  
nachtsoratorium, A.

**Fena. Akademisches Konzert (S.  
M. Poppen).**

1. II. 15. **D** Der Tod niemand zwingen kann  
a. K. Christ lag in Todesbanden; **D** Wir  
eilen mit Schwachen, doch emigen Schritten a.  
K. Jesu, der du meine Seele, S., A. u. D.;  
**GL** Jesu, Jesu du bist mein, S.

**-Akademische Kammermusik (M.  
Reger u. W. Schulze-Prisca).**

14. II. 15. Zugunsten des Roten Kreuzes. So-  
nate Fmoll, B. u. A.; Präludien u. Fugen  
Cmoll, Fismoll, Asdur a. Wohltemp. Kla-  
vier, Kl.

**-Musikalische Andachten in der  
Stadtkirche.**

6. IX. 14. Sammlung für das Rote Kreuz.  
**Chv** Schmücke dich, o liebe Seele; Herzlich  
tut mich verlangen, D. — 9. IX. 14. Fan-  
tasia Gdur, D.; **Chv** Es ist das Heil uns  
kommen her; **Och** Hilf Gott, daß mir's ge-  
linge; Wer nur den lieben Gott läßt walten,  
D. — 13. IX. 14. Große Fuge Gmoll, D.;  
**Och** Alle Menschen müssen sterben; Mit  
Fried und Freud ich fahr dahin, D. —  
16. IX. 14. **Chv** Wachet auf, ruft uns die  
Stimme, D.; **Och** Erbarm dich mein, o  
Herre Gott; O Lamm Gottes, unschuldig; O  
Mensch beweine dein Sünde groß, D. —  
20. IX. 14. Toccata Fdur, D.; **Och** Vor  
deinen Thron tret ich hiermit; Christe, du  
Lamm Gottes; Herr Gott, nun schließ; Mit  
Fried und Freud ich fahr, D.; **Chv** Ein  
feste Burg ist unser Gott, D. — 27. IX. 14.  
Orgelabend mit Werken J. S. Bachs, z. B. not-  
leidender Musiker. Fantasie Gmoll, D.; **Chv**  
Nun komm, der Heiden Heiland; Schmücke  
dich, o liebe Seele; Ein feste Burg; Vor  
deinen Thron tret ich hiermit; Passacaglia  
Cmoll, D.; **Och** Liebster Jesu, wir sind hier;  
O Lamm Gottes unschuldig; Herzlich tut mich  
verlangen; Herr Gott, nun schließ den Him-  
mel auf; Mit Fried und Freud fahr ich  
dahin; Präludium Emoll, D.

**Ilmenau. Orgelvorträge in der St. Jakobskirche (Edw. Schmutz).**

21. VIII. 14. Reinertrag für das Rote Kreuz. Präludium Gdur, D. — 7. X. 14. Reinertrag für die Kriegsnotleidenden in Ilmenau. **Chv** Erbarm dich mein, o Herr Gott, D. — 1. XI. 14. Reinertrag für das Rote Kreuz und für Unterstützungsbedürftige Ilmenaus. Fantasie Gdur, D.

**Innsbruck. Musikverein (Josef Pembaur).**

5. III. 15. Zum Gedenken der auf dem Felde der Ehre gefallenen Tiroler. Tockata u. Fuge, Ddur, D.

**Iserlohn. Evang. Kirchenchor (G. Heer).**

18. XI. 14. **GL** Komm, süßer Tod, u.; Präludium u. Fuge Amoll, D.

**Kaiserslautern. Kirchenkonzert (Aug. Pfeiffer).**

30. III. 15. **A** Zerfließe mein Herze a. d. Johannes-Passion, S.; Sarabande, D.

**Kamenz. Freiw. Kirchenchor Hauptkirche (Rutshau).**

29. XI. 14. **B.** Besch. von Weihnachtsliedgaben f. d. Lazarette. Tockata u. Fuge Dmoll, D. — 6. V. 15. **B.** B. erblindeter Krieger. **A** Hörst ihr Augen auf zu weinen a. K. Mache dich mein Geist bereit, S., Db. u. D.; Präludium Gdur, D.; **A** Mein gläubiges Herze frohlocke a. K. Also hat Gott die Welt geliebt, S., Bc. u. D.

**Karlsruhe. Kirchenkonzerte H. Großkopf-Schumacher, Theodor Varner, Fritz Stein.**

8. XI. 14. Präludium u. Fuge, D.; **GL** Bist du bei mir, S. — 17. XI. 14. Präludium Emoll, D.; Andante a. Violinkonzert Amoll, B. u. D.; **Chv** Herzlich tut mich verlangen; Ich ruf zu dir; Mit Fried und Freud; Ein' feste Burg, D. — 11. XII. 14. **Chv** Wer nur den lieben Gott, D.; **A** Flößt, mein Heiland a. Weihnachtsoratorium, S.; **Chv** Nun komm, der Heiden Heiland, D. — 7. III. 15. Fantasie Cmoll, D.; **A** Zerfließe, mein Herze a. Johannes-Passion, S.; Wenn ich einmal

sohl scheiden, D.; **GL** Ach Jesu wär ich schon bei dir, S.

**Karlsruhe. Klavierabend Wilhelm Bachhaus.**

30. III. 15. Italienisches Konzert, Kl.

**Kattowitz. Meisterlicher Gesangsverein (G. von Lüpke).**

11. IV. 15. Kammermusikabend, Reinertrag für die Hinterbliebenen gefallener Krieger bestimmt. Konzert Dmoll, 2 B. u. Kl.

**Kempten. Musikalische Abend-Andachten des Evangel. Kirchenchors (G. Hornberger).**

17. X. 14. Präludium Gdur, D.; Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ, 4ft.; **Chv** Schmücke dich, o liebe Seele, D.; **GL** Gott lebet noch, Bar.; Gib dich zufrieden, 4ft.; **Chv** Befiehl du deine Wege, D. u. 4ft.; Fuge Fmoll, D. — 14. XI. 14. Zum Gedächtnis der gefallenen Helden. **Chv** Wir setzen uns mit Tränen nieder a. Matthäus-Passion, D.; O Tod, wo ist dein Stachel nun, 4ft. — 13. XII. 14. Wartet auf, ruft uns die Stimme, 4ft.; **GL** Liebes Herz, bedenke doch, S.; **Chv** Gelobet seist du, Jesu Christ, D. — 24. I. 15. Präludium Esdur, D.; Barmherziger Vater, höchster Gott, 4ft.; Arie, B. u. D.; Tripel-Fuge Esdur, D. — 7. III. 15. Präludium Hmoll, D.; **Chv** Wenn wir in höchsten Nöten sein, D. u. 4ft.; **GL** Warum betrübst du dich; Ich halte treulich still, Ten. — 2. IV. 15. **Chv** O Lamm Gottes, D. u. 4ft.; **A** Blute nur, du liebes Herz a. Matthäus-Passion, S.

**Kiel. Kirchenkonzerte für wohlthätige Zwecke des Vereins der Musikfreunde (Ernst Kunsemüller).**

13. IX. 14. Orgelfantasie Gdur, D.; **Chv** Wer nur den lieben Gott läßt walten; O Mensch beweine dein Sünde groß; Allein Gott in der Höch sei Chr (3); Dorische Tockata, D. — 20. IX. 14. Präludium u. Fuge Hmoll, D.; **A** Hörst, ihr Augen, auf zu weinen a. K. Was Gott tut, das ist wohlgetan, S., Db. u. D.; **OCh** Liebster Jesu, wir sind hier; Wenn wir in höchsten Nöten sein; Mit Fried und Freud ich fahr dahin; Gelobt seist du Jesu Christ, D.; **A** Mein gläubiges Herze frohlocke a. K. Also hat Gott die Welt geliebt, S.; Präludium u. Fuge Gdur, D. — 27. IX. 14.



Präludium u. Fuge Cdur, D.; Andante a. d. Violinfonzert A moll, B. u. D.; **Chv** In dulci jubilo; Jesu meine Freude; Herzlich tut mich verlangen; In dir ist Freude; Ein' feste Burg ist unser Gott; Adagio a. d. Violinfonzert E dur, B. u. D.; Präludium u. Fuge C moll, D. — 4. X. 14. Orgelfonzert G dur; **A** Gelobet sei der Herr a. R. Erforsche mich Gott, A., B. u. D.; **A** Es kommt ein Tag a. R. Erforsche mich Gott, und erfahre mein Herz, A., B. u. D.; Toccata F dur, D. — 11. X. 14. Passacaglia C moll, D.; Arie a. d. D dur. Suite, Streichorch. — 18. X. 14. Präludium u. Fuge D dur, D.; Largo a. Konzert D moll, 2 B. u. D. — 25. X. 14. Chaconne D moll, B.; 4 Bearb. des Chorals „Jesu meine Freude“, 4ft.; Fantasie u. Fuge C moll, D. — 1. XI. 14. **OCh** Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'; Nun komm, der Heiden Heiland, D.; **A** Ach Herr, was ist ein Menschenkind a. R. Unser Mund sei voll Lachens, A., B. u. D.; **GL** Bist du bei mir; Warum betrübst du dich, meine Seele; Gib dich zufrieden, A.; Präludium u. Fuge D moll, D. — 8. XI. 14. Präludium u. Fuge E moll (sog. Nachtwächterfuge). — 15. XI. 14. Präludium u. Fuge C dur, D. — **A** Benedictus a. d. H moll. Messe, Ten., B. u. D.; Ja tausendmal tausend a. R. Gott fährt auf mit Jauchzen; Zion hört die Wächter singen a. R. Wachet auf, ruft uns die Stimme, L., D. u. Str. — 18. XI. 14. Präludium u. Fuge C moll, D.; Komm, süßer Tod, 4ft.; **OCh** Alle Menschen müssen sterben; Aus tiefer Not schrei ich zu dir, D.; Ach Herr, laß dein lieb Engelein a. Johannis-Passion, 4ft. — 29. XI. 14. Passacaglia C moll, D.; Komm, süßer Tod, 4ft.; **OCh** O Mensch, beweine dein Sünde groß; Herzlich tut mich verlangen; Wenn wir in höchsten Nöten sein, D.; Ach Herr, laß dein lieb Engelein a. Johannis-Passion, 4ft. — 6. XII. 14. Toccata D moll, D.; **D** Er kennt die rechten Freudenstunden a. R. Wer nur den lieben Gott läßt walten, S. u. A. mit Frauenchor, D.; **D** Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten a. R. Jesu, der du meine Seele, S., A. u. D.; Fantasie u. Fuge A moll, D. — 13. XII. 14. Präludium u. Fuge C dur, D.; **D** Jesulein süß, 4ft.; Suite C dur, Bc.; **OCh** Vom Himmel hoch, da komm' ich her, D. — 14. XII. 14. Weihnachts-Volkskonzert. Ouvertüre (Suite) Nr. 1 D dur, Orch.; Konzert D moll, Kl.; Hirtenmusik a. Weihnachtsoratorium, Orch. — 17. I. 15. **OCh** Allein Gott in der Höh sei Ehr, D.; Dorische Toccata, D. — 18. I. 15. Zugunsten der Pen-

sionskasse der Orchestermitglieder. Konzert C moll, 3 Kl. — 20. XI. 14. Brandenburgisches Konzert Nr. 6; Jesu, meine Freude; Unter deinen Schirmen; Weg mit alten Schätzen; Weicht, ihr Trauergeister, Choräle a. M. Jesu meine Freude, 4ft.

### Königsberg i. Pr. Haberberger Oratorien-Verein (Trinitatiskir- chenchor, R. Lichen).

22. XI. 14. Canzone D moll, D.; Sonate Adur 1. u. 3. Satz, B. u. D.; Adagio a. Sonate III (3. Satz), B. u. D.; **M** O Jesu Christ. — 2. IV. 15. **A** In Jesu Demut kann ich Trost a. R. Süßer Trost, mein Jesu kommt, A., B. u. D.; **A** Du lieber Heiland a. Matthäus-Passion, A. — 7. III. 15. Reinertag für die Kriegeswohlfahrt. Toccata, Adagio u. Fuge C dur, D.

### -Musikalische Akademie (Rudolf Siegel).

22. XI. 14. 3. B. des Roten Kreuzes. Gib dich zufrieden, 4ft.; **K** Schlage doch, gewünschte Stunde; **M** Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, 5ft. — 2. IV. 15. 3. B. des Roten Kreuzes. **K** Himmelkönigin, sei willkommen; Du wahrer Gott und Davids Sohn; Komm, du süße Todesstunde.

### Kopenhagen. Caecilia Foreningen (P. S. Rung-Keller).

16. II. 15. Passacaglia C moll, Kl.; Chaconne D moll, B. — 26. IV. 15. **K** Non sa che sia dolore.

### Laibach. Philharmonische Gesell- schaft (Hans Gerstner).

1. XII. 14. Zugunsten der Kriegesfürsorge „Weihnachten im Felde“. Konzert A moll, B. u. Streichorch. — 28. III. 15. Ertrag zu Zwecken der Kriegesfürsorge. Konzert E dur, B. u. Streichorch. — 24. I. 15. Ertrag zu Zwecken der Kriegesfürsorge. Suite G dur, Bc.

### Leipzig. Bach-Verein (Karl Straube).

15. V. 15. **K** Es erhub sich ein Streit; Ach wie flüchtig, ach wie nichtig; Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir; Gott der Herr ist Sonn und Schild.

**Leipzig. Gewandhaus = Konzerte (Arthur Nikisch).**

17. XII. 14. Passacaglia C moll, D.

**- Kgl. Konservatorium der Musik.**

27. XI. 14. Gedächtnisfeier z. G. Justus Radius. **Chv** Ein' feste Burg, D. — 20. V. 15. Reinertrag für Pensionskasse f. Lehrer u. Beamte des Konservatoriums. Konzert C moll, 2 Kl. u. Drch.

**- Konzert W. Brinkmann-Hermann Kögler-Julius Klengel.**

3. II. 15. Zugunsten hilfsbedürftiger Musiker. Chromatische Fantasie u. Fuge, Kl.

**- Musikalische Gesellschaft (Georg Göhler).**

4. XII. 14. Ricercare für 6 Stimmen ü. ein Thema von Friedrich dem Großen, Streichorch.; Konzert C dur, 2 Klav. u. Streichorch.; Ouvertüre u. Arie a. Suite Nr. 3 D dur, Drch.

**- Neuer Männergesangverein (Max Ludwig).**

6. I. 15. Toccata F dur, D.; Sarabande, Bc. u. D.

**- Philharmonischer Chor (Richard Hagel).**

27. X. 14. Matthäi-Kirche, z. Vinderung der Kriegsnot. **GL** Es ist vollbracht, A.; **A** Es kommt ein Tag, so das Verborgne richtet a. K. Ersorsche mich Gott, und erfahre mein Herz, A. u. Oboe; **A** Was Gott tut, das ist wohlgetan a. gleichn. K., A. u. Oboe.

**- Liedel-Verein (Richard Weg).**

6. II. 15. **A** Schlummert ein, ihr matten Augen a. K. Ich habe genug, Bass.

**- Thomanerchor (Gustav Schred).**

20. IX. 14. Kirchenmusik. **K** Gott der Herr ist Sonn und Schild. — 3. X. 14. Motette. **M** Fürchte dich nicht. — 4. u. 11. X. 14. Kirchenmusik. **K** Wohl dem, der sich auf seinen Gott. — 7. XI. 14. Motette. **M** Jesu meine Freude. — 29. XI. 14. Kirchenmusik. **K** Nun komm, der Heiden Heiland. — 25. u. 26. XII. 14. Kirchenmusik. **K** Sehst, welsch' eine Liebe. — 17. u. 24. I. 15. Kirchenmusik. **K** Ich hatte viel Bekümmerniß. — 30. u. 31. I. 15. Motette u. Kirchenmusik. **M** Der Geist hilft unsrer

Schwachheit auf. — 13. II. 15. Motette. Die bittere Leidenszeit beginnt, 4ft. — 28. II. 15. Motette. Mein Jesu, was für Seelenweh, 4ft. — 27. II. 15. Motette. Selig, wer an Jesum denkt. — 13. III. 15. Motette **M** Fürchte dich nicht, 8ft. — 20. III. 15. Motette. So gehst du nun, mein Jesu, hin, 4ft. — 3. IV. 15. Motette. Brich entzwei, mein armes Herz, 4ft.; Kommt wieder aus der finstern Gruft, 4ft. — 17. IV. 15. Motette. Vergiß mein nicht, 4ft. — 18. IV. 15. Kirchenmusik. **K** Du Hirte Israel, höre. — 8. V. 15. Motette. Jesu, meine Freude. — 16. V. 15. Kirchenmusik. **K** Lobet Gott in seinen Reichen.

**Leipzig. Konzert G. u. B. Habemann.**

31. I. 15. Sonate B dur, 2. B. u. Kl.

**- Konzert Martha Oppermann und Paul Schramm.**

13. X. 14. J. B. des Roten Kreuzes. **A** In deine Hände a. K. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.

**- Vaterländische Abende des Schiller-Vereins.**

6. IX. 14. J. B. der Kriegsnotspende für Leipzig. **GL** Bist du bei mir, Bar. — 10. IX. 14. Präludium u. Fuge, E moll, D. — 24. IX. 14. Toccata F dur, D. — 7. XI. 14. Toccata C dur, D. — 24. X. 14. Präludium u. Fuge G dur, D.

**- Violin-Abend von Emil Telmányi.**

30. IX. 14. Sonate Nr. 6 E dur, B.

**Leipzig-Leußsch. Kriegs-Motetten des freiwilligen Kirchenchors (H. Haupe).**

11. IX. 14. J. B. der Leußscher Kriegsfürsorge. Gott lebet noch, Ten. — 24. IX. 14. Arie, Bc. u. D. — 22. XI. 14. **GL** Vergiß mein nicht; Bist du bei mir, S.; So wünsch ich mir zu guterleht, 4ft. — 19. II. 15. **A** Ich will auf den Herren schau'n a. K. Wer nur den lieben Gott läßt walten, S., Db. u. D. — 7. III. 15. **A** Gott ist unser Sonn' und Schild a. K. Gott der Herr ist Sonn' und Schild, A., B. u. D. — 6. V. 15. J. B. der Leußscher Kriegsfürsorge. **GL** Ich halte treulich still; Gott lebet noch, S.; Largo a. Violin. konzert D moll, 2 B. u. D.

**Leipzig=Schönefeld. Freiw. Kirchenchor (G. Schmalzried).**

10. I. 15. 3. B. der freiw. Kriegsfürsorge. Präludium u. Fuge Emoll, D.

**Limbach i. Sa. Kirchenchor und Kantoreigesellschaft (H. Levin).**17. IX. 14. Kriegsbetstunde. Dir, dir Jehova, will ich singen, 4st. — 1. X. 14. Ich laß dich nicht, 4st. — 22. X. 14. Ich halte treulich stille, 4st. — 25. X. 14. Dir, dir Jehova, 4st. — 12. XI. 14. Musil. Vesper. Dorische Tokkata, D.; **GL** Wenn Christus seine Kirche schützt, Bas. — 17. XII. 14. Musil. Vesper. Hirtenmusik, D.; **Chv** Lobt Gott, ihr Christen, D.; **Och** In dulci júbilo, D.; Ich steh an deiner Krippen hier, 4st.**Lübeck. Verein der Musikfreunde u. Philharmonischer Chor (Wilhelm Furtwängler).**

2. I. 15. Tripel-Konzert A moll. — 2. IV. 15. Matthäus-Passion. — 10. IV. 15. Suite (Ouvertüre) H moll, Fl. u. Streichor.

**Ludwigsburg. Dratorienverein (D. Riente).**22. XI. 14. Passacaglia C moll, D.; **A** Seufzer, Tränen a. S. Ich hatte viel Bekümmerniß, S.; **Chv** So wünsch ich mir zuguterleht; Liebster Herr Jesu; Jesus unser Trost, D.; Befehl du deine Wege, 4st.**Ludwigshafen a. Rh. Verein f. Klassische Kirchenmusik (i. B.: A. Berriche).**4. X. 14. Erster Gemeindeabend 3. B. der Kriegshilfe. **Chv** Ein' feste Burg, D. — 13. XII. 14. Zweiter Gemeindeabend 3. B. der Kriegshilfe. Fantasie u. Fuge C moll, D.; Wie schön leuchtet der Morgenstern, 4st., B. u. D. — 25. III. 15. Präludium H moll, D.**Magdeburg. Dessauer Hofkapelle (Franz Mikorey).**7. XI. 14. Brandenburgisches Konzert Nr. 3; **K** Schlage doch, gewünschte Stunde.**Meßlingscher Kirchengesangverein (Fritz Rauffmann).**

2. IV. 15. Bach-Kantaten. Präludium G moll,

D.; **K** Bleib' bei uns; Liebster Jesu, mein Verlangen.**Mainz. Städtisches Orchester (Albert Gortler).**

10. III. 15. Sarabande u. Gavotte, Bc.

**Mannheim. Musikalische Akademie des Groß. Hoftheater-Orchesters (A. Bodanzky).**

12. I. 15. 3. B. der bedürftigen Angehörigen im Felde stehender Mannheimer Krieger. Sonate Cdur, Bc.

**— Bach=Chor der Christuskirche (Arno Landmann).**23. XI. 14. Präludium u. Fuge C moll, D.; **M** Jesu meine Freude; Gott ist getreu, 4st.; **K** Vergnügte Ruh; Konzert A moll, B. u. D.; **K** Bleib bei uns. — 14. II. 15. Reinertrag zur Linderung der Kriegsnot. Präludium u. Fuge C moll, D.; **GL** Barum betrübst du dich; Ich halte treulich still, Bar.**— Populäre Orgelvorträge von Arno Landmann.**11. X. 14. Zur Linderung der Kriegsnot. **Ch** Wachet auf, ruft uns die Stimme; Präludium u. Fuge Emoll, D. — 2. XI. 14. Zur Linderung der Kriegsnot. **Chv** Je größer Kreuz, je bessere Christen, D. — 10. XII. 14. Zur Linderung der Kriegsnot. Passacaglia u. Doppelfuge C moll, D. — 26. XII. 14. Präludium Cdur, D.; **Chv** Vom Himmel hoch, D.; Hirtensonne, D. — 17. I. 15. Zur Linderung der Kriegsnot. Präludium H moll, D.; **Chv** Herzlich tut mich verlangen; Durch Adams Fall ist ganz verderbt; Das alte Jahr vergangen ist; Herr Jesu Christ, dich zu uns wend', D.**Mannheim=Ludwigshafen. Lehrgesangverein (Karl Weidt).**

21. III. 15. Reinertrag für die Kriegsfürsorge der Städte Mannheim Ludwigshafen. Präludium u. Fuge A moll, D.

**Meiningen. Stadtkirchenchor (Jul. Meiningen).**7. III. 15. Adagio A moll a. 3. Violinsonate, B. u. Kl.; Präludium u. Fuge Cdur; **Chv** Ein' feste Burg, D.

**Meß. Mezer Konzertverband (Walther Unger).**

27. III. 15. Konzert D moll, B. u. Orch. —  
25. IV. 15. **A u. R** Wie zittern und wan-  
ken der Sünder Gedanken a. K. Herr, gehe  
nicht ins Gericht; Schlummert ein, ihr matten  
Augen a. K. Ich habe genug, Bass.

**Minden. Musikverein (W. Frank).**

8. XII. 14. **B.** der nothleidenden Familien  
im Felde stehender Mannschaften. Fantasie u.  
Fuge G moll, D.; **Ch** Wenn ich einmal soll  
scheiden; **Äh** Herr, laß dein' lieb' Engelein, 4ft.

**— Gesellschaft für Kunst u. Wissen-  
schaft (W. Frank).**

27. IV. 15. **B.** der bedürftigen Mindener  
Krieger-Familien. **K** Ich will den Kreuzstab  
gerne tragen.

**Moers. Evang. kirchl. Gesangverein  
(Rektor Schulte).**

14. II. 15. **Chv** Wer nur den lieben Gott  
läßt walten; Ein' feste Burg, D.; Arie a.  
D dur-Suite, B. u. D.

**Mühlhausen i. Th. Kammermusik-  
Abend Josef u. Marie Ratterer.**

4. XI. 14. **B.** der städtischen Kriegshilfs.  
Sonate Nr. 3. E dur, B. u. Kl.

**— MGV. Arion (Hugo Lätzsch).**

27. XII. 14. Fantasie C moll; Präludium u.  
Fuge D moll, D.

**Mülheim=Ruhr=Broich. Evan-  
gelischer Kirchenchor.**

14. II. 15. Auff. geistl. Musik, Reinertrag z.  
B. des Broicher Lazarettes und der Kriegswunden.  
Präludium C dur, D.; Gott ist und bleibt  
getreu, 4ft.; Adagio assai, D.; **GL** Liebster  
Jesu, wo bleibst du so lange? E.

**Mülheim=Ruhr. Evangelischer  
Kirchenchor (G. Zimdars).**

18. XI. 14 u. 22. XI. 14. Auff. geistl. Musik  
in der Paulikirche; Reinertrag für wohlthätige  
Zwecke bestimmt. **GL** Gib dich zufrieden;  
Jesus unser Trost und Leben, C.; Fuge in  
H moll, D. — 20. XII. 14. Weihnachtskonzert  
in der Paulikirche. Reinertrag für die durch  
den Krieg geschädigten Rheinpreußen bestimmt.  
2. IV. 15. Paulikirche. Reinertrag der ev. Ge-

meinde zu Wohlthätigkeitszwecken. **Chv** Herzlich  
tut mich verlangen, D.; **A** Blute nur, du  
liebes Herze a. Matthäus-Passion, C.; **A** Was  
Gott tut, das ist wohlgetan a. gleichn. K., C.,  
Fl. u. D.

**München. Konzert-Verein (Fritz  
Steinbach u. Paul Prill).**

9. XI. 14. Brandenburgisches Konzert Nr. 3.  
— 3. II. 15. Brandenburgisches Konzert Nr. 3.  
— 7. IV. 15. **K** Weichet nur, betrübte Schat-  
ten.

**— Kgl. Akademie der Tonkunst.**

29. I. 15. Zum Besten unterstützungsbedürf-  
tiger Musiklehrer u. Lehrerinnen. Gott der  
Herr ist Sonn und Schild, Ch. a. gleichn. K.,  
4ft.; Konzert C dur, 3 Kl. u. Streichorch. —  
22. II. 15. Passacaglia C moll, D. — 31.  
V. 15. Orgel-Lokfata u. Fuge D moll, Kl. —  
18. III. 15. Konzert E dur, Kl. —

**— Konzertgesellschaft f. Chorgefang  
(E. Schwiderath).**

15. III. 15. Hohe Messe H moll.

**— Musikalische Akademie (Bruno  
Walter).**

28. III. 15. Matthäus-Passion.

**M.=Gladbach. Sinfonie-Konzerte  
(Hans Gelbke).**

26. XII. 14. Hirtenmusik a. Weihnachtsora-  
torium, Orch.

**— Kirchenkonzert (Hans Gelbke.)**

18. XI. 14. **Ch** Wer nur den lieben Gott  
läßt walten, 4ft. u. D.; Ein' feste Burg ist  
unser Gott, 4ft. u. D.

**— Evang. Kirchenchor (G. Ebert).**

25. XII. 14. Vom Himmel hoch, 4ft. u. D.

**Münster i. W. Musik-Verein (Wil-  
helm Kieffen).**

21. III. 15. **A** Unse Stärke heißt zu schwach  
a. K. Wär' Gott nicht mit uns, Ten.

**Neufkirchen (Wyhra). Freiw. Kir-  
chenchor (Gläser).**

18. X. 14. **B.** des roten Kreuzes. Befiehl  
du deine Wege, 4ft.

**Neuß a. Rh. Konzert Maria Philippi.**

28. II. 15. Präludium a. Wohltemp. Klavier, Kl.; **GL** Dir, dir Jehova will ich singen; Du bist bei mir; Ich halte treulich still, A.

**Neuwied. Liederabend von Anna van Nievelt.**

17. IV. 15. 3. B. der Befahrungen der U-Boote, die bei der engl. Blockade Dienst tun. **GL** Ich halte treulich stille, C.

**New York. Philharmonic Society (Josef Stránský).**

19. u. 20. XI. 14. Suite Ddur, Orch.

**Nordhausen. Städt. Orchester (Gustav Müller).**

20. X. 14. Bach-Handn-Abend. Suite (Duvertüre) Nr. 3 Ddur, Orch.

**Nördlingen. Evangelischer Chorverein (F. W. Trautner).**

14. III. 15. 18. Kirchenkonzert 3. B. der Familienfürsorge. **Chv** Ein Lämmlein geht, D.; **A** Ich will den Kreuzstab gerne tragen a. gleichn. K., Baß; Herzliebster Jesu a. Matthäus-Passion; Wer hat dich so geschlagen a. Johannis-Passion, 4st.; **GL** Liebster Herr Jesu; Komm, süßer Tod, C.; **Chv** O Haupt voll Blut und Wunden, D.; Wenn ich einmal soll scheiden a. Matthäus-Passion, 4st.

**Nürnberg. Evang. Kirchengesangsverein St. Leonhard (Carl Böhm).**

28. XI. u. 17. XII. 14. Erste u. zweite Kriegs-Motette. **Chv** Aus der Tiefe rufe ich, D.; **GL** Beschränkt, ihr Weisen dieser Welt, Bar.; — 29. I. 15. Dritte Kriegsandacht, freiw. Gaben für die Kriegsfürsorge. **Chv** Herzlich tut mich verlangen; Jesu, meine Freude, D. — 20. II. 15. Vierte Kriegsandacht, freiw. Gaben für die Kriegsfürsorge. **Chv** Wenn wir in höchsten Nöten sein, D.; **A** Kreuz und Krone sind verbunden a. K. Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, A., Kl. u. D.; **ChF** Valet will ich dir geben, D. — 26. III. 15. Achte Abend-Motette, freiw. Gaben für die Kriegsfürsorge. **GL** Die bittere Leidenszeit beginnt; Gott, wie groß ist deine Güte; Es ist vollbracht, E.; **Chv** Schmücke dich, o liebe Seele, D.

**Nürnberg. Verein f. klass. Chor-gesang (Hans Dörner).**

25. XI. 14. Aus Matthäus-Passion: Was mein Gott will, 4st.; Das Wort, sie sollen lassen stahn, 4st.; **A** Erbarme dich, mein Gott, A.; Wenn ich einmal soll scheiden, 4st.; **K** Schläge doch, gewünschte Stunde.

**Oberoderwis. Kirchenchor (B. Richter).**

19. X. 14. Mus. Festandacht. Präludium u. Fuge A moll, D.

**Odenburg. Volkstümliche Orgel-Konzerte Lamberti-Kirche (W. Kuhlmann).**

7. XII. 14. Voller Ertrag zur Vinderung von Kriegsleiden. Präludium C moll, D. — 27. XII. 14. Überschuß dem Roten Kreuz und der Kriegshilfe. Adagio Cismoll a. 2. Violinkonzert, B. u. D.; **A** Schließe, mein Herze, dies selige Wunder a. Weihnachtstatorium, A., B. u. D. — 14. II. 15. Überschuß dem Roten Kreuz und der Kriegshilfe. Toccata u. Fuge D moll, D.

**Osabrück. Freiwilliger Kirchenchor (Rudolf Frenzler).**

18. XI. 14. Adagio C moll, B. u. D.; **GL** Bist du bei mir, A.

**—Musikverein (Karl Haffe).**

11. XII. 14. 3. B. der Kriegsfürsorge. Präludium C moll, D.; **GL** In deine Hände befehl ich meinen Geist; Komm, süßer Tod; Jesus unser Trost und Leben, A.

**—Chor d. städt. Lyzeums u. Oberlyzeums (Rudolf Frenzler).**

7. III. 15. Wohltätigkeitskonzert. Toccata u. Fuge D moll, D.

**—Bereinigte Seminarchöre (Adolf Krauß).**

17. III. 15. 3. B. der Ostpreußenfürsorge. **GL** Komm, süßer Tod, A.

**Pausa. Freiw. Kirchenchor.**

8. XI. 14. 1. Geistl. Musikaufführung 3. B. der Kriegshilfe. Präludium A moll, D.

**Pegau. Kirchen-(Damen-)Chor (Frisch).**

30. IX. 14. Abendandacht. Largo, B. u. D.; GL Bergiß mein nicht, Ten.; Bist du bei mir, Bar.

**Porzheim. Konzert Th. Köhmer.**

18. XI. 14. Konzert D moll, 2 B. u. Kl.

**-Konseratorium der Musik (Th. Köhmer).**

9. III. 15. Suite Cdur, Bc.

**Plauen i. B. Kirchenmusiken St. Johanniskirche (A. Niesel).**

4. X. 14. Nun danket alle Gott, 4st. a. gleichn. Kantate. — 31. X. 14. Chor u. Choral a. R. Gott, der Herr, ist Sonn und Schild. — 4. IV. 15. 1. Satz a. R. Christ lag in Todesbanden. — 5. IV. 15. M Fürchte dich nicht. — 24. V. 15. Chor a. R. D ewiges Feuer.

**-Kirchenchor der Christuskirche (Rud. Sparing).**

14. III. 15. Abendmusik i. d. Johanniskirche. Chv Wenn wir in höchsten Nöten sein, D.; Ch Wenn wir in höchsten Nöten; Barmherziger Vater, 4st.; A Ich will a. Matthäus-Passion, S.; 2. Satz a. Konzert D moll, D.

**Prag. Konseratorium für Musik.**

24. II. 15. Chaconne D moll, B.; Präludium, Sarabande, Courante a. 1. Suite, Bc.

**-Böhmische Philharmonie (B. Zemanek).**

4. IV. 15. Brandenburgisches Konzert Nr. 5.

**-Berein für Kammermusik.**

19. IV. 15. Suite (Duoertüre) H moll, Fl. u. Streichorch.; A Du machst, Tod, mir nun nicht fernere bange a. R. Ach lieben Christen seid getroßt, A., Ob. u. Streichorch.; Brandenburgisches Konzert Nr. 4; GL Bist du bei mir, A. — 10. II. 15. Sonate G moll, B.

**Pyriß. Orgelvorträge in der St. Mauritius-Kirche (Ernst Callies).**

28. VIII. 14. Zum Besten des Roten Kreuzes. Präludium u. Fuge G moll; Canzone D moll; Fantasia G dur, D. — 11. IX. 14. 3. B. des Armen- u. Krankenvereins für Frauen u. Kin-

der der im Felde stehenden Krieger. Präludium u. Fuge E moll; Fantasia u. Fuge C moll; Präludium G dur, D. — 29. IX. 14. 3. B. der Anschaffung von Liebesgaben. A Gott lebet noch! Seele, was verzagst du doch? S. — 22. XI. 14. Geistliche Abendmusik 3. B. des Lazarettes u. a. Wohlfahts-Einrichtungen. Fantasia u. Fuge G moll; Chv Alle Menschen müssen sterben; Herzlich tut mich verlangen, D.; Wenn ich einmal soll scheiden a. Matthäus-Passion, 4st.; GL D wie selig seid ihr doch; So wünsch ich mir zu guterleht, S. — 10. XI. 14. Geistliches Konzert 3. B. des Gustav-Adolf-Vereins. Präludium u. Fuge C moll, D.; GL Gott lebet noch; Kommt, Seelen, dieser Tag; D Jesulein süß, Bar.; Adagio a. Violinkonzert E dur, B. u. D.; Chv Vom Himmel hoch; Es ist das Heil uns kommen her, D.; A Greifet zu, faßt das Heil a. R. Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte, Bass, B. u. D.; Chaconne a. D moll-Violinsonate, B.; Toccata F dur, D.

**-Gesellschaft für künstlerische Volks-erziehung in Berlin.**

17. IV. 15. Kirchenkonzert 3. B. der Kriegshindensiftung. Präludium F moll, D.; GL Ich halte treulich stille; Bist du bei mir; Siciliano a. Sonate C moll, B.; Andante a. Violinkonzert A moll, B.; A Was Gott tut, das ist wohlgetan a. gleichn. Kantate, A., B. u. D.

**Radebeul. Kirchenchor (Köhler).**

8. XI. 14. A Seufzer, Tränen, Kummer, Not a. R. Ich hatte viel Bekümmernis, S.

**Regensburg. Kirchenchor Dreieinigkeitskirche (R. Geiger).**

8. XII. 14. Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben a. Weihnachtsoratorium, D.

**Reutlingen. Konzert Marienkirche (A. Schönhardt).**

4. X. 14. GL So wünsch ich mir; Liebster Herr Jesu; Jesus unser Trost, Bar.

**Rodach. Gem. Chor d. Sängerkunst (F. Pechtold).**

22. XI. 14. Passacaglia, D.; Arie, B. u. D.; GL Komm, süßer Tod; Wenn ich einmal soll scheiden, 4st.; Adagio, D.; Sarabande, B. u. D.

**Rostock. Bach-Abend in St. Nikolai-Kirche (Heinrich Schulz).**

19. IV. 15. Reinertrag z. B. des unterm Pro-  
fektorate J. R. H. der Großherzogin Alexandra  
stehenden Hilfswerks. Johannes-Passion.

**Rotterdam. Maatsch. tot Bevordering der Toonkunst (H. Verheij).**

31. III. 15. Matthäus-Passion.

**Rudolstadt. Konzert (C. A. Corbach).**

10. III. 15. Zur Linderung der Kriegsnot.  
Arie, B. u. D.

**Saalfeld (Saale). Saalfelder Kirchenchor (Wilh. Köhler).**

1. XI. 14. Motette z. B. der Saalfelder  
Kriegshilfe. **Ch** Ein' feste Burg ist unser  
Gott; Das Wort sie sollen lassen stahn, 4ft. —  
18. XI. 14. Motette z. B. der Saalfelder  
Kriegshilfe. Präludium G moll, D. — 26.  
XII. 14. z. B. der Saalfelder Kriegshilfe.  
Präludium G dur, D.; **GL** Wie freudig ist  
mein Herz; D Jesulein süß; Wiegenlied der  
Hirten an der Krippe, C. — 28. II. 15. z.  
B. der Saalfelder Kriegshilfe. Toccata F dur,  
D. — 28. III. 15. Ertrag für einen Kriegs-  
zweck bestimmt. Präludium u. Fuge C moll, D.

**Saarbrücken. Gesellschaft der Musikfreunde a. Rh. u. i. W.**

21. XI. 14. Suite G dur, Bc.

**—Orchesterverein.**

9. II. 15. Konzert D moll, 2 B. u. Kl.

**Saarlouis. Geistl. Musikauff. in der Ev. Kirche.**

8. XI. 14. z. B. des Roten Kreuzes. Toccata  
u. Fuge C dur, D.; **GL** Komm, süßer Tod, C.  
— 15. XI. 14. z. B. Ostpreußens und Elsaß-  
Lothringens. Toccata u. Fuge C dur, D.

**Salzburg. Konservatorium Mozarteum.**

23. III. 15. Reinertragnis wird der Schüler-  
lade zugewendet. Tripelkonzert A moll.

**Salzwehel. Kirchenchor St. Marien (P. Göhler).**

18. X. 14. Vater kröne du, 4ft. — 22. XI. 14.  
Fant. u. Ballet will ich dir geben, D.; Jesus  
meine Zuversicht, 4ft. — 28. II. 15. Die  
bitte Leidenszeit beginnt; Mein Jesus, was  
für Seelenweh, 4ft.

**St. Gallen. Kirchenkonzert Philippi-Fehrman-Szigeti.**

19. XI. 14. Präludium Es dur, D.; **Rez** u.  
**A** a. R. Bereitet die Wege, A., B. u. D.;  
Chaconne, B.; **GL** Jesus unser Trost; Bist  
du bei mir; Ich halte treulich stille, A.;  
Gavotte u. Rondo E dur, B. u. D.

**Schaffhausen. Kirchenkonzert.**

2. IV. 15. **K** Mein liebster Jesu; D Ewig-  
keit, du Donnerwort; Ich will den Kreuzstab  
gerne tragen; Wachet auf, ruft uns die Stimme.

**Schneeberg i. Sa. Kirchenchor (D. Mättig).**

22. XI. 14. Für Kriegsnot und Rotes Kreuz.  
**GL** Gib dich zufrieden, C. — 7. III. 15.  
Gedenkfeier für unsere Helden, für Kriegsnot  
und Rotes Kreuz. **A** Schlummert ein, ihr  
matten Augen a. R. Ich habe genug, A., B.,  
Klar. u. D.; Fantasie C moll (a 5 voci), D.

**Schweinfurt. Liederkranz (Fritz Lorenz).**

28. IV. 15. Zugunsten des Baufonds für das  
Krieger-Krüppelheim in Unterfranken. Arie u.  
Gavotte, B. u. D.

**Seelscheid. Liturgische Feiern.**

24. XII. 14. Brich an, du schönes Morgen-  
licht, 4ft. — 2. IV. 15. Ich will hier bei  
dir stehen, 4ft.; Wenn ich einmal soll schei-  
den, 4ft.; Ich will von deiner Lieblichkeit, 4ft.

**Sölingen. Orgelvorträge in der Lutherkirche von Paul Hoffmann.**

4. X. 14. **GL** Der Tag ist hin, A. —  
1. XI. 14. Präludium u. Fuge D moll, D.;  
Sonate F moll, Kl. u. B.; Fantasie G dur, D.;  
Andante C dur u. A moll, Violinkonzert; Kon-  
zert A moll, D. — 3. I. 15. **Chv** In dulci  
jubilato, D.; **A** Erschlafe, mein Liebster a. Weis-  
nachtsoratorium, A. — 11. IV. 15. **GL** Je-  
sus, unser Trost und Leben, Bar.

**Solingen. Evangelischer Kirchenchor (Paul Hoffmann).**

18. XI. 14. Reingewinn für das Rote Kreuz. **M** O Jesu Christ, mein's Lebens Licht; **K** Christus, der ist mein Leben.

**Sondershausen. Fürstl. Konservatorium (C. A. Corbach).**

24. X. 14. Reinertrag zur Linderung der Kriegsnot. Suite Nr. 5 C moll, Bc. — 7. XI. 14. Reinertrag zur Linderung der Kriegsnot. Sonate G moll, B. — 24. XI. 14. Sonate Nr. 4 C moll, B. u. Kl.; Italienisches Konzert, Kl. — 12. u. 16. XII. 14. Konzert D moll (1. Satz), Kl.

**Spandau. Konzert Nikolaiirche (D. Casterra).**

11. I. 15. Fuge D dur, D.; **GL** O Jesulein süß; Gib dich zufrieden; Dir, dir Jehova, A. — 18. I. 15. Tockata u. Fuge D moll, D.; Siciliano, B. u. D.; **K** Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.

**Stadthagen. Konzert N. Sahla.**

7. III. 15. Zugunsten der Schaumburg-Lippeschen Invaliden-Stiftung. Tockata u. Fuge D moll.

**Steglich. Kirchenkonzert (F. Allbrich).**

12. I. 15. **Chv** Wachet auf, D. — 9. II. 15. **A** Qui sedes ad dexteram a. H moll. Messe, A.

**Stettin. Stettiner Musik-Verein (Robert Wiemann).**

27. IX. 14. J. B. des Bürgerhilfschapes u. d. Roten Kreuzes. Arie, B. u. D.

**Stockholm. Aulse Cederhjöld.**

20. III. 15. Bach-Abend. Brandenburgisches Konzert Nr. 6; **K** Mein Herze schwimmt in Blut; Konzert C moll, 2 Kl.

**Stollberg i. Erzg. Orgelweiherkonzert Jakobikirche (Kreher).**

27. IX. 14. Tockata, Adagio u. Fuge C dur, D.

**Strasbourg i. E. Städtischer Chor (Ernst Münch).**

19. II. 15. **K** Wachet auf, ruft uns die Stimme; Es erhub sich ein Streit; Ein' feste Burg ist unser Gott.

**Strasbourg i. E. Wilhelmer und städtischer Chor (Ernst Münch).**

23. IV. 15. Bach-Abend 3. B. der Kriegsfürsorge. Präludium u. Fuge G dur; **OCh** Wenn wir in höchsten Nöten sein, D.; Befehl du deine Wege, 4ft.; **OCh** Ich ruf zu dir; Hilf Gott, daß mir's gelinge, D.; Mein gläubiges Herze a. K. Also hat Gott die Welt geliebt, S., Bc. u. D.; Präludium u. Fuge E moll, D. — 30. VI. 15. Bach-Abend 3. B. der Kriegsfürsorge. Fantasie u. Fuge G moll, D.; **OCh** O Mensch, beweine dein Sünde groß; Erbarme es Gott, D.; **A** Erbarme dich, mein Gott a. Matthäus-Passion, A., B. u. D.; **OCh** An Wasserflüssen Babels; Schmücke dich, o liebe Seele; Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf, D.; Präludium H moll, D.; **M** Fürchte dich nicht.

**- Straßburger Männergesangverein (Kaiser).**

26. I. 15. Wohltätigkeitskonzert zugunsten des Roten Kreuzes. Allegro u. Adagio a. E moll. Sonate; Adagio a. 2. Violinkonzert, B. u. D.; Chaconne, B.

**Stuttgart. Königl. Hofkapelle (Erich Band).**

21. I. 15. J. B. der Pensionskasse der Hofkapelle. Konzert A moll, B. u. Orch.

**- Paulus-Kirchenchor (Martin Metzger).**

18. u. 22. X. 14. Zugunsten des Roten Kreuzes. **K** Gott der Herr ist Sonn und Schild; Komm, du süße Todesstunde; Alles nur nach Gottes Willen; Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.

**- Markus-Kirchenchor (Prof. Lang).**

1. III. 15. Trauerfeier f. den gefallenen Prof. Benzinger. **K** O Ewigkeit, du Donnerwort. —

**- Neuer Singverein (C. S. Schjffardt).**

19. XII. 14. Präludium G moll, D.; Largo a. Violinkonzert A moll, B. u. D.; Wenn ich einmal soll scheiden, 4ft.

**- Kammermusik-Konzert (R. Wendling).**

3. V. 15. Konzert D moll, 2 B. u. Kl.; Italienisches Konzert, Kl.; Brandenb. Konzert Nr. 6.



**Teplich-Schöna u. Städtisches Kur-  
orchester (Joh. Reichert).**31. VII. 14. Suite (Duvertüre) Nr. 3 D dur,  
Orch.**Tilsit. Geistl. Musikaußf. Ev.-Luth.  
Stadtkirche (Wilh. Wolff).**2. IV. 15. A Blute nur, du liebes Herz a.  
Matthäus-Passion, S.**-Dratorienverein (Wilh. Wolff).**17. I. 15. Und wenn die Welt voll Teufel  
wär, Gh. a. K. Ein' feste Burg, 4ft.**Trier. Musikverein (Erich Ham-  
macher).**13. XII. 14. Orgel-Passacaglia C moll, Kl.  
— 25. III. 15. GL Jesus unser Trost; Bist  
du bei mir; Ich halte treulich still, A.; Chro-  
matische Fuge, Kl.; Komm, süßer Tod; Ach  
Herr, laß dein lieb Englein, 4ft.**Tübingen. Ev. Kirchenchor (Harr).**13. XII. 14. A Seufzer, Tränen, Kummer,  
Not a. K. Ich hatte viel Bekümmerniß, S. u. D.;  
GL So wünsch ich mir zuguterleht;  
Liebster Herr Jesu; Jesus unser Trost, Bar.**-Kammermusik M. Bauer und  
K. Wendling.**

2. III. 15. Sonate Edur, B. u. Kl.

**Ulm. Klavierabend (Max Pauer).**20. X. 14. Zugunsten des Bezirksvereins Ulm  
des Roten Kreuzes. Chrom. Fantasie u. Fuge, Kl.**-Liedertafel (Fr. Hahn).**17. I. 15. Zugunsten des Roten Kreuzes und  
des Hilfsvereins. Präludium F moll, D. —  
7. III. 15. Zugunsten des Roten Kreuzes und  
des Hilfsvereins. Präludium C moll, D.; K  
Schlage doch, gewünschte Stunde; Sarabande  
a. D dur-Suite; Adagio a. G moll-Sonate, Bc.  
u. D.; Bist du bei mir, Mk.; A Agnus dei  
a. H moll-Messe, A.; Andante a. D dur-So-  
nate, Bc. u. D.; Largo a. C moll-Suite, Bc.**-Münster-Kirchenkonzert (F. Graf).**9. I. 15. A Seufzer, Tränen, Kummer, Not  
a. K. Ich hatte viel Bekümmerniß, S. u. D.;  
Befiehl du deine Wege, 4ft.; Rag auch die  
Liebe weinen, 4ft.; GL So wünsch ich mir;  
Liebster Herr Jesu; Jesus unser Trost, Bar.**Verden (Aller). Dratorien-Verein  
(Gottfried Deetgen).**2. V. 15. K Liebster Gott, wann werd ich  
sterben; Jesu, der du meine Seele; Zaucht  
Gott in allen Landen; Herr, deine Augen sehen  
nach dem Glauben.**Waldheim. Stadtkirche St. Nikolai.**21. X. 14. Reinertrag für Gustav-Adolf-  
Verein z. Unterf. evang. Gem. in Elsaß-Loth-  
ringen u. Ostpreußen. Ich laß dich nicht, 4ft.**Weida. Kirchenchor der Stadtkirche  
(G. Freitag).**8. XI. 14. VII. Motette. Befiehl du deine  
Wege, 4ft.; Du dreimal großer Gott, 4ft. —  
13. XII. 14. Weihnachts-Motette. Wie soll  
ich dich empfangen, 4ft.; Largo F moll, Vla.  
u. D.; Gloria a. H moll-Messe, D.; Gloria  
sei dir gesungen, 4ft.; Chv Ehre sei Gott  
in der Höhe, D.; Ach mein herzliebes Jesu-  
lein, 4ft.; Ich will den Namen Gottes loben  
u. Hallelujah a. K. Bereitet die Wege, 4ft.  
u. D. — 27. I. 15. Reingewinn der Natio-  
nalstiftung für die Hinterbliebenen gefallener  
Krieger. Fürchtet Gott, den König ehret, 4ft.;  
Du dreimal großer Gott, 4ft. — 28. II. 15.  
IX. Motette. Barmherz'ger Vater, höchster  
Gott, 4ft.**Weimar. Großherz. Hofkapelle  
(Peter Raabe).**

10. III. 15. Konzert D moll, B. u. Streichorch.

**Wesel. Lit. Passions-Andacht in  
der Willibrordikirche.**2. IV. 15. Präludium C moll, D.; Wir sehen  
uns mit Tränen a. Matthäus-Passion, 4ft.**Wien. K. K. Akademie für Musik  
und Darstellende Kunst.**14. XI. 14. Zum Besten des Kriegshilfsfonds.  
Präludium u. Fuge C dur, D. — 15. II. 15.  
Duvertüre (Suite) D dur, Orch.; A Des Reich-  
tums Glanz a. K. Von der Vergnügbarkeit,  
S., B. u. D.; Präludium u. Fuge G moll, D.;  
A Jagen ist die Lust der Götter a. K. Was  
mir behagt, ist nur die muntre Jagd, S.,  
2 Bh. u. D.; Brandenburgisches Konzert Nr. 4;  
A Hört doch der sanften Flöten Chor a. K.  
Schleicht, spielende Wellen, S., 3 Fl. u. Kl.

**Wien. Bach-Abend von Luise Botz-  
stüber und Paul Grümmer.**

28. X. 14. Meinerträgnis den in Österreich  
lebenden Hinterbliebenen deutscher Krieger. Tok-  
kata u. Fuge D moll, D. — 20. XI. 14. K  
Geist und Seele wird verwirret; Suite, Bc.;  
A Es ist vollbracht a. Johannes-Passion, A.,  
Ma. da Gamba; Brandenburgisches Konzert  
Nr. 6.

**—Philharmonische Konzerte (Felix  
Weingartner).**

8. XI. 14. Brandenburgisches Konzert Nr. 1.

**—Wiener Konzertverein (Siegfried  
Dsch.).**

27. III. 15. K Sie werden aus Saba alle  
kommen; Sehet, wir gehen hinauf gen Jeru-  
salem; Es erhob sich ein Streit; Jesu, der du  
meine Seele.

**Wiesbaden. Verein der Künstler  
und Kunstfreunde.**

12. I. 15. Suite, Bc.

**—Stadt. Kurorchester (Carl Schu-  
richt).**

6. XI. 14. Passacaglia C moll, Tokkata D-  
moll, D.

**—Konzert Lutherkirche (Fr. Peter-  
sen).**

3. II. 15. Tokkata F dur, D.

**Wilhelmshaven. Christus-Kir-  
chenchor (H. Heers).**

25. XII. 14. A Mein gläubiges Herze froh-  
locke a. K. Also hat Gott die Welt geliebt, C.

**Winterthur. Musikkollegium  
(Ernst Kadete).**

2. XII. 14. Ouvertüre (Suite) H moll, Orch.;  
Konzert D moll, Kl. u. Streichorch.

**—Gemischter Chor (Ernst Kadete).**

13. XII. 14. Meinertrag für städt. Notstands-  
fassen. Weihnachtsthoratorium.

**Witten. Musikverein (H. Nagel).**

8. XII. 14. Meinertrag für das Rote Kreuz.  
A In deine Hände befehl ich meinen Geist  
a. Weihnachtsthoratorium, A.

**Zittau i. Sa. Bachverein  
(Paul Stöbe).**

26. VIII. 14. Ach bleib bei uns, 4st.

**—Orgelvorträge von H. Menzel.**

? X. 14. J. B. der Kriegsfürsorge. Prä-  
ludium u. Fuge A moll, D.; Kyrie in drei  
Sätzen, G phrygisch, D.; Partiten ü. Christ,  
der du bist der helle Tag, D.

**Zürich. Lezejirkel Hottingen (Dth-  
mar Schoed).**

25. IV. 15. Präludium Emoll, D.; WK D  
holder Tag.

**Zwickau i. S. Konzert Lutherkirche  
(Paul Kröhne).**

4. X. 14. J. B. der Hinterbliebenen gefallener  
Unteroffiziere der Garnison Zwickau. Prälu-  
dium u. Fuge C moll, D.

**—Kirchenchor St. Marien, A cap-  
pella-Verein, Lehrgesang-  
verein (H. Vollhardt).**

22. XI. 14. J. B. der städt. Kriegsnothilfe.  
K Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit; D Ewig-  
keit, du Donnerwort; Halt im Gedächtnis Je-  
sum Christ.

**—Kirchenchor St. Marien (H. Voll-  
hardt).**

11. XII. 14. Andante a. Sonate A dur, B.  
u. D.; Andante a. Sonate H moll, B. u. D.  
— 26. XII. 14. Pastorale, D.

**—Kirchenchor St. Marien (H. Voll-  
hardt).**

11. XII. 14. J. B. der städt. Kriegsnot. An-  
dante a. Sonate A dur, B. u. D.; Andante a.  
Sonate H moll, B. u. D. — 3. III. 15. Zum  
Gedächtnis der gefallenen Krieger, J. B. der  
städt. Kriegsnot. M Der Geist hilft unser  
Schwachheit auf; K Schlage doch, gewünschte  
Stunde; Präludium u. Fuge Emoll, D. —  
17. V. 15. J. B. des Roten Kreuzes. A Mein  
gläubiges Herze frohlocke a. K. Also hat Gott  
die Welt geliebt, C.

**—Orgelkonzerte in der Marienkirche  
von Paul Gerhardt.**

21. II. 15. IV. Bachabend. Ertrag für die  
städt. Kriegsnothilfe. Präludium u. Fuge

E moll; Drei Orgelchoräle aus dem „Orgelbüchlein“: Mit Fried und Freud fuhr ich dahin in Gottes Wille; Es ist das Heil uns kommen her; In dulci jubilo, D.; Toccata E dur, D.; Chv Nun freut euch, lieben Chri-

sten g'mein; Meine Seele erhebet den Herrn; Ballet will ich dir geben, D.; Sonate Nr. 1 Es dur, D.; Chv Wo soll ich fliehen hin; Von Gott will ich nicht lassen, denn er läßt nicht von mir; Präludium u. Fuge A dur.

### In Feindesland.

**Epone. Weihnachtskonzert der XII. Inf.-Division (Regl. Musikdir. D. Heidod).**

24. XII. 14. Teile a. Weihnachtsoratorium mit Soli, Chor und Gemeindegesang.

**St. Quentin. Weihnachts-Feier in der Kathedrale (Dr. Friedrich Noad).**

24. XII. 14. Teile a. Weihnachtsoratorium mit Soli, Chor und Gemeindegesang.

An die Mitglieder der „Neuen Bachgesellschaft“ ergeht die Bitte, zur Fortsetzung der Übersicht alle Programme über Bachaufführungen an die Geschäftsstelle der „N. B. G.“ regelmäßig einzusenden.

(Zusammengestellt von Th. Viebrich.)



## Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft.

Montag, den 11. Mai 1914, vormittags 9<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Uhr im kleinen  
Musikvereinssaale zu Wien.

### Tagesordnung:

1. Bericht des Vorsitzenden Herrn Geheimrat Professor Dr. Hermann Kreschmar.
2. Das achte Deutsche Bachfest.
3. Antrag des Herrn Albert Odermann auf Einführung der lebenslänglichen Mitgliedschaft.
4. Vortrag des Herrn Professor Max Schneider: „Die Besetzung der Kirchenmusik von der Zeit Luthers bis Carl Philipp Emanuel Bach.“

Der Vorsitzende, Geheimrat Kreschmar, eröffnet die Versammlung und begrüßt die Erschienenen auf das herzlichste. Sodann erstattet er einen Bericht über die Vorfälle innerhalb der Neuen Bachgesellschaft seit dem Sechsten deutschen Bachfeste in Breslau im Jahre 1912 und über die Mitgliederbewegung seit jener Zeit. Er hofft, daß das Wiener Bachfest eine Vermehrung der Zahl der Anhänger in Wien, die in Anbetracht der Größe der Musikstadt noch bescheiden ist, zur Folge haben wird. Der Vorsitzende fährt sodann fort: Ich habe noch mitzuteilen, daß auch diesmal für das Wiener Bachfest durch die Munifizenz des Herrn Albert Odermann es ermöglicht worden ist, 31 Stipendien zu verteilen (Lebh. Beifall). Sie sind mir, meine Herren, nunmehr durch Ihre Akklamation in der Abstattung des herzlichen Dankes an Herrn Odermann zuvorgekommen. Herr Albert Odermann hat außerdem in den letzten Jahren auch weiter noch große Summen für die Gesellschaft

gespendet. Auch dafür spreche ich ihm verbindlichsten und wärmsten Dank aus (Erneuter Beifall). Es sind dann noch weitere Zuwendungen unter anderem von der kgl. Hochschule in Berlin eingegangen. Aber es wird kaum möglich sein, daß ich über diese einzeln referiere. Zu nennen wäre noch Frau Bechem, die sich Herrn Direktor Odermann an die Seite gestellt hat (Beifall). Das wären die allgemeinen Mitteilungen, die ich über die Geschichte des Vereins in den letzten 2 Jahren zu machen hätte.

Noch eines Ereignisses muß hier gedacht werden. Unter den Mitgliedern, die durch Tod abgegangen sind, befindet sich auch unser lieber Doktor Buhle, der sich um die Bachgesellschaft sehr große Verdienste durch die Ordnung des Bachmuseums in Eisenach erworben hat. Seine letzte Arbeit war die Anfertigung eines vorzüglichen Kataloges, die er mit der allergrößten Hingabe und Mühe durchgeführt hat. Um die Bedeutung, die die einzelnen Instrumente bei Bach haben, gründlich zu illustrieren, hat Buhle sämtliche 45 Jahrgänge der Bachausgabe durchgearbeitet. Wir werden ihm immer ein ehrenvolles und liebevolles Andenken bewahren. Die Gesellschaft hat sich bei seiner Beerdigung würdig vertreten lassen.

Wünscht nun jemand zu den allgemeinen Mitteilungen zu sprechen?

Professor Mayerhoff: Ich weiß nicht, ob das, was ich zu sagen habe, am rechten Platze ist. Ich möchte aber dem Vorstande eine freundliche Bitte unterbreiten. Ich kenne die Paragraphen unserer Satzungen nicht auswendig, aber jedenfalls ist die Bachpflege in die erste Linie gestellt und unter den Mitteln zu diesem Zwecke ist die Verbindung der Mitglieder untereinander wohl auch dem Sinne nach angeführt. Nun findet während der festlichen Tagung die Verbindung der Mitglieder untereinander oft unter sehr erschwerenden Umständen statt, namentlich auch deshalb, weil gerade die Mitgliederversammlung gewöhnlich mehr an das Ende der Tagung gesetzt ist und man erst da die Mitglieder sieht und kennen lernt, welche dem Feste beiwohnen. Es ist allerdings eine rein persönliche Beziehung, die sich hierbei ergibt, aber sie dient wohl auch ganz

dem Zwecke; denn indem man die Mitglieder näher zusammenführt, wird der Austausch reger und werden Verbindungen geknüpft, die für das Ganze in der Bachpflege von Wichtigkeit sein mögen. Daher möchte ich die Bitte aussprechen, daß vielleicht in Zukunft darauf gesehen werde, daß die Mitgliederversammlung ziemlich zeitig stattfindet und daß vielleicht auch in der Mitgliederversammlung noch ein direkterer Weg des persönlichen Sichkennenslernens gewählt werde als durch die Präsenzliste. Dies geschieht, indem man sich persönlich als anwesend nennt und damit den anderen als vorgestellt gilt. Das erleichtert auch die persönliche Fühlungnahme; denn ich habe oft erst nachträglich aus den Zeitungen erfahren, daß jemand beim Feste war, von dem ich mir sehr gerne eine Anregung geholt hätte, und ich habe gar nicht gewußt, daß er anwesend war.

Prof. Dr. Emend: Auch ich würde diese Anregung auf das freundlichste begrüßen.

Vorsitzender: Was die Anregung betrifft, daß die Generalversammlung frühzeitig, womöglich vor den Aufführungen stattfindet, wodurch die nähere Bekanntschaft zur rechten Zeit gemacht und gepflegt werden kann, so steht dem wohl nichts wesentliches entgegen. Es ist nur notwendig, daß die Mitglieder etwas zeitiger und nicht erst zum 1. Konzerte kommen. Dann könnten wir unmittelbar an die sogenannte Vorstandssitzung die Mitgliederversammlung oder die Generalversammlung anknüpfen. Es könnte auch gleichzeitig die Präsenzliste mitgeteilt werden. Dann ist die Verbindung, wie sie verlangt wird, hergestellt. Es wäre allerdings erwünscht, zu hören, wie die Anwesenden über diesen Vorschlag, die Generalversammlung nicht am letzten, sondern am ersten Tage abzuhalten, denken.

Prof. Dr. Mandyczewski: Die Anknüpfung persönlicher Bekanntschaften während des Bachfestes halte ich für sehr wertvoll und es ist daher sehr zweckmäßig, auf diesen Vorschlag des Herrn Professors Mayerhoff einzugehen. Den meisten Teilnehmern wird es nicht darauf ankommen, einen halben Tag vor dem ersten Konzerte zu erscheinen.

Vorsitzender: Die Anregung des Herrn Prof. Mayerhoff ist jedenfalls höchst dankenswert, und es scheint ein Widerspruch gegen die Verlegung der Generalversammlung vom letzten auf den ersten Tag nicht zu bestehen. Es gibt nur ein Bedenken, daß nämlich im Verlaufe des Bachfestes sich Sachen ergeben, die der Abstimmung der Generalversammlung unterbreitet werden müssen.

Prof. Schneider: Ich möchte bemerken, daß es einen Mittelweg gibt. Man braucht die Kammermusik nicht am zweiten Tage anzusetzen, sondern kann sie auch auf den dritten Tag verlegen. Die Mitgliederversammlung kann dann am zweiten Vormittag stattfinden, da sind bereits alle Mitglieder anwesend.

Vorsitzender: Dadurch würde aber das Bedenken, das ich ausgesprochen habe, nicht beseitigt, daß sich im Verlaufe des Festes die Notwendigkeit ergibt, gewisse Angelegenheiten an die Generalversammlung zu bringen.

Dr. Wustmann: Ich möchte glauben, daß es gut wäre, wenn wir die Generalversammlung nicht vom Schlusse des Festes wegverlegen würden. Sie bietet zu diesem Zeitpunkte eine Art Resumé der Veranstaltungen und wir können uns darüber ein Bild machen, was auf dem Feste stattgefunden hat. Auch muß die Gelegenheit zu einer etwaigen Kritik vorhanden sein und dazu ist die Generalversammlung die richtige Stätte. Andererseits ist die Anregung des Herrn Prof. Mayerhoff verständlich und gut und wir können es vielleicht so einrichten, daß am ersten Abend ein Begrüßungsabend in einer etwas offiziellen Form stattfindet.

Dr. Wolffheim: Vielleicht können wir es so machen, daß, wie Herr Prof. Mayerhoff sich denkt, eine kleine Hauptversammlung am ersten Nachmittag stattfindet und dann am letzten Tage eine Versammlung mit Vorträgen und eventuellen Besprechungen abgehalten wird, wobei auch im Sinne des Herrn Dr. Wustmann eine Kritik möglich wäre, sodasß wir eine offizielle und eine zweite, weniger offizielle Hauptversammlung am Anfang und am Schlusse hätten.

Leut. von Franzius: Ich möchte die Anregung geben, ob

wir nicht wieder zur Wahl kleinerer Städte schreiten sollten, da diese einen größeren Zusammenhang mit der Bachgesellschaft haben.

Vorsitzender: Diesen Punkt habe ich auch zur Sprache bringen wollen. Es ist das durchaus wichtig für die Anknüpfung persönlicher Beziehungen. Kleinere Orte sind hierzu als Festorte viel günstiger als größere Städte. Es gibt aber doch andere Rücksichten, die es wünschenswert machen, ab und zu auch eine große Stadt zu wählen.

Der Vorschlag, zwei Versammlungen abzuhalten, ist nicht zweckmäßig; aber Herr Dr. Wustmann hat die Anregung des Herrn Prof. Mayerhoff in der Art formuliert, daß wir mit dem Begrüßungsabend beginnen. Zu dieser ersten geselligen Zusammenkunft sind alle da, die das Fest mitmachen wollen, und wenn daselbst die Präsenzliste mitgeteilt wird, so wird das genügen.

Prof. Mayerhoff: Meine Worte waren nur eine Anregung. Ich bin selbstverständlich mit der letzterwähnten Formulierung einverstanden.

Pastor Greulich: Die Anbahnung persönlicher Beziehungen können wir sehr gut erreichen, wenn wir diese Begrüßungsversammlung offiziell machen und wenn von vornherein gesagt wird, daß die Begrüßungsversammlung mit einer gegenseitigen persönlichen Vorstellung verbunden werden soll. Dann werden solche Dinge vermieden, wie sie gestern vorgekommen sind. Es war für viele außerordentlich fatal, daß wir in ein Lokal eingeladen wurden, wo zahlreiche Leute zusammenstuteten und wo die Militärkapelle, die man sich ja in Wien sonst sehr gerne anhört, uns die Gelegenheit nahm, uns zusammenzufinden. Ich habe versucht, ein kleines Häuflein zusammenzubekommen, um die Leute nicht zu verbittern, ich weiß aber, daß viele weggegangen sind. Das muß vermieden werden. Wir kommen nicht zum Vergnügen hierher, sondern, um uns gegenseitig wirklich näher zu treten. Das war gestern abend vollkommen ausgeschlossen.

Vorsitzender: Ich glaube, die Versammlung ist damit einverstanden, so daß wir zum nächsten Punkt der Tagesordnung



übergehen können. Vorher hat sich noch Herr Baerwald (Nafel) zum Wort gemeldet.

Herr Baerwald (Nafel): Anlässlich der Generalversammlung in Breslau vor 2 Jahren wurde es sehr unangenehm bemerkt, daß zu gleicher Zeit die Proben im Konzerthaus stattfanden. Hier ist es noch schlimmer. Hier ist zu einer Probe überhaupt kein Zutritt gewesen. Es wäre sehr wertvoll, wenn bei künftigen Bachfesten die Mitglieder der Bachgesellschaft gegen Vorzeigung der Mitgliedskarte Zutritt zu den Proben bekämen.

Vorsitzender: Der Wunsch hat den Wert, daß möglichst viele Mitglieder von dem Feste profitieren. Allerdings stößt die Realisierung desselben auf große Bedenken und wir haben uns über diesen Punkt bereits in Breslau ausgesprochen. Das wäre ein Eingriff in die technischen Maßnahmen der festgebenden Gesellschaft, was wir nicht fordern können. Ich will aber diesen Wunsch ad notam nehmen und für das nächste Bachfest die Verabredung zu treffen suchen, daß der Besuch der Proben doch möglich ist. Wir können allerdings nicht verlangen, daß die Proben zu einer Zeit abgehalten werden, wo wir schon hier sind. Möglicherweise müssen sie ein paar Tage früher absolviert werden. Ich wollte also nur sagen, ich werde veranlassen, daß womöglich den Mitgliedern der Besuch der Proben erlaubt wird. Statutarisch können wir das nicht festsetzen.

Was den nächsten Punkt „Das 8. deutsche Bachfest“ betrifft, so hat für die Wahl des Ortes der Veranstaltung eine ziemlich starke Bewerbung stattgefunden und zwar seitens der Städte Berlin, Bonn, Straßburg, Essen, Hannover und Basel. Der Vorstand hat nach reiflicher Erwägung aller vorliegenden Verhältnisse sich dafür entschieden, diesmal Bonn zu wählen und für das nächste Mal, soweit wir das dürfen, Straßburg in Aussicht zu nehmen.

Prof. Dr. Emend: Ich habe leider der Sitzung des Direktoriums ferne bleiben müssen und bin so nicht in die Lage gekommen, die offizielle Einladung, die mir von Straßburg her aufgetragen war, hier auszurichten. Wenn es auch vergeblich

ist, den Beschluß umzustößen, so muß ich mich doch meines Auftrages jetzt entledigen.

Die Sachen liegen bei uns in Straßburg eigentümlich. Wir nehmen nämlich den Ruhm in Anspruch, eine Bachstadt im besonderen Sinne zu sein. Nun ist es gewiß die Aufgabe unserer Gesellschaft, bei ihren Wanderungen auf Eroberungen auszugehen und auf Straßburg paßt das im gewissen Sinne nicht, sofern bei uns die Bachpflege kaum gesteigert werden kann. Wenn ich aber dem Winke unseres Herrn Vorsitzenden folgend, mir das Verzeichnis der Mitglieder der Bachgesellschaft ansehe und feststelle, welch kümmerliches Häuflein von Straßburgern unserer Gesellschaft angehört, regt sich in mir doppelt und dreifach der Wunsch, unsere Gesellschaft möge nach Straßburg kommen und dort die Eroberung vornehmen, die ihr gebührt.

Ich bin beauftragt einerseits von einer großen Bachgemeinde, andererseits durch die berufenen Vertreter der Stadt und der Musik, die Neue Bachgesellschaft nach Straßburg einzuladen (Beifall). Die beiden Musiker, die sich mit ihrer ganzen Kraft für die Sache zur Verfügung gestellt haben, Herr Dr. Hans Pfizner und Prof. München, geben die Gewähr, daß nach Maßgabe unserer Kräfte Straßburg jedenfalls ein ehrenreiches Fest bieten würde. Ferner hat das Oberhaupt der Stadt, Herr Dr. Schwaner, mich gebeten, nicht nur im Namen der Musikfreunde, sondern auch im Namen der ganzen Stadt die Bachgesellschaft herzlichst zu uns einzuladen; die Stadt sei auch jederzeit bereit, das Entgegenkommen zu beweisen, das anderseits gewiß bewiesen worden sei, um eine finanzielle Sicherung des Festes zu bewirken. Es würde also ein Pflichtversäumnis bedeuten, wenn ich nicht diese herzlich gemeinte Einladung der Stadt Straßburg hier ausgerichtet hätte (Lebh. Beifall).

Vorsitzender: Die Herren sind gewiß damit einverstanden, wenn ich Herrn Prof. Dr. Smend den besten Dank für seine freundliche Ansprache ausdrücke und ihn bitte, denselben auch dem Magistrat von Straßburg zu übermitteln. Eine Diskussion über die Sache kann nach den Statuten in der Generalversammlung nicht stattfinden. Es ist beschlossen und bleibt

dabei. Ich kann nur hinzufügen, daß wir für das übernächste Bachfest Straßburg ins Auge gefaßt haben (Beifall).

Dr. Foll (Bonn): Meine sehr geehrten Herren! Ich möchte mir erlauben, Ihnen den herzlichsten Dank nicht nur der Stadt Bonn, sondern auch des städtischen Gesangvereines und des Konzertvereines, sowie des Stadtrates Simon und des Bankdirektors Weber auszusprechen. Sie können versichert sein, meine Herren, daß Sie in Bonn einen wohlvorbereiteten Boden für die Abhaltung des nächsten Bachfestes finden werden. Bonn, das berühmt ist als Geburtsstadt Beethovens, hat es verstanden, sich einen musikalischen Namen zu verschaffen, weit über die Grenzen Deutschlands hinaus. Sie können weiter überzeugt sein, daß alle Wünsche und Anregungen, die heute zu Punkt 1 gegeben wurden, von Bonn auf das bereitwilligste gefördert und beachtet werden. Sie können auch ferner davon überzeugt sein, daß in Bonn ein guter Boden für die Propaganda der Neuen Bachgesellschaft gegeben ist und daß eine weitere große Zahl von Mitgliedern der Bachgesellschaft beitreten wird. Hiermit erlaube ich mir jetzt schon, alle herzlichst willkommen zu heißen zum 8. deutschen Bachfeste im Jahre 1916 in Bonn (Lebh. Beifall).

Vorsitzender: Ich danke Herrn Dr. Foll für seine freundliche Ansprache und greife den Punkt heraus, daß für die Vorbereitung des Festes unseren Wünschen entgegengekommen werden wird. Unser Hauptprinzip ist es, daß den Forderungen der Bachschen Praxis vollständig entsprochen werde.

Der nächste Punkt ist der Antrag des Herrn Albert Odermann auf Einführung der lebenslänglichen Mitgliedschaft. Der Vorstand befürwortet den Antrag und zwar soll die Mindestsumme hierfür 300 Mk. entsprechend einem 30jährigen Zeitraume, betragen. Wünscht jemand hierzu das Wort? Wenn dies nicht der Fall ist, darf ich den Antrag wohl als angenommen betrachten.

Geh. Rat von Hase: Wer also noch glaubt, über weitere 30 Jahre verfügen zu können, wolle sich melden. Ich hoffe, daß sich viele Mitglieder melden werden. —

Vorsitzender: Wir brauchen eben furchtbar viel Geld. In

erster Linie kommt dabei die Verwaltung und weitere Ausgestaltung des Eisenacher Bachhauses in Frage. Da hat mir eben — es ist zwar kein Gegenstand der Generalversammlung — aber Sie werden das ohne Widerwillen hören, Herr Dr. Bornemann, der sich um das Eisenacher Bachhaus und die Sammlung außerordentlich verdient macht, geschrieben, er könnte nicht mehr auskommen, wenn ihm nicht von dem Direktorium der Gesellschaft für Neuerwerbungen ein bestimmter jährlicher Betrag zugewiesen wird. So war beispielsweise für das sogenannte Carl Philipp Emanuel Bachsche Nachlaß-Verzeichnis 160 Mk. verlangt worden, er hat aber von der Geschäftsstelle gehört, daß keine Mittel zur Verfügung seien. Das ist aber ein *lucrum cessans* schwerster Art. Dem müssen wir steuern. Meine Ausführungen laufen nur darauf hinaus, daß wir viel Geld brauchen. Dazu ist das Mittel lebenslänglicher Mitgliedschaft geeignet. Ich danke für die Annahme des Antrages und schließe mich der Hoffnung des Herrn Geheimrates von Hase an, daß ein möglichst starker Gebrauch von dieser Bestimmung gemacht wird.

Herr Odermann: Ich möchte mich und meine Frau gleich als lebenslängliche Mitglieder anmelden (Lebh. Beifall).

Herr Wolffheim: Ich und meine Frau melden uns gleichfalls an (Lebh. Beifall).

Prof. Schröder (Torgau): Ich und meine Frau ebenfalls (Erneuter lebh. Beifall).

Pastor Greulich: Ich möchte zu diesem Punkte einen Vorschlag unterbreiten. Könnten wir nicht an die Mitglieder, die Korporationen darstellen und Vereine repräsentieren, die Bitte richten, daß sie ihren Beitrag von 10 Mk. etwas erhöhen? Ich bemerke hier gleich, daß unser Posener Bachverein, der durchaus nicht zu den reichsten Konzertvereinen der Welt gehört, bereit ist, einen Beitrag von 50 Mk. zu leisten (Beifall). Wenn Sie in diesem Sinne sich an die anderen Korporationen und Vereine wenden, bin ich der Ansicht, wir werden etwas erreichen.

Vorsitzender: Ich möchte gleich den Herrn Protokollführer bitten, die Beitragszusage von 50 Mk. ins Protokoll aufzu-

nehmen (Lebh. Heiterkeit). Ich meinerseits setze keine große Hoffnung auf die Bereitwilligkeit der Korporationen und Vereine, denn diese sind immer die allerärmsten und besitzen gar nichts. Aber ich möchte noch einmal, da wir auf diesen Punkt zurückgekommen sind, die Bitte an die Mitglieder richten, namentlich an die, die im Vorstande von Chorvereinen sind und die Musikgesellschaften angehören, ob man nicht erwägen soll, jährlich dem Eisenacher Bachhause etwas zufließen zu lassen, etwa die Einnahme eines ganzen Konzertes, einer Bachauführung. Es liegen da Präzedenzfälle vor, nämlich seitens der Berliner Singakademie, der Philharmoniker usw. und man ist dort auch bereit, diese Tugend weiter zu üben. Aber das genügt nicht, wenn es bloß von einer Stelle ausgeht. Es müßte dieser Gedanke mehr allgemein ins Auge gefaßt werden. Es müßten da alle Chorvereine, die ihr Interesse für Bach bezeugen wollen, dieses in der Weise bekunden, und es wird sich wohl auch keiner davon ausschließen. Ich wollte also nur diese Anregung gegeben haben.

Gheimrat von Hase: Zur Frage der Beiträge für das Bachmuseum möchte ich gleichzeitig die Möglichkeit andeuten, daß nicht nur durch Bargeld, sondern auch durch Zuwendung von Manuskripten u. dgl. etwas für die Bibliothek geschehen könnte. Es könnten auch Werke der Familie Bach einverleibt werden. Es brauchen nicht immer Originale zu sein, es könnten auch alte Abschriften dem Bachmuseum übergeben werden. Ich bitte also in dieser Richtung, in natura das Bachhaus bereichern zu wollen.

Vorsitzender: Ich glaube, hiermit wäre unsere Tagesordnung erledigt. Es folgt jetzt der Vortrag des Herrn Prof. Max Schneider.

„Die Besetzung der Kirchenmusik von der Zeit Luthers bis Carl Philipp Emanuel Bach“.

Am Schluß des Vortrages sagt der Referent:

Wenn wir heute die Schätze alter Kirchenmusik nutzbar machen wollen, tun wir gut, den Begriff a cappella-Musik stark zu revidieren. Die Musik des 16. und zum größten Teil auch noch des 17. Jahrhunderts hat keine bestimmte Form der

Wiedergabe und kann mit großem und kleinem, nicht bloß vokalem Apparat ausgeführt werden. Sie gewährt uns einen beträchtlichen Zuwachs an einz- oder mehrstimmigen Gesängen mit kunstvoll geführter Begleitung und erfordert eine wirkliche Bearbeitung. Diese hätte zu bestehen:

1. In der Bestimmung von gesungenen oder gespielten Stimmen, je nach Maßgabe der vorhandenen Kräfte.

2. In der dem Charakter des Stückes anzupassenden, instrumentalen Einkleidung und der genauen Unterlegung des Textes.

3. In der sinngemäßesten, musikalisch wirksamsten Einteilung in Solo- und Luttiipartien oder in große Klanggruppen, wobei immer nur die besten und bequemsten, auch die am meisten charakteristischen Stimmlagen zu wählen sind.

4. In der getrennten Aufstellung der verschiedenen Komplexen, wobei das Antiphonieren und Respondieren von bloßen Echowirkungen zu unterscheiden ist.

5. Die Zupf- und Tasteninstrumente, besonders die Orgel, sollen in Werken, die nicht dem Continuo-Stil angehören, die Klangfarbe bestimmen, oder doch entscheiden.

Wier haben wir es mit wirklichen Bearbeitungen zu tun, eigentlich mehr mit einer Interpretation, von der viel schönes und für die Pflege kunstvoller Kirchenmusik erspriessliches zu erhoffen ist. Als treue Berater werden sich dabei die Vorreden Heinrich Schützens zu seinen eigenen Werken und die zahlreichen Beispiele erweisen, die Michael Pratorius aus der Praxis für die Praxis bietet. Ihre Wirkung sehen wir noch bis in die Kirchenkantate Johann Sebastian Bachs und in der Praxis, die der große Kantor älteren Werken gegenüber anwandte. In der späteren Zeit C. Ph. E. Bachs, in der auch die freie Polyphonie zu versiegen scheint, ist es um die Kirchenmusik schlecht bestellt. Mit den Singchören und Stadtpfeifern schwand sie dahin. Kann sie dem Gottesdienste wieder gewonnen werden? Die Frage muß offen bleiben.

Eines aber wäre möglich und aussichtsreich: Musik in der Kirche unter Beteiligung des Geistlichen. Die vorhandene, noch immer zu einem erheblichen Teile nuzungsfähige musica sacra

großer Meister braucht kein toter Buchstabe zu bleiben. Wir müssen sie nur wieder richtig lesen lernen, dann werden wir sie auch zu neuem Leben erwecken.

Vorsitzender: Es ist entschieden im Sinne der Versammlung gelegen, wenn ich Herrn Professor Schneider für seine hochinteressante, klare und an neuen Aufklärungen außerordentlich reiche und wichtige Arbeit den herzlichsten Dank der Bachgesellschaft ausspreche (Lebh. Beifall). Ich hoffe und wünsche, daß der Vortrag auch einem größeren Kreise im Druck zugänglich gemacht wird. Ob dies im Bach-Jahrbuch geschehen soll, will ich der Entscheidung der Versammlung überlassen (Zustimmung).

Kgl. Hoheit Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen: In Anbetracht der vorgerückten Stunde will ich die Zeit der geehrten Versammlung nicht lange in Anspruch nehmen. Ich möchte mir nur erlauben, auf eine Sache hinzuweisen, die mit dem vorliegenden Gegenstande nur in einem losen Zusammenhang steht, immerhin aber eine Bedeutung für die Kirchenmusik hat.

Der Herr Referent führte auch an, daß bei der Aufführung von Motetten ab und zu, besonders aber bei der Aufführung von Kantaten die finanzielle Frage oft unüberwindliche Schwierigkeiten bietet. Da möchte ich mir doch erlauben, darauf hinzuweisen, ob es nicht möglich wäre, wenigstens in größeren Städten ab und zu die Kantate in der Kirche zu verwenden. Ich darf vielleicht erwähnen, daß in meinem Heimatsorte Camenz von mir in der Kirche Abenddandachten gelegentlich veranstaltet worden sind. Es geschah dies in der Form, daß der Geistliche nur insoweit zum Worte kam, daß er eine kurze Ansprache, die vielleicht 10 Minuten dauerte, hielt, bezw. ein Schriftwort, einen schönen Psalm am Altar verlas, der in irgendeinem Zusammenhange mit dem Werke Bachs stand, das aufgeführt wurde.

Ich glaube, daß die Sache auch noch nach einer anderen Seite zu beleuchten ist, nämlich im Hinblick auf die von uns allen als Mitglieder der Bachgemeinde so sehr bedauerte Entkirchlichung. Wie bereits gestern von berufenem Munde auf der Kanzel erwähnt wurde, würde gerade die Bachmusik, das

einzig starke Band, das viele mit der Kirche verbindet, dienstbar gemacht werden für die Heranziehung der Gemeinde an die Kirche (Zustimmung). Wie gesagt, es müssen in dieser Beziehung Opfer gebracht werden und es wird Sache der Kirchenräte an größeren Orten sein, die Kirchengemeinde auf diese Weise näher an die Kirche heranzuziehen.

Nun ist nicht zu verkennen, daß die jetzigen wirtschaftlichen Verhältnisse in einer Zeit, wo über hohe Steuern geklagt wird, für anderweitige Geldopfer nicht gerade günstig sind. Es soll aber, wie gesagt, bloß eine Anregung sein. Es soll in der Weise vorgegangen werden, daß man dem betreffenden Institute, das vorhanden ist, sagt: wir, die Gemeinde soundso, geben euch eine jährliche Beihilfe von soundsoviel Mark. Dafür verpflichtet ihr euch, 2- bis 3mal in der Kirche bei Abendandachten mitzuwirken. Vielleicht ist dieser Weg möglich. In der Praxis sieht die Sache oft ganz anders aus als sie theoretisch gedacht wird; aber vielleicht ist es den Herren Geistlichen und den anderen Freunden der Sache doch möglich, ihr beizukommen, um einmal dem Volke Bach näher zu bringen — die Bachgesellschaft ist doch nur eine kleine Gemeinde — was insbesondere in unserer Zeit der allgemeinen Verwirrung eine schöne Tat wäre, und andererseits um gleichzeitig die von mir bereits beleuchtete Sache zu erreichen, daß dadurch die Gemeinde wieder mehr an die Kirche herangezogen wird. Ohne dem von den Herren Geistlichen gepredigten Worte nahe treten zu wollen, aber viele werden zugeben, daß Bach vielleicht noch besser predigt als sie und dadurch wird es vielleicht möglich, das sehr große Kolleg, welches wir einmal das Glück gehabt haben zu besitzen, auch wieder mit dem Herzen der Kirche näher zu bringen und dadurch den einzelnen wieder mit seinem Gotte zusammenzuführen (Lebh. Beifall).

Vorsitzender: Ich erlaube mir, Sr. kgl. Hoheit den herzlichsten Dank der Versammlung für die schönen Worte auszusprechen. Die von Sr. kgl. Hoheit erhobenen Forderungen laufen dahin hinaus, daß wir uns bemühen sollen, unseren Gottesdienst — das würde sich allerdings auf den protestantischen beschränken — musikalisch reicher auszugestalten. Diese Bestre-



bungen werden augenblicklich in größeren Kreisen geteilt und sie gehören auch ganz besonders mit zu den Aufgaben der Bachgesellschaft. So hat sich z. B. in Berlin jetzt ein Kreis gebildet, der dafür agitiert, beim Hauptgottesdienst ab und zu eine Bachkantate zu bringen. Wir haben die Sache so eingerichtet, daß das den Kirchen nichts kosten soll. Sie sollen nur die Erlaubnis dazu geben. Ich möchte da nur auf eine Tatsache verweisen. Es wurde von einer sehr wichtigen Kanzelautorität uns eingewendet, die Predigt würde dadurch beeinträchtigt werden. Das ist wohl sehr diskutabel. Ich wollte nur auf diese Tatsache bei der Gelegenheit aufmerksam machen und betonen, daß, wenn wir auf solche Ansichten stoßen, wir sie bekämpfen müssen.

Kgl. Hoheit Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen: Ich möchte auch noch folgendes bemerken: Es würde vielleicht zweckmäßiger sein, die Aufführungen nicht im Rahmen des gewöhnlichen Gottesdienstes, sondern vielmehr im Rahmen des Abendgottesdienstes zu veranstalten. Dadurch würde ein viel größerer Kreis von Teilnehmern herangezogen werden. Am Abend nach des Tages Arbeit sind die Leute in einer viel gehobeneren Stimmung und die Stimmung bedeutet in der Kirche sehr viel. Viele Kirchenkonzerte werden am Abend veranstaltet und das mystische Halbdunkel ist gerade etwas, was empfänglicher macht. Ich glaube daher, daß im Wege von Abendandachten mehr zu erreichen wäre als durch die Aufführung beim Hauptgottesdienst.

Leut. Franzius: Ich möchte hier nur entgegenhalten, daß bei Abendandachten die große Gefahr besteht, daß diejenigen, die überhaupt in die Kirche gehen, sagen, ich gehe in die Abendandacht, aber nicht mehr zum Sonntagsgottesdienst. Ich glaube, daß die Herren Geistlichen dagegen Stellung nehmen werden. Deshalb meine ich, daß vornehmlich der Einführung im Hauptgottesdienst das Wort zu reden sein wird.

Prof. Dr. Emend: Auch ich möchte mich dafür aussprechen, daß wir nicht darauf verzichten sollen, die Kantate oder jedenfalls den musikalischen Schmuck zur Bereicherung der Predigt des Gottesdienstes zu gewinnen. Ich muß sagen — wenn ich

mich in diesem Augenblicke dazu zählen darf — wir Prediger schaffen uns damit allerdings die allergefährlichste Konkurrenz. Wenn Bach neben uns predigt, sind wir alle arme Schächer. (Heiterkeit.) Das ist aber für uns ganz gut und wir werden an der weiteren Geschichte der protestantischen Predigt bemerken können, daß bei einem reicheren Zutritt der Kirchenmusik auch unsere Predigt gehoben wird.

Prof. Schröder: Zur Einführung der Bachkantate in den Gottesdienst möchte ich auch noch auf einen Weg aufmerksam machen, den ich schon beschritten habe. In kleineren Städten bestehen pekuniäre Schwierigkeiten, für jede Kantate wertvolle Solisten zur Verfügung zu haben. Ich bemerke, daß bei uns zu Hause unsere Geistlichkeit gegenüber der Frage der Aufführung Bachscher Kantate beim Gottesdienste sich sehr entgegenkommend zeigt. Wissen Sie, sagen sie, wenn die Leute nicht zur Predigt kommen, kommen sie wenigstens wegen Ihrer Musik! Die Hauptsache ist, daß sie überhaupt kommen! Als wir Handels Judas Makkabäus aufführen wollten, hatte ich die Aufführung am Sonntag um  $\frac{1}{2}$  6 Uhr abends angesetzt. Eine große Schar von begeisterten Zuhörern fand sich ein, um das Werk zu genießen, darunter befanden sich auch viele Pastoren aus der Umgebung. Dann hatte ich die Solisten gebeten, so liebenswürdig zu sein und sich für den Sonntagfrühgottesdienst um  $\frac{1}{2}$  10 Uhr ohne Erhöhung des Honorars für die Kantate zur Verfügung zu stellen. Von drei Herren haben zwei zugesagt und wir hatten an diesem Morgen eine hübsche Kirchenkantate. Ich hoffe, diesen Weg noch in Zukunft öfters betreten zu können.

Ich möchte jetzt noch im Anschlusse an den hochbelehrenden Vortrag des Herrn Prof. Schneider, der uns bezüglich der Kirchenmusik einen hocherfreulichen und hoffnungserweckenden Einblick in die Verhältnisse früherer Jahrhunderte gegeben hat, sodas wir jetzt nicht mehr so ratlos vor Dingen stehen, von denen wir früher die Finger weglassen zu müssen geglaubt haben, auch einige Wünsche für das künftig zu gestaltende Programm der Bachfeste aussprechen. Wir haben diesmal bei dem 1. österreichischen Bachfeste auf dem Programm lediglich

Johann Sebastian Bach verzeichnet. Das ist dasselbe Verfahren, wie beim 1., 2. und 3. Feste. Beim 4. Feste hatte sich das Programm geändert. Bei einer geschichtlich gewordenen Größe müssen auch die Vordermänner zum besseren Verständnis und zum Vergleiche berücksichtigt werden. Daher hat die Bachgesellschaft in ihre Satzungen den Punkt aufgenommen, daß die Meister vor Bach und nach ihm, die zu ihm in Beziehung stehen, gepflegt werden. Wer erinnert sich nicht gerne der Darbietungen von Heinrich Schütz'schen Kompositionen in Breslau und an des Fest in Eisenach? Vielleicht wird auch etwas von dem, was Herr Prof. Schneider erwähnte, uns künftig in dieser Weise in Eisenach zu Gehör gebracht, sodaß wir auch in dieser Beziehung Vorbilder gewinnen. Es ist dies eine sehr wertvolle Sache. Es kann nicht meine Aufgabe sein, alle großen Meister vor Bach anzuführen. Ich möchte nur auf Schütz hinweisen. Es ist noch nicht solange her, da äußerte ein großer Komponist, daß die heutige noch lebensfähige Musik mit Bach und Händel anfängt. Mancher Kapellmeister läßt sie erst mit Haydn beginnen. Das sind Zustände, die unserem Musikstande nicht zur Ehre gereichen. Dies bedarf keines weiteren Nachweises. Es ist nicht meine Aufgabe, hier für einzelne große Meister aus der Vorbachzeit einzutreten. Zu besonderen Schützfesten wird es trotz der großen Bedeutung, die er für die Entwicklung unserer Musik gehabt hat und trotz des großen Genusses seiner Werke nicht kommen. Allerdings wollte ein Schützenthusiast in Leipzig ein solches Schützfest in Szene setzen. Die Aufgabe der Bachgesellschaft muß es jedoch sein, für alle Vorbachmeister einzutreten; denn sie ist die einzige Musikgesellschaft in Deutschland, die derlei auf ihr Programm setzen kann. Wir haben Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert in Hülle und Fülle, man braucht nur zuzugreifen. Schütz's „Zwölfjähriger Jesus im Tempel“, den ich in Eisenach hörte, wandert nunmehr von Stadt zu Stadt und der wundervolle Osterdialog, den wir in Breslau hörten, wird jetzt erfreulicherweise immer mehr aufgeführt.

Ich möchte ferner auf die vielen erhaltenen Musikdenkmäler hinweisen. Partitur für Partitur erscheint, sie wandert aber

wieder in den Schrank und es fehlt an praktischen Ausgaben. Man hat als praktischer Musiker nicht immer Zeit sich die Sache zurecht zu machen, kurz, es fehlt in mancher Beziehung an Stoff. Hoffentlich schaffen die künftigen Bachfeste hierin Wandel. Auch die Bach-Jahrbücher müßten dem Umstande mehr Rechnung tragen. Auch hier muß meines Erachtens der Kreis der Betrachtung weiter gezogen werden. Wir bedürfen auch hier der Anregung und Aufklärung. Damit würde gleichzeitig zur künftigen Gestaltung der Bachfeste beigetragen.

Vorsitzender: Wir sind für diese Bemerkungen sehr dankbar. Anknüpfend an das Thema „Bach im Gottesdienste“ möchte ich bemerken, daß der bisherige Mangel an manchen Orten damit zusammenhängt, daß der reformierte Gottesdienst von Haus aus nicht viel von Musik und Kunst wissen wollte. Es ist da noch die Praxis aus der alten Zeit vorhanden. Wenn eine Kantate aufgeführt wird, ist sie selten vollständig.

Was die weiteren Bemerkungen über die Aufführung der Vorgänger Bachs und seiner Zeitgenossen auf Bachfesten betrifft, so wurde mir aus der Seele gesprochen und ich glaube, Herr Prof. Schröder wird wissen, daß ich selbst diesen Weg, von Bach zu seinen Vorgängern weiter zu schreiten, als einfache Konsequenz der Wiederentdeckung Bachs betrachtet habe. Daran hat sich die Wiederbelebung von Schütz und Palästrina und die Wiedererweckung der musikalischen Vergangenheit geknüpft. Es ist einfach unsere Pflicht, diesen Prozeß auch in die Öffentlichkeit hineinzutragen. Das war auch immer mein ernstes Bestreben, ich verweise nur auf das Eisenacher Bachprogramm. Es ist auch hier in Wien angeregt worden, das Programm derart zu gestalten, aber es wurde uns mitgeteilt, daß man sich auf Bach zu beschränken wünsche.

Kgl. Hoheit Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen: Wenn ich eine Frage nach der andern vornehmen darf, möchte ich nur sagen, die Hauptsache ist, daß Bach zur Aufführung gelangt; ob in der Abendandacht oder im Hauptgottesdienst ist eine zweite Frage. Wenn es den Herren Geistlichen lieber ist, Bach im Hauptgottesdienst zu haben, ist es desto besser. Ich habe aber von einem nicht geringeren Manne als Prof. Schumann

gehört, daß einzelne Geistliche in Berlin sich geäußert hätten, daß sie die Aufführungen lieber bei der Abendandacht hätten. Daher habe ich mich für die Aufführung in der Abendandacht ausgesprochen; im übrigen ist die Hauptsache, daß Bach überhaupt in den Gottesdienst hineinkommt und man sollte es so machen, wie es am besten paßt.

Ich möchte mich auch der dankenswerten Anregung vollkommen anschließen, auch Vorläufer und Zeitgenossen von Bach herauszugreifen. So wie der Mont Blanc gerade dadurch wirkt, daß er im Umkreise von vielen anderen kleineren Bergen sich hervorhebt, so ist es auch mit Bach. Durch Aufführung seiner bedeutenden Vorläufer und Zeitgenossen ersehen wir, daß er noch viel größer ist als die andern. Dadurch wird Bach nur herausgehoben und ihm nur ein Dienst erwiesen, wenn wir die andern Meister, die nicht so groß sind, wie er, auch bringen. Wenn man Schütz und Bach vergleicht, kommt es mir so vor, wie wenn man Johannes mit Christus vergleicht.

Prof. Wolf: Meine Herren! Wir haben hier darüber diskutiert, ob die Kantate auf den Abend- oder Nachmittagsgottesdienst zu verlegen sei. Beide Standpunkte haben vieles für sich und lassen sich durch gewichtige Gründe belegen. Gerade diese Erörterung bringt mich dazu, zu erwähnen, daß von der Aufführung ein Punkt heute noch nicht besprochen wurde, nämlich im 16. Jahrhundert die musikalischen Funktionen unter alle diejenigen verteilt wurden, die musikalisch zu wirken hatten. Ich denke an den Choralgesang. Dieser wurde nicht allein von der Gemeinde oder vom Chor ausgeführt, sondern wechselweise und es beteiligte sich nicht nur der Chor und die Gemeinde daran, sondern es sprang auch schließlich die Orgel ein. Da komme ich auch auf das zurück, was Herr Prof. Schneider erwähnt hat, nämlich auf den Satz von Kinkeldey, daß nicht alles, was im 16. Jahrhundert mit Text versehen war, gesungen wurde und ich möchte sagen, doch gesungen wurde; denn wer aufmerksam in den von Richter und Selting gesammelten Kirchenordnungen gelesen hat, beobachtet z. B. bei Naumburg und Nörtlingen (wenn ich mich recht erinnere), daß dort von einer Wirksamkeit der Orgel des Knabenchors, des Jungfrauenchors

und der Gemeinde gesprochen wird. Wenn aber die Orgel einen Vers übernahm, trat der Generaldiskantist in Funktion, der den Text zu singen hatte. Die Existenz des Generaldiskantisten kann uns erklären, warum in Orgeltabulaturen die Stellen genau ausgeschrieben sind. Ich erinnere mich, daß ich Exemplare der *Psalmodia sacra* in der Hand hatte, in denen handschriftlich vom Eigentümer hineingeschrieben wurde. Dieser Text ist jeweilig verschieden verteilt worden. Wir wissen auch, daß die Kyrie in der Messe auch nicht ganz gesungen wurden. Es hat eine Verteilung stattgefunden. In den letzten Tagen habe ich wieder eine Tabulatur des 16. Jahrhunderts vor mir gehabt und wiederum das ganze Stück auf das sorgfältigste unterlegt gefunden. Und das bitte ich zu bedenken, das ist ein wichtiger Unterschied gegenüber der Orgelpraxis des 15. Jahrhunderts, wo das Stück, wenn es wirklich nur von der Orgel ausgeführt wurde, eine Veränderung erfährt, indem Verse zusammengezogen werden, die bei der Textunterlegung mit verschiedenen Silben bedacht sind, oder mit einer Verkleinerung vorgenommen werden. Hier ist nichts von dem. Hier ist deutlich untergelegt und damit kundgegeben, daß wahrscheinlich die Praxis bestand, daß zur Entlastung des Chores und um eine größere Mannigfaltigkeit in den Gottesdienst hineinzubringen, der betreffende Generaldiskantist in Funktion trat.

Sonst möchte ich es nur mit lebhafter Freude begrüßen, daß das 16. Jahrhundert von Herrn Prof. Schneider auf das eingehendste geschildert wurde.

Vorsitzender: Herr Prof. Wolf hat hier zur Ergänzung der Ausführungen des Herrn Prof. Schneider die Existenz des Generaldiskantisten erwähnt. Die Stellung des Generaldiskantisten zum freien Orgelchoral läßt sich verschieden auffassen. Ich bitte aber eine Diskussion darüber zu vermeiden, denn wir sind damit bereits auf das Gebiet der kirchengeschichtlichen Streitfragen gekommen. Wir müssen dies aber vermeiden, wenn wir nicht Gefahr laufen wollen, daß unsere künftigen Generalversammlungen noch schwächer besucht sind.

Prof. Mayerhoff: In diesem Sinne, wie Herr Geheimrat

Kreßschmar erwähnt hat, möchte ich wieder auf das für uns als Bachgesellschaft Wesentliche zurückkommen. Einleitung und Schluß des Vortrages beschäftigte sich mit derselben Frage, die im Laufe der Tagung verschiedentlich von den Herren gestreift wurde. Als wirksamste Bachpropaganda wird die Verbreitung Bachscher Musik innerhalb der Kirche angesehen.

Ich stehe hier als dreifaches Mitglied vor Ihnen: 1. als Vorstand des sächsischen Landeskirchenchorverbandes, 2. als Vorstand des Chemnitzer? Ephoralverbandes für Kirchenmusik und 3. als Mitglied der Bachgesellschaft. Beide genannten Verbände haben mich hierher geschickt, um dem Wunsche Ausdruck zu geben, daß die Bachgesellschaft sich mit der Vereinigung des sächsischen Landeskirchenchorverbandes möglichst in Einklang setzen möge, um dem Verbande die praktischen Resultate, die die Bachgesellschaft in so reichem Maße zu verzeichnen hat, zu vermitteln. Ich meine vor allem, daß eine engere Verbindung mit den Presorganen hergestellt werde. Wir haben z. B. im sächsischen Landeskirchenchorverbande den „Kirchenchor“; dieser bestreitet sein Material aus den Mitgliedsbeiträgen, die oft nicht dem Zweck dienen. Wäre es nicht zweckmäßig, wenn die Bachgesellschaft das viele Gute, das sie veröffentlicht, auch in diese rein kirchenmusikalischen Vereine lancieren würde, damit dort mehr Nahrung für die kirchliche Betätigung in der Bachschen Musik geschaffen wird? Die Veröffentlichungen der Bachgesellschaft bleiben doch immer nur einem kleinen Kreis vorbehalten. Ich halte in meiner doppelten Eigenschaft die Jahrbücher. Aber von den großen Vereinigungen, denen ich vorstehe und in denen ich wirke, werden die Veröffentlichungen sehr selten in Anspruch genommen. Wir haben eine Art Pressausschuß oder literarisches Bureau. Ich möchte den Wunsch aussprechen, daß so wichtige Anregungen, wie sie im Vortrage des Herrn Prof. Schneider gegeben wurden, so wichtige Fragen, wie die Einführung der Bachschen Kantate im Gottesdienste in diesen kirchlichen Organen gebracht werden.

Vorsitzender: Sie wünschen also, daß wir Sie mit Aufträgen und mit Noten unterstützen.

Prof. Mayerhoff: Gewiß! So würden wir z. B. für die

Zeitschrift „Der Kirchenchor“, die von ungefähr 200 Kantoren Sachsens gelesen wird, diese Unterstützung erbitten.

Vorsitzender: Am einfachsten ist, wenn Sie anfragen, ob Sie den betreffenden Aufsatz abdrucken können. Diese Erlaubnis geben wir Ihnen übrigens im voraus; denn wir sind der Ansicht, wir werden Ihnen wenig zu bieten haben. Wenn Sie irgendetwas bemerken, was von seiten der Bachgesellschaft Nützlichem ausgestreut wird, dann bitte, sich nur an uns zu wenden.

Pastor Greulich: Zunächst möchte ich ganz kurz zu dem, was Sr. kgl. Hoheit besprochen hat, bemerken, ich könnte ein ernstes Klagegedicht aus meiner Praxis anstimmen. Ich erwähne da nur ein Wort, das Sie alle interessiert, das von Josef Joachim stammt. Er sagte einmal: Wir Musiker werden alle mit Ihren Thesen einverstanden sein, aber Ihre lieben Amtskollegen schlagen Sie sicher ans Kreuz, wenn Sie ihnen nur ein Stückchen von der Länge ihrer Rede abnehmen wollten!

Es wäre sehr gut, wenn die Bachgesellschaft nicht müde würde, auf diese Zustände bei der Kirchenregierung aufmerksam zu machen und zu sagen: Liebe Leute, wir vertreten auch eine große Stimmung im deutschen Volke und vergeßt nicht, daß es sehr gut wäre, wenn hier und da die Länge der Predigt etwas beschnitten würde und dafür der Gottesdienst gewönne. Was die Frage betrifft, ob die Aufführung beim Haupt- oder Nebengottesdienst stattfinden soll, so bin ich mit Sr. kgl. Hoheit eines Sinnes, es kommt ganz darauf an, wie die Stimmung ist.

Nun zum Hauptvortrage. Ich weiß nicht, wodurch Herr Dr. Schering — ich habe seinen Aufsatz nicht gelesen — zu seiner Annahme, daß der cantus firmus gesungen und das übrige musiziert worden sei, gekommen ist.

Vorsitzender (unterbrechend): Ich habe vorher bemerkt, auf strittige Fragen wollen wir uns hier nicht einlassen. Herr Prof. Schneider hat selbst dazu nicht einmal eingehend Stellung genommen. Ich kann nur sagen, das interessiert mich persönlich und ich würde sehr gerne Ihre Ansicht erfahren, aber ich muß im Interesse der Bachgesellschaft vermeiden, daß hier



auf diesen Punkt noch einmal näher eingegangen wird. Denn wir sind hier in der Generalversammlung der Bachgesellschaft. Die Frage ist eine komplizierte und schwierige Spezialität. Durch solche Diskussionen zerstören wir in Zukunft die Generalversammlung. Ich bitte, sprechen Sie zu Ende, aber ich muß Sie ersuchen, sich so kurz als möglich zu halten.

Pastor Greulich: Ich hätte es auch gerne gesehen, wenn Herr Prof. Schneider auf Rietschels „Die Orgel und der Gottesdienst“ eingegangen wäre. Was Schütz anbelangt, so hat im vorigen Oktober Herr Spitta in Straßburg uns einen Vortrag gehalten, inwieweit Schütz aufgeführt worden ist.

Prof. Schneider: Ich konnte Rietschel deshalb nicht anführen, weil dann ein Gebiet herausgegriffen und speziell behandelt werden mußte. Die Orgel war ja nicht allein da; der Vortrag hätte dann 2—3 Stunden gedauert.

Herr Albert Odermann: Ich möchte nur eine Frage noch besprechen, die sich auf das nächste Bachfest bezieht. Als ich die Frage der Stipendien erörterte, hatte ich auch noch eine andere Idee. Es soll am Schluß des Bachfestes eine ganz billige Aufführung, vielleicht eine Wiederholung des Programmes zu ganz billigen Preisen stattfinden. Dies ließe sich ermöglichen, wenn man die Stipendien streicht und den Betrag zur Deckung der Kosten einer Aufführung zu ganz billigen Preisen verwendet. Damit würde dem Wunsche Rechnung getragen, Bach unter das Volk zu bringen.

Vorsitzender: Wir wollen die Anregung ad notam nehmen. Dafür uns zu entscheiden, halte ich nicht für praktisch.

Ich schließe die Generalversammlung mit dem besten Danke für Ihr Erscheinen und mache noch die Mitteilung, daß der Vorstand am Sonnabend beschlossen hat, Herrn Hofkapellmeister Schalk in den Ausschuß zu wählen.

(Schluß der Generalversammlung 12 Uhr mittags.)



## Kritik.

Ritter, Max. Der Stil Joh. Seb. Bachs in seinem Choralsätze. Bremen, Schweers u. Haake. VIII u. 237 S.

Über den Stil der Bachschen Choralsätze ein Buch zu schreiben, mag auch manchem begeisterten Bachfreunde als zu weitgehend erscheinen. Die gewichtigen und gründlichen Ausführungen des mit großem Fleiße geschriebenen Werkes jedoch berechtigten den Verfasser zu seinem Vorgehen. Auf Grund von Vergleichen und eingehenden Untersuchungen stellt Ritter im ersten Abschnitt zunächst die Stileigenheiten in den Chorälen Bachs fest, zum andern zeigt er, daß alle neueren Lehrbücher über Harmonielehre (er zieht elf der bekanntesten zum Vergleich heran) vielfach versagen, wenn es sich darum handelt, dem Schüler eine Erklärung der harmonischen Gebilde des Bachschen Choralsatzes zu geben. Die Werke von Louis-Thuille (Stuttgart 1910) und Schönberg (Leipzig-Wien 1911) kommen den Anforderungen im Sinne Ritters noch am nächsten. Im zweiten Abschnitte sucht der Verfasser die Gründe auf, die es verhinderten, daß Bachs Werke, insbesondere seine Choräle, zum Mittelpunkt des theoretischen Unterrichts wie der praktischen Musikübung unseres Volkes geworden sind. Tabellen und zahlreiche Notenbeispiele erleichtern hier wie schon im ersten Abschnitt die Nachprüfung seiner Behauptungen. Der volkstümlichen Bachpflege soll der dritte Abschnitt dienen, in dem die Folgerungen aus dem Vorhergehenden gezogen werden. Sie berühren sowohl die Theorie als auch die Praxis der Musikpflege unserer Zeit. Die erste derselben ruft das Gedächtnis wach an den ehemaligen Leipziger Musiker und Lehrer Robert Schaab, der ebenfalls Bach in den Mittelpunkt des Musikunterrichts im Seminar stellen wollte, und zwar schon zu einer Zeit, da die Wiederbelebung Bachscher Werke erst in den Anfängen stand. Noch etwas zaghaft schrieb er 1866 in der Euterpe (1866, S. 88/90): „Ich will ihn wagen (den scheinbaren salto mortale), denn es wird nicht an Stimmen fehlen, die dagegen sprechen werden. Und was ich will, soll kurz gesagt sein. Ich meine, man soll auf den Seminarien den Musikunterricht an Bachs Werke knüpfen. Bach soll, wie in der Volksschule das Lesebuch der Mittelpunkt des Sprachunterrichts ist, im Seminar der Kern des Musikunterrichts sein. Von ihm aus sollen

alle Rabien, alle Strahlen gehen. Wie und warum, soll in folgendem dargethan werden; denn ohne dies würde man mich der Übertriebenheit, Einseitigkeit, und wohl gar der ‚Vergötterung‘ Bachs beschuldigen.“ Während nun aber Schaab die musikalische Horizontalinie (also das Melodische) betont und namentlich durch die Klavier- und Orgelwerke des Meisters den Schüler in die musikalische Formenlehre einführen und auf diesem Wege sein ästhetisches Urteil und seine ganze Geschmacksrichtung beeinflussen will, hat Ritter den Vertikal- durchschnitt, den harmonischen Satz des Bachchorals, im Auge, der dem Unterrichte in der Harmonielehre in allen Fällen als Ausgangspunkt dienen soll. Die Durchführbarkeit seiner Reformvorschläge hat der Verfasser in Seminarverhältnissen mit bestem Erfolge erprobt. Die weitere Forderung, dem Choralgesange in den Kirchen- und Schulchören eine Heimstätte zu bereiten, liegt im Bereich des Möglichen, ja, wir sind schon weit auf dem Wege zu ihrer Verwirklichung. Gern stimmt man auch dem Bestreben zu, die weltlichen Gesangsvereine gewöhnlichen Schlags im Choralgesange zu schulen, da viele gemischten Chöre und noch mehr Männergesangsvereine hinsichtlich des musikalischen Geschmacks auf einer beschämend niedrigen Stufe stehen. Soweit aber geht wohl der Einfluß der Dirigenten kaum, daß sie in den hartgesottene weltlichen Chören dem Bachchoral in den Übungen einen größeren Raum zuweisen dürfen, ganz abgesehen davon, daß das Umschreiben für den Männerchor die Eigenart des Bachschen Stiles teilweise verwischt, und daß nicht bewußt treffende Sänger einem solchen schwierigen Satze (vgl. die Bachchoräle des Kaiserliederbuchs) hilflos gegenüberstehen.

Arno Werner (Witterfeld).

**Wustmann, Rudolf.** Joh. Seb. Bachs Kantatentexte. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben. — 298 S. Leipzig 1913; Verlag von Breitkopf & Härtel.

Die Anregung zu dieser Veröffentlichung geht in die ersten Jahre des Bestehens der Neuen Bachgesellschaft zurück. Indessen bedurfte es längerer Zeit, bis alle Anfragen, Wünsche und Erwägungen erledigt waren und der Entschluß feststand, die Sammlung, Sichtung und Kommentierung sämtlicher Bachscher Kantatentexte einer einzigen Hand anzuvertrauen. Die Aufgabe verlangte nicht nur ein gut Teil philologischer, sondern auch theologischer, besser liturgiegeschichtlicher Schulung, denn Bachs Kantaten hängen so innig und in tausend Fäden mit dem gesamten kirchlichen Leben und Denken seiner Zeit zusammen, daß jede Betrachtung ihrer Eigenart, die sich dessen nicht bewußt bleibt, Stückwerk bleiben muß. Schon bei der Frage der Anordnung galt es Klippen zu vermeiden. Wustmann hat die

einzig richtige gewählt, nämlich die Anordnung der Texte nach ihrer Verwendung im Kirchenjahr, ergänzt durch solche zu Marienfesten, Johannis- und Michaelistagen und anderen gelegentlichen Festen. Einer zweiten, nicht minder schwierigen Lösung bedurfte die Frage nach der Ausdehnung und Gestaltung des philologischen und liturgischen Kommentars. Hier hat der Herausgeber, wohl — wie zu erwarten ist — mit Rat und Hilfe sachkundiger Vertreter unserer Kirche, einen schönen Mittelweg gefunden, indem er jeder, zu ein und derselben Perikope gehörigen Kantate oder Kantatengruppe einen knappen Hinweis auf die behandelten Textstellen des Neuen Testaments vorangehen läßt und damit das Band zwischen Dichtung und Evangelienpruch knüpft. Alles, was im übrigen zur Erläuterung oder Rechtfertigung Anlaß bot, ist in die Anmerkungen des Anhangs verwiesen, ausgenommen die zahlreichen Vorschläge zur Ersetzung veralteter oder ungebrauchlicher Wendungen durch verständlichere.

Erfreulich ist vor allem zu sehen, daß der wahre, wirkliche Text der Kantaten, durch geschickte typographische Maßnahmen unterstützt, sich in seiner vollen Eigenart, auch im Aufbau, dem Leser darbietet und auch dem einen ungestörten Genuß gewährt, der den kritischen Bemerkungen gleichgültig gegenübersteht oder gegenüberstehen will. Und in der That, uns allen wohl, die wir in Bach leben, die wir seine Musik kennen und lieben, — uns ist diese Textsammlung mehr als eine bloße Zusammenstellung literarischer Musiktex-te. Sie ist uns längst zu einer Art Erbauungsbuch geworden, aus dem eine Welt religiösen Fühlens entgegenströmt, von der wir aber nur deshalb so innig ergriffen werden, weil wir wissen und uns Seite für Seite immer bewußt sind, daß sie identisch ist mit der Gemütswelt eines der größten Künstler aller Zeiten. Wie gleichgültig oder doch nur mit dem Blicke des Literaturhistorikers betrachteten wir solche Sammlung, wenn statt des Namens Seb. Bach der eines Unbekannten ihren Titel schmückte! Wie gleichgültig erschienen der größeren Öffentlichkeit die Mehrzahl der Dichter dieser oft so mühsam gereimten Strophen, wenn sie nicht wüßte, daß solche Worte hinreichten, einen Seb. Bach zu begeistern, und wenn nicht sofort in der Erinnerung die Klänge aufstiegen, mit denen er für alle Zeiten diese Worte geheiligt hat.

Aber das Buch hat nicht nur Wert im Sinne einer genussreichen Vertiefung in das religiöse Fühlen und Vorstellen Bachs und seiner Zeit. Es war allmählich eine praktische Notwendigkeit geworden. Zu ihm wird künftig nicht nur der Prediger greifen, um sich quellfrische Gedanken über das Verhältnis von Evangelientext und Choral zu holen, nicht nur der Literaturhistoriker, dem die alte Kantatendichtung ein noch wenig bestelltes Forschungsgebiet bedeutet, nicht nur der Kantor, Organist und Dirigent, sobald es gilt, über die Wahl einer Kantate bei Kirchen- oder Konzertaufführungen zu entscheiden, auch die Musikwissenschaft im engeren Sinne, im besonderen natürlich die Bachforschung, wird Gelegenheit haben, es mannigfach für ihre Zwecke zu nützen. Vor allem wird es von neuem

ins Bewußtsein bringen, daß eine fruchtbare Untersuchung der älteren Kantatenkomposition — wie eigentlich jedes Zweiges der Vokalmusik — jederzeit mit der Untersuchung des textlichen Teils und seiner Beziehungen zum Leben zu beginnen und erst dann zur Untersuchung des musikalischen überzugehen hat. Gerade die Bachsche Kantatenmusik wurzelt so fest in den Bildern, Vorstellungen und Gedankengängen des Textes und seiner liturgischen Bedeutung, daß beide gegenseitig zur Erläuterung dienen können und eins durch das andere bedingt ist, eine Tatsache, die auch der Herausgeber in der beachtenswerten Einleitung gebührend hervorgehoben hat.

Die Anmerkungen Wustmanns mit ihrer Fülle von Schlaglichtern auf Dichter, abweichende Fassungen, Herkunft unbekannter Strophen und apokryphe Vorlagen bilden den Hauptteil der Redaktions- und Revisionsarbeit, die hier zu leisten war. Daß sie ihm gelungen ist, gereicht ihm und dem Buche zur Ehre. Es gehört in die Hand eines jeden Bachfreundes.

A. Schering (Leipzig).

**Falk, Martin.** Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke, mit thematischem Verzeichnis seiner Kompositionen und zwei Bildern. (Studien zur Musikgeschichte, herausgeg. von A. Schering, 1. Bd.) — IV, 170 S. und 31 S. Notenbeilagen. — Verlag von C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Eine doppelte Pflicht erheischt die Anzeige dieses Buches in den Spalten des diesjährigen Bach-Jahrbuchs; einmal die Pflicht gegenüber dem jungen begabten Verfasser, der im November des Jahres 1914 den Tod für sein Vaterland starb und sich mit dieser ersten und letzten größeren Arbeit die philosophische Doktorwürde erwarb, dann aber auch gegenüber dem Inhalt des Buches selbst. Sein Hauptwert beruht, um es vorauszunehmen, auf der gründlichen, quellenmäßigen und von den Schlacken anekdotischen Beiwerks gereinigten Biographie des Meisters und auf dem Versuch einer vollständigen Bibliographie seiner Werke. Es ist bekannt, daß das auf ein bewegtes Leben gegründete tragische Schicksal des ältesten Sohnes Sebastians schon bald nach seinem Tode zu abenteuerlichen Gerüchten Anlaß gab, und daß eine spätere, nicht eben zuverlässige Geschichtschreibung nicht nur diese Gerüchte weitergab, sondern sich zugleich durch sie in hohem Maße im Urteil beeinflussen ließ. Falk nun hat alle älteren erreichbaren Quellen nachgeprüft, einzelne neue — insbesondere Zeitungen und Briefe — flüssig gemacht und daraus ein Bild des genialen Mannes entworfen, das in vielem andere, und zwar anziehendere Züge erhalten hat als das bisher bekannte.

Da wird zunächst dem Tun und Treiben des Knaben im väterlichen Hause nachgegangen und an der Hand einer Reihe von Friedemannschen

Schulheften, die B. Fr. Richter seinerzeit in Leipzig fand und dem Eisenacher Bachmuseum überließ, der frohe Übermut belegt, mit dem der strebsame Thomauer der Umwelt begegnete. Wir hören von den Vorlesungen, die er an der Universität besuchte, von ehrenden Aufträgen und Reisen mit dem Vater, folgen ihm nach Dresden und sehen, wie dessen faszinierendes Musikleben ihn zwar keineswegs von der strengen polyphonen Kunst Sebastians ablenkt, doch aber mit italienischer Musik vertrauter macht. Sein Ruf als Orgelspieler wächst, eine Anzahl bedeutender, eigenartiger Kompositionen entsteht. Aussichten auf eine materiell günstigere Stellung zwingen ihn zum Abschied von Dresden und zur Annahme des Hallischen Organistenpostens, den er von 1746 bis 1764 bekleidet. Obwohl Falc' sich bemüht hat, gerade diese Hallische Zeit, in die die ersten für Friedemanns Zukunft kritischen Jahre fallen, möglichst leidenschaftslos zu schildern und den Bruch, der zwischen dem Rat der Stadt und dem Künstler stattfand, aus dessen angeborenem Charakter zu erklären, muß auch er schließlich auf Angabe der letzten Gründe verzichten, die den längst zum Meister Herangereiften veranlaßten, ein von nun an ruheloses, ungesichertes Dasein der geregeltsten Tätigkeit in einem Amte vorzuziehen. Das Kapitel von der „amtlosen Zeit“ (1764—1784) erzählt von lauter fehlgeschlagenen Hoffnungen, ungestilltem Künstlerdrang und Tagen bitterster Not, deren Ursachen gegenüber früheren Berichten freilich in milderem Lichte erscheinen, weil gewisse mißgünstig erfundene Nachrichten — so etwa über Friedemanns Trunksucht und sprichwörtliche Liederlichkeit — uns nunmehr das Urteil über die wahre, selbstverschuldete Tragik im Leben Friedemanns nicht mehr zu trüben vermögen. Aus welchen wirklichen inneren Motiven sich diese Tragik herleitete, wird wohl ewig Geheimnis bleiben. Falc' sucht sie, ohne blind gegen seines Helden Schwächen zu sein, entschiedener als seine Vorgänger auf die Mit- und Umwelt abzuwälzen, die sich dem stolzen, herrischen Künstlergeiste und seinen Schöpfungen gegenüber nicht verständnisvoll genug erwiesen habe.

Die zweite Hälfte des Buches ist der Chronologie und Analyse der Bachschen Werke gewidmet. Auch hier hat Falc' allerlei wertvolle Kleinarbeit geleistet und mit Erfolg die Methode eingeschlagen, Biographie und Stilkritik sich ergänzen zu lassen. Manches stellt sich jetzt ganz anders dar, als E. H. Bitter es vor fünfzig Jahren ahnte und niederschrieb; vor allem zeigt sich, daß eine methodisch geschulte Stilkritik, wie sie uns die Musikwissenschaft der letzten Jahrzehnte gebracht, auch auf solche Fragen Antwort zu geben vermag, denen man früher hilflos gegenüberstand. Beweis dafür sind die von Falc' vorgenommenen zahlreichen Ausschreibungen unechter Werke und die Feststellung, ob es sich im einzelnen Falle um originale oder spätere, umgearbeitete Fassungen handelt. Auch die ganze Einordnung des Lebenswerkes Friedemanns in die musikalische Zeitgeschichte, für die Bitter der rechte Blick fehlte, und die Darstellung seines Verhältnisses zur Kunst Sebastians und anderer Zeitgenossen ist von neuen Ge-

sichtspunkten aus unternommen worden mit dem Schlussergebnis, daß Friedemanns Vokalmusik das Ende einer Entwicklung bedeutete, deren Höhepunkt schon erreicht war, nicht also einen Anfang wie seine Instrumentalmusik, die allein in der Geschichte der Kunst von tieferer Bedeutung ist.

Alles in allem: hier ist eine erfreuliche und gründliche Arbeit verrichtet worden, die ihren Lohn nicht nur in ihrer Anerkennung, sondern auch darin finden möge, daß sie zu erneutem lebhaften Studium Friedemannscher Kunst anregt und zur Klärung mancher noch unbeantworteten Frage aus der Musikgeschichte zwischen Sebastian Bach und Mozart beiträgt. Ein thematisches Verzeichnis der Kompositionen Friedemanns beschließt das Buch, dem zwei wohlgelungene Reproduktionen von Gölleschen Porträtzeichnungen als Schmuck beigegeben sind.

A. Schering (Leipzig).







29. Nov. 1979

24. Jan. 1981

11. Feb. 1982

13. Mai 1988

27. 6. 97

X

M Z 8° 10 X

Präsenz-  
nutzung

SLUB DRESDEN



3 2257728