

Die Hamburger Kirchenmusikreform von 1789 zwischen Tradition und Aufklärung¹

Von Reginald L. Sanders (Gambier, Ohio)

Die aus dem späten 18. Jahrhundert stammenden Rechnungsbücher der Hamburger Kämmerei sind stattliche großformatige Bände (einige noch mit den alten Bindeverschlüssen), von denen ein jedes mehrere hundert Seiten umfaßt und mehrere Kilogramm wiegt. Diese Bände, die sowohl die – aus verschiedenen Quellen wie der Bier- und Weinsteuern stammenden – Einnahmen der Stadt dokumentieren als auch ihre Ausgaben (einschließlich der Zahlungen an städtische Angestellte wie Torwächter und Stadtmusiker), gewähren Einblick in fast alle Aspekte des zeitgenössischen öffentlichen Lebens. Die Gegenüberstellung der Einnahmen und Ausgaben spiegelt das gebotene Vorgehen, nach dem eine Stadtverwaltung zunächst Gelder von denjenigen einzieht, die mit ihren Geschäften in der Stadt Profit erwirtschaftet haben, und diese Mittel dann nach den ihr für das Wohlergehen des Gemeinwesens richtig erscheinenden Prinzipien neu verteilt. Während bestimmte Dienste wie etwa die Polizei und Feuerwehr kontinuierlich finanziert werden müssen, kann die Notwendigkeit oder der Wunsch zur Unterstützung anderer Bereiche sich im Laufe der Zeit wandeln, selbst wenn die eher statisch wirkenden Seiten der Rechnungsbücher von Jahr zu Jahr die gleichen zu bleiben scheinen. Es kommt jedoch unweigerlich ein Tag der Wahrheit, wenn die Diskrepanz zwischen den tatsächlichen Kosten einer Unternehmung und ihrer empfundenen Wohltat für die Gesellschaft zu groß wird. Für die in Hamburg seit den 1640er Jahren gepflegte kirchenmusikalische Tradition der regelmäßigen Aufführungen von Figuralmusik durch das Vokal- und Instrumentalensemble des Kantors kam dieser Tag im Februar 1789.

Obwohl zweifellos eine Neubewertung der kirchenmusikalischen Traditionen der Stadt Hamburg längst überfällig schien, wurde diese notwendigerweise bis nach dem Tod des langjährigen Kantors und Musikdirektors Carl Philipp Emanuel Bach im Dezember 1788 aufgeschoben, um jeglichen Anschein zu vermeiden, daß einem der größten Musiker Deutschlands irgendwelche Verfehlungen vorzuwerfen seien. Die Initiative zu den Reformen ging von der

¹ Die Forschungsarbeiten zu diesem Beitrag wurden von einem Faculty Development Grant des Kenyon College und einem Career Enhancement Fellowship der Woodrow Wilson Foundation großzügig unterstützt. Beiden Einrichtungen bin ich zu großem Dank verpflichtet. Danken möchte ich außerdem Ann Le Bar, Frank Hatje und Jeff Bowman für ihre wertvollen Anmerkungen zu früheren Fassungen dieses Texts.

Bürgerversammlung aus, die als das Collegium der Sechziger bekannt und insbesondere für pädagogische und religiöse Belange zuständig war.² Die Sechziger baten den Senat „im Concluso vom 6. Februar dieses Jahres um die Sistierung der Wahl eines Cantoris [...], damit so wohl in Ansehung der Kirchen Musiken, als des Singe Unterrichts in der St. Johannis Schule, zum Besten der bedrückten Kirchen und der Kammer andere nöhtige, zweckmäßige Einrichtungen und Ersparungen mögten getroffen werden können.“³ Der Senat gab seine Zustimmung und wandte sich für eine Beurteilung der Verhältnisse an das hierfür zuständige Collegium scholarchale⁴ – die Verwaltungsinstanz, die das Johanneum beaufsichtigte, an dem der Kantor als Lehrer tätig war.⁵

In ihrem Bericht über die kirchenmusikalische Tradition waren die beiden für diese Aufgabe ausgewählten Mitglieder des Collegium scholarchale – Johann Jacob Rambach, Oberpastor an St. Michaelis, und Georg Heinrich Berkhan, Oberpastor an St. Katharinen – offensichtlich darum bemüht, Bach nicht zu verunglimpfen, der in ihren Augen „der größte Mann in seiner Kunst war, und auf den Hamburg stolz zu sein Ursach hat“.⁶ Sie argumentierten, die gegenwärtige Situation sei unbefriedigend, da die rund 130 jährlichen Aufführungen, die die sonn- und festtäglichen Hauptgottesdienste sowie auch bestimmte Samstags- bzw. Festvorabendgottesdienste und Sonn- bzw. Festtagsvespern ausschmückten, den Kantor und sein Ensemble über Gebühr beanspruchten.⁷ Die Anforderungen dieses Zeitplans resultierten nicht nur in unbefriedigenden Aufführungen, sie stahlen dem Kantor zudem auch die Zeit, die er für das Komponieren neuer Werke benötigte, und zwangen ihn, ältere Stücke mit

² Ausführlichere Informationen zu den bürgerlichen Kollegien finden sich bei J. Whaley, *Religious Toleration and Social Change in Hamburg 1529–1819*, Cambridge 1985, S. 19ff.

³ D-Ha, *Senat, 111-1, Cl. VII. Lit. He. No. 2, Vol. 8b, Fasc. 6*, fol. 9; abgedruckt bei J. Kremer, *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs*, Kassel 1995, S. 403. Wohltätige Organisationen innerhalb der Stadt trugen ebenfalls zur Finanzierung der Kirchenmusiken bei; siehe auch Tabelle 1.

⁴ Das Collegium scholarchale setzte sich zusammen aus den Oberalten, den vier ältesten Senatoren, und den Oberpastoren der fünf Hauptkirchen.

⁵ Eine detailliertere Schilderung dieser Ereignisse im Vorfeld findet sich bei R. von Zahn, *Musikpflege in Hamburg um 1800*, Hamburg 1991, S. 121 ff.

⁶ Der Bericht der Pastoren findet sich in D-Ha, *Senat, 111-1, Cl. VII. Lit. He. No. 2, Vol. 8b, Fasc. 6*, fol. 5; abgedruckt bei Kremer (wie Fußnote 3), S. 398–403, speziell S. 399.

⁷ Zu den jährlichen Aufführungsplänen an den Hauptkirchen und der in den verschiedenen Gottesdiensten dargebotenen Musik siehe R. Sanders, *Carl Philipp Emanuel Bach and Liturgical Music at the Hamburg Principal Churches from 1768 to 1788*, Diss. Yale University 2001, S. 6–76.

wenig erbaulichen Texten zu verwenden.⁸ Die Lösung lag nach Meinung der Pastoren nicht darin, die Tradition gänzlich aufzugeben – wie es hier und da gefordert wurde –, sondern eher in einer Verminderung sowohl der Anzahl der jährlichen Aufführungen als auch des Umfangs der Musikdarbietungen in den Hauptgottesdiensten. Unter diesen neuen Bedingungen wäre der Kantor nicht mehr gezwungen, ältere Kompositionen aufzuführen, sondern hätte vielmehr genügend Muße, neue Werke in einem guten und wahren Kirchenstil zu komponieren, für die er dann auch erbaulichere Texte auswählen könne. Er würde zudem genügend Sänger und Instrumentalisten verpflichten können und im Laufe der Zeit in der Lage sein, eine größere Zahl guter Vokalstimmen zu finden. Und indem er seinen Lehrverpflichtungen am Johanneum nachkam, was weder Bach noch sein Vorgänger Telemann getan hatten,⁹ könnte der neue Kantor seine Schüler stimmlich besser ausbilden und möglicherweise Sopranisten und Altisten heranziehen, die im Gegensatz zu den derzeit verpflichteten Sängern ohne Bezahlung singen würden – eine Kostenersparnis. Dank seines Einflusses am Johanneum könnte der Kantor in Hamburg auch die Ausprägung eines besseren musikalischen Geschmacks fördern, da dieser nach Meinung der Pastoren hinter dem anderer Regionen – insbesondere Sachsens – zurückblieb.

Um ihre Position gegenüber denjenigen Parteien zu stärken, die für eine Abschaffung der Kirchenmusik plädierten, unternahmen die beiden Pastoren eine lebhafteste Verteidigung der gottesdienstlichen Aufführungen. Sie griffen die von Luther selbst herrührende Überzeugung auf, daß die Musik die Andacht im Gottesdienst vertiefe und auf das Gemüt des Hörers eine starke Wirkung ausübe. Die Pastoren führten auch die im Alten Testament beschriebenen Gottesdienste der Leviten in der Stadt Davids an,¹⁰ in denen die von zahlreichen Sängern und Instrumentalisten dargebotene Musik die „Feierlichkeit“ verstärkten. Um auch diejenigen auf ihre Seite zu ziehen, die um die Unterscheidung zwischen lutherischen und reformierten Gottesdiensten besorgt waren, brachten die beiden Pastoren die Befürchtungen dieser Gruppe zur Sprache und lobten sodann den Status quo:

⁸ Bereits 1767 hatte Johann Adam Hiller die schlechte Qualität der Aufführungen von konzertierender Kirchenmusik beklagt und darauf hingewiesen, wie wichtig es sei, angemessene Texte auszuwählen. Siehe J. A. Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Music betreffend*, Bd. 1, Leipzig 1766, S. 395 ff.

⁹ Gemäß den Vorschriften der Schulordnung von 1732 war der Kantor verpflichtet, bestimmten Schülern des Johanneums Gesangsunterricht zu erteilen. Siehe R. Hoche, *Beiträge zur Geschichte der St. Johannis-Schule*, Bd. 3, S. 129. Zu den Verhältnissen unter Bach und Telemann siehe Kremer (wie Fußnote 3), S. 296 und 298, sowie Sanders, *Carl Philipp Emanuel Bach and Liturgical Music* (wie Fußnote 7), S. 111 ff.

¹⁰ Siehe etwa 1 Könige 15:16–28.

Das seit einiger Zeit ausgestreute Gerücht, von Abschaffung der Kirchenmusiken hat, wie wir gewiß wissen, bey dem großen Haufen viel Mißvergnügen und sogar die Besorgnis erregt, als wolle man sie der reformirten Religion nach und nach näher bringen. Ohnerachtet dieß nun ganz falsch ist; so scheint es doch rathsam zu seyn, daß die Kirchenmusiken nicht abgeschafft, und der lutherische Gottesdienst in diesem Punkt nicht dem mehr simplificirten Gottesdienst der Reformirten gleich gemacht werde. Die Mitte zwischen diesem und dem prunkreichen katholischen Gottesdienst war bisher vortheilhaft.¹¹

Es ist kaum überraschend, daß ein von Rambach mitverfaßter Bericht derartige traditionelle Ansichten über die Rolle der Musik im Gottesdienst enthält. Rambach stand in einer langen orthodoxen Tradition in Hamburg, zu der Erdmann Neumeister (Oberpfarrer an St. Jacobi von 1715 bis 1756), Johann Melchior Goeze (Oberpfarrer an St. Katharinen von 1755 bis 1786 und, laut Joachim Whaley, „der letzte der orthodoxen Giganten“) sowie Johann Dietrich Winckler (Oberpfarrer an St. Nicolai von 1758 bis 1784) zählten.¹² Im Gegensatz zu Berkhan, der „von der empfindsamen Richtung der Aufklärung“ beeinflusst war,¹³ begegnete Rambach den von dieser Bewegung favorisierten Idealen mit Vorbehalt. Im Vorwort seiner Predigtsammlung aus dem Jahr 1796 heißt es: „Die theologische oder christliche Aufklärung, wie man sie nennen mag, hat schreckliche Übel hervorgebracht und eine moralische Verfinsterung zur Folge gehabt.“¹⁴

Rambachs positive Einstellung zur Kirchenmusik rührte zweifellos auch von dem Umstand her, daß er selbst ein recht begabter Musiker und großer Musikliebhaber war, wie sein Sohn August Jacob Rambach berichtet:

Sie war ihm bey weitem mehr als bloßes Mittel der Unterhaltung und des Zeitvertreibs; er ehrte sie als eine der schönsten Gaben des Himmels, als das Organ und den Wecker der reinsten und seligsten Gefühle des menschlichen Herzens. Darum aber war ihm auch die religiöse und ernste Musik vorzüglich werth.¹⁵

Den beiden Pastoren war bewußt, daß ein wesentlicher Faktor in dem Disput die mit den Aufführungen verbundenen Kosten sein würden. Nachdem sie den Wert der bestehenden Tradition dargestellt und Möglichkeiten der Verbes-

¹¹ Kremer (wie Fußnote 3), S. 399–400.

¹² Ebenda, S. 172; Whaley (wie Fußnote 2), S. 152.

¹³ G. Jaacks, „Zur Feyerlichkeit des öffentlichen Gottesdienstes beförderlich“: *Die Einschätzung der Hamburger Kirchenmusik in der Aufklärung*, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 18 (2001), S. 428.

¹⁴ Zitiert nach J. H. Höck, *Bilder aus der Geschichte der Hamburgischen Kirche seit der Reformation*, Hamburg 1900, S. 263; ebenfalls zitiert bei Jaacks, „Zur Feyerlichkeit“ (wie Fußnote 13), S. 428.

¹⁵ A. J. Rambach, *Johann Jacob Rambach [...] nach seinem Leben, Character und Verdienst*, Hamburg 1818, S. 43 ff.

serung angeführt hatten, argumentierten sie daher, daß es weder praktikabel noch ratsam sei, die Ausgaben zu reduzieren, zumal die entsprechenden Mittel seit langem regelmäßig aufgebracht worden seien, es sich mithin nicht um neue Kosten handele. In ihren Augen waren die Aufwendungen gering, vor allem in Relation zu dem daraus resultierenden Gewinn: „Wenn wir auch den an sich fast nicht denkbaren Fall annehmen, daß die Kirchenmusiken gänzlich abgeschafft werden sollen; so würde doch die Ersparniß für jede der fünf Hauptkirchen so geringfügig seyn, daß es der Mühe nicht werth seyn könnte, um deswillen etwas Nützliches abzuschaffen.“¹⁶

Aber wie „geringfügig“ waren diese Kosten für die Kirchen und auf welche Summe beliefen sich die jährlichen Gesamtausgaben der Kirchenmusikaufführungen? Gegen Ende von C. P. E. Bachs Amtszeit kosteten die gottesdienstlichen Aufführungen an den Hamburger Hauptkirchen jährlich zwischen 6.710 Mark 8 Schilling und 7.010 Mark 8 Schilling, wobei die durchschnittlichen Aufwendungen je Kirche etwa 638 Mark betrugten, wie aus der Zwischensumme in Tabelle 1 zu ersehen ist. (Die Summe der regulären Gehaltszahlungen an die Stadtmusiker als städtische Bedienstete ist in Tabelle 1 im Anschluß an die Zwischensumme separat aufgeführt. Obwohl diese Zahlungen nicht unmittelbar mit der Kirchenmusik in Verbindung standen, dienten sie der Versorgung eines festen Ensembles, ohne dessen Mitwirkung derartige Aufführungen nicht möglich gewesen wären.)

Tabelle 1. Jahresausgaben für die konzertierende Kirchenmusik um 1788, aufgeschlüsselt nach Quellen und Empfängern¹⁷

Empfänger	Kämmerei	Hauptkirchen	Wohltätige Organisationen	Betrag
1. Bach	1.600 Mk	777 Mk 8 S	–	2.377 Mk 8 S
2. Sänger/ Sonstige	600–900 Mk	1.100 Mk	900 Mk	2.600–2.900 Mk
3. Regalist/ Kalkant	–	150 Mk	–	150 Mk

¹⁶ Die beiden Pastoren endeten ihr Gutachten mit einem bemerkenswerten politischen Schachzug, indem sie argumentierten, der Versuch, eine Verminderung der Kosten durch eine Beschränkung der Kirchenmusik zu erzielen, komme einer Verletzung der Unabhängigkeit des Collegium scholarchale gleich. Siehe Kremer (wie Fußnote 3), S. 402.

¹⁷ Zu den Grundlagen für diese Berechnung siehe R. Sanders, *Carl Philipp Emanuel Bach's Ensemble for Liturgical Performances at the Hamburg Principal Churches*,

Empfänger	Kämmerei	Hauptkirchen	Wohltätige Organisationen	Betrag
4. Stadtmusiker (für die Kirchenmusik)	–	1.043 Mk	–	1.043 Mk
5. Zusätzliche Instrumentalisten	420 Mk	120 Mk	–	540 Mk
Zwischen- summe	2.620–2.920 Mk	3.190 Mk 8 S (etwa 638 Mk je Kirche)	900 Mk	6.710 Mk 8 S bis 7.010 Mk 8 S
6. Stadtmusiker (als städtische Bedienstete)	1.140 Mk	–	–	1.140 Mk
Summe	3.760–4.060 Mk	3.190 Mk 8 S (etwa 638 Mk je Kirche)	900 Mk	7.850 Mk 8 S bis 8.150 Mk 8 S

Die Rechnungsbücher von St. Katharinen und St. Jacobi (die einzigen erhaltenen kirchlichen Finanzakten) zeigen, daß diese beiden Kirchen sich um 1789 finanziell in einer recht guten Lage befanden. Für das Rechnungsjahr 1787/88 beliefen sich die Einnahmen von St. Katharinen auf 47.210 Mk und damit auf einen Überschuß von 6.211 Mk. Ähnlich große Überschüsse wurden auch in den folgenden Jahren erzielt – 6.277 Mk für 1788/89 und 7.467 Mk für 1789/90.¹⁸ Im selben Zeitraum von drei Jahren verbuchte auch St. Jacobi Überschüsse – 1.339 Mk für 1787/88, 4.334 Mk für 1788/89 und 6.507 Mk für 1789/90.¹⁹ Wie aus diesen Zahlen zu ersehen ist, war die jährliche Belastung von 638 Mk für diese Kirchen nicht übermäßig hoch; andererseits war sie aber auch nicht unerheblich.

in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 18 (2001), S. 373–391; sowie Sanders, *Carl Philipp Emanuel Bach and Liturgical Music* (wie Fußnote 7), S. 86–110. In diesen früheren Studien habe ich die Zahlungen an die Stadtmusiker allerdings nicht von denen an die zusätzlichen Instrumentalisten getrennt; außerdem wurden die Zuwendungen an die Stadtmusiker in ihrer Funktion als städtische Bedienstete nicht separat aufgeführt.

¹⁸ Siehe die Rechnungsbücher der Leichnamsgesworenen, D-Ha, *St. Katharinenkirche, 512-4, A. IV. b. 11*, und der Kirchengesworenen, D-Ha, *St. Katharinenkirche, 512-4, A. III. b. 11*.

¹⁹ D-Ha, *St. Jacobikirche, 512-5 A. I. a. 16*.

Die Hamburger Kämmerei befand sich in einer noch stärkeren Position als die Kirchen. Für das Rechnungsjahr 1787/88 ergab sich ein Überschuß von 638.372 Mk bei Gesamteinnahmen in Höhe von 3.479.861 Mk. Für 1788/89 verbuchte die Kämmerei einen ähnlich hohen Überschuß von 791.309 Mk bei Gesamteinnahmen von 3.941.594 Mk.²⁰ In Anbetracht dieser Zahlen war die von der Kämmerei beigesteuerte Höchstsumme von 2.920 Mk für ihre Bilanzen bedeutungslos. Tatsächlich hätte die Stadt die gesamten jährlichen Kosten für die Gottesdienstmusiken schultern können, und selbst dann hätte die höchste jährliche Ausgabe von 7.010 Mk 8 S nicht mehr als 1 % der Überschüsse von 1788/89 betragen.

Das Collegium der Sechziger, das in Bezug auf den Wert der konzertanten gottesdienstlichen Musik eine wesentlich weniger enthusiastische Haltung vertrat als die Geistlichkeit, muß über die finanzielle Lage der Kirchen und der Stadt informiert gewesen sein, stellte diese in seiner Reaktion auf den Bericht der Pastoren aber gleichwohl als „bedrängt“ dar.²¹ Der Bericht begann mit der grundsätzlichen Frage, ob es überhaupt notwendig sei, die Kirchenmusik aufrechtzuerhalten. Oder sollte diese aus Rücksicht auf die finanzielle Situation der Kämmerei und der Kirchen aufgegeben werden, da nicht zu erwarten stand, daß die Qualität der Aufführungen ohne zusätzliche Ausgaben verbessert werden könne, wozu aber keine der involvierten Parteien bereit war?

In Beantwortung dieser Frage wiederholten die Mitglieder des Collegiums noch einmal die von den Pastoren für die Beibehaltung der gottesdienstlichen Musik angeführten Gründe (sie ergänzten diese sogar um Argumente, die sie für ihre eigenen hielten, bei denen es sich aber letztlich um Erweiterungen der von den Pastoren vertretenen Standpunkte handelte) und nannten sodann ihre Gegenargumente. Das Sechziger-Collegium war der Ansicht, die im Alten Testament beschriebenen Gottesdienste könnten nicht als Vorbild dienen, da sie aus Opferhandlungen, der Darbringung von Weihrauch und verschiedenen anderen Ritualen bestanden, bei denen die Musik – ähnlich wie im katholischen Hochamt – nur die Lücken füllte. Sie gestanden ein, daß der Musik gegenwärtig eine zeremonielle Funktion zukam, fanden aber auch, daß sie die Andacht und geistige Erbauung eher schmälere, besonders bei denen, die das Abendmahl empfangen. Bedenken, daß ohne die Aufführung konzertanter Musik die Hamburger Gottesdienste sich denen der Reformierten Kirche annähern würden, begegneten sie einerseits mit der Versicherung, daß solche Ängste sich innerhalb kurzer Zeit verflüchtigen würden; andererseits deuteten

²⁰ D-Ha, 311-1 I, *Kämmerei I 28*, Bd. 6.

²¹ Zum Bericht des Collegiums der Sechziger siehe D-Ha, *Senat, III-1, Cl. VII Lit. He No. 2 Vol. 8b Fasc. 6*, fol. 9; ebenfalls wiedergegeben bei Kremer (wie Fußnote 3), S. 403–406. Es ist natürlich möglich, daß die Kirchen, deren Rechnungsbücher nicht erhalten sind, finanziell schlechter gestellt waren als St. Katharinen und St. Jacobi.

sie an, daß ein Nachahmen der Reformierten Kirche gar nicht so übel sei: „Vielmehr kan man sich auf den Gottesdienst der Reformirten berufen, der in ganz England u. Holland u. an den meisten Orten Deutschlands mit viele Würde, aber ohne Music gehalten wird.“²²

Die Bereitwilligkeit, mit der das Sechziger-Collegium einen positiven Vergleich mit der Reformierten Kirche zog, ja ihre allgemeine Bereitschaft, die kirchenmusikalische Tradition gänzlich aufzugeben, ist zum Teil der wachsenden religiösen Toleranz in Hamburg zuzuschreiben, aber auch den schwindenden Möglichkeiten der Geistlichkeit, politischen Einfluß zu nehmen: Am 19. September 1785 votierte die Bürgerschaft für ein Gesetz, das Katholiken und Calvinisten Religionsfreiheit gewährte. Es gab keine Gegenstimmen, allerdings wurde die lutherische Geistlichkeit nicht einmal konsultiert, ja sie wurde nur drei Tage zuvor über den Antrag informiert. Ihr waren mithin die Hände gebunden – sie konnte nur auf eine offizielle Benachrichtigung über das Unvermeidliche warten, während in der Stadt Gerüchte über die „Toleranz Bürgerschaft“ kursierten. Die Nachricht von dem Beschluß wurde als ein Triumph der Aufklärung gefeiert.²³

Immer wieder betonte das Collegium der Sechziger aus rhetorischem Kalkül die angebliche finanzielle Belastung, die die Kirchen und die Kämmerei zu tragen hätten: „Endlich beruht der wichtigste Grund für die Abschaffung der Kirchen Musiken auf den Ersparungen[,] die die Kammer und die Kirchen dabey gewinnen.“²⁴ Es finden sich allerdings auch aufschlußreichere Passagen, aus denen seine vernunftbedingten Vorbehalte gegenüber einer Tradition zu ersehen sind, die in dieser aufgeklärten Zeit ihre Attraktivität und teils auch ihre Wirkung verloren hatte und daher nicht länger als ein unverzichtbarer Bestandteil der religiösen Praxis und Erbauung gelten konnte:

Die Musik mag freylich auch mächtig auf das Herz wirken, doch gewiß nur bey Kennern und entschiedenen Liebhabern, deren immer nur eine kleine Anzahl ist. Die meisten ziehen den Gesang eines erbaulichen Kirchenliedes der schönsten Music vor, und diese meisten, der Liebhaberey einiger wenigen aufzuopfern, scheint hart zu sein. Wie geringe aber die Zahl der Liebhaber hier ist, das zeigt sich jeden Sonntag, bey dem Anfange der Music eilet ein jeder aus der Kirche, und außer den Communicanten bleibt fast niemand.²⁵

²² Siehe Kremer (wie Fußnote 3), S. 404.

²³ Siehe Whaley (wie Fußnote 2), S. 145.

²⁴ Siehe Kremer (wie Fußnote 3), S. 405.

²⁵ Ebenda, S. 404. Hiller lobte auch das Absingen von Kirchenliedern und Psalmen. Er behauptete sogar, er würde gute Psalmvertonungen wohl lieber hören als schlecht komponierte Kantaten auf schwache Texte. Siehe Hiller (wie Fußnote 8), S. 395 und 397. Der Hamburger Pastor C. C. Sturm, dessen geistliche Lieddichtungen von C. P.

Es gab also keine eigentliche finanzielle Krise, vielmehr sah das Collegium der Sechziger eine Krise in dem Umstand, daß öffentliche Gelder für ein Unterfangen ausgegeben wurden, das dem Gemeinwesen nicht hinreichend diene:

Wenn man also zusammen nimmt, daß die Kirchen Musiken die öffentliche Andacht nicht befördern, sondern bey den meisten Zuhörern stöhren, daß sie schlecht sind, bey dem Publico keinen Beyfall finden, und ohne weit größeren Aufwand keiner erheblichen Vebeßerung fähig sind, daß sie ohne Nachtheil des Publici und ohne Misvergnügen zu erregen, abgeschafft werden können, daß im Gegentheile deren Aufhebung mit einem beträchtlichen Vortheil für die Kammer und die Kirchen verknüpft ist, so scheint diese Aufhebung der Kirchen Musiken und der damit verbundenen Stelle eines Music Directors rahtsam zu seyn.²⁶

Wenn man bedenkt, daß es sich hier aber letztlich um eine vergleichsweise kleine Summe handelte, stellt sich die Frage, warum es den Mitgliedern des Sechziger-Collegiums so wichtig war, die Kirchenmusik abzuschaffen. Sie nahmen sich diese Angelegenheit nicht nur deshalb zu Herzen, weil die Hamburger traditionell sehr sparsam waren, sondern, wichtiger noch, weil sie von der Hamburger Aufklärung geprägt waren: Mittels rationalen Nachsinnens suchten sie nach Reformen im Dienste des Gemeinwohls, die einer Maximierung der Gemeinnützigkeit der städtischen Ausgaben förderlich waren. In diesem Fall glaubten die Sechziger, daß die Mehrzahl ihrer Mitbürger – von denen einige ebenfalls vom Gedankengut der Aufklärung beeinflusst waren, wie weiter unten erörtert wird – wenig von den öffentlich finanzierten liturgischen Aufführungen profitierten; und die Sechziger empfanden es als ihre Pflicht, diese Situation zu korrigieren.

Die im Jahr 1789 vom Sechziger-Collegium vertretene Einstellung gegenüber der gottesdienstlichen Musik war eine ganz andere als die im mittleren 17. Jahrhundert in der Stadt vorherrschende Meinung – zu einer Zeit, als die Tradition der Kirchenmusik unter dem Kantor Thomas Selle etabliert wurde. In diesem Zusammenhang ist ein Dokument aus Selles Zeit von Bedeutung, die „Ordnung der Musik allhie in Hamburg“ – nicht nur weil sie die Rotation von mehr als einhundert jährlichen gottesdienstlichen Musikaufführungen zwischen den vier und später fünf Hauptkirchen der Stadt spezifiziert, sondern auch, weil ihr Titel Aufschluß gibt über die Beschaffenheit der öffentlichen Musikaufführungen im Hamburg des mittleren 17. Jahrhunderts:

E. Bach vertont wurden, schätzte ebenfalls den Gemeindegesang. Siehe auch U. Leisingers Bemerkungen zu Sturm in dem in Fußnote 51 genannten Beitrag.

²⁶ Kremer (wie Fußnote 3), S. 406.

Hamburger Musik. Eine So woll den Einheimische/ als auch den hie ankommenden Außlendischen nütz- und dienliche Anweisung Welche Zeit/ unnd an was Ort/ man alhier in dieser guten und weitberühmten Stadt Hamburg/ Die herrliche und wolbestalte Musik/ das gantze Jahre durch nach Hertzens-Wunsch vergnüglichen anhören kan.²⁷

Auffällig vor allem aus heutiger Sicht ist in dieser Überschrift das Fehlen jeglicher Hinweise, daß die Formulierung „Hamburger Musik“ sich auf geistliche Musik oder, genauer noch, auf gottesdienstliche Musik bezog. Mitte des 17. Jahrhunderts hätte allerdings jeder verstanden, daß öffentliche Musikdarbietungen zum einen meist geistlicher Natur und zum anderen in die Gottesdienste integriert waren. Dieses Dokument illustriert, „in welcher Weise die Kirchenmusik zu Selles Zeiten das musikalische Leben der Stadt bedeutete und welche Ausmaße sie angenommen hatte.“²⁸

Selle war sich der Wirkung und allgemeinen Beliebtheit seiner Kompositionen bewußt; er habe „diese Musik nicht vor Capellen, besondern vor Stadt-Kirchen komponiert und in Hamburg nicht ohne merklichen Nutzen und vieler Gelarten und ungelarten Leute applausum hin und wieder in Kirchen musiziert.“²⁹ Tatsächlich fanden manche Hamburger die Kirchenmusikaufführungen so ausgezeichnet, daß sie regelmäßig Dokumente wie die „Ordnung der Musik“ konsultierten, um die gottesdienstlichen Musikdarbietungen nicht zu verpassen; dies berichtet der Oberpastor von St. Jacobi, Johann Balthasar Schupp, im Jahre 1656:

Man findet hier viel neugierige Leute, welche an Sonn- und Festtagen ihre ordentliche Pfarrkirche und Gemeinde, dahin sie gehören, verlassen und bald zu dieser, bald zu jener anderen Kirche laufen, wo sie wissen, daß der gewöhnliche Chorus Musicus aufwarten oder eine außerordentliche Musik werde gehalten werden, ihre neugierigen, weltstüchtigen Ohren zu weiden.³⁰

Das Interesse an gottesdienstlichen Musikaufführungen scheint Anfang des 18. Jahrhunderts jedoch abgenommen zu haben, also zu der Zeit, als die Vesperordnung von 1699 eingeführt wurde; diese enthielt neue Gottesdienst-Agenden, welche fast während der gesamten Amtszeit C. P. E. Bachs in Hamburg (mit Ausnahme des letzten Jahres) gültig waren. Wie diesem Dokument zu entnehmen ist, wurde im Hauptgottesdienst konzertierte Musik vor und

²⁷ D-Ha, A 534/810, *Mappe I*.

²⁸ L. Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Straßburg 1933, S. 81.

²⁹ Aus dem Vorwort zu Selles *Opera Omnia*, zitiert bei Krüger (wie Fußnote 28), S. 90.

³⁰ Siehe G. Jaacks, *Hamburg zu Lust und Nutz. Bürgerliches Musikverständnis zwischen Barock und Aufklärung (1660–1760)*, Hamburg 1997, S. 26; Jaacks zitiert nach M. Schauer, *Johann Balthasar Schupp. Prediger in Hamburg 1649–1661. Eine volkscundliche Untersuchung*, Hamburg 1973, S. 93.

nach der Predigt, während der Kommunion und am Schluß aufgeführt.³¹ Wie das Collegium der Sechziger jedoch anmerkte, verließen viele der nicht am Abendmahl teilhabenden Gläubigen die Kirche bereits nach der Predigt und verzichteten auf die noch ausstehenden Musikaufführungen. Karl Röhlk erklärt, daß für sie das Ende der Predigt auch das Ende der Phase persönlicher Erbauung bedeutete; „die Kirchenmusik war für sie wohl zu Zeiten eine angenehme Unterhaltung, aber doch kein genügend zwingender Grund zum Bleiben.“³² Er führt weiter aus, daß die neue Gottesdienstordnung erlaubte, den Übergang von der Predigt zum Abendmahl mit variablen (anstelle von streng festgelegten) liturgischen Elementen zu beginnen und es den an der Musik nicht Interessierten damit erleichterte, sich von den Kommunikanten abzusondern und den Gottesdienst zu verlassen.³³ Der Umstand, daß zu Bachs Zeit eine große Zahl von Gläubigen diese Gelegenheit wahrnahm, diente einigen Gegnern der Kirchenmusik als Argument dafür, daß diese nicht hinreichend gemeinnützig war, um öffentliche Ausgaben zu rechtfertigen; und diese Sorge um die Gemeinnützigkeit ging Hand in Hand mit dem für die Hamburger Aufklärung charakteristischen Ruf nach patriotischem Engagement und nach Reformen.

Franklin Kopitzsch unterteilt die Hamburger Aufklärung in drei Phasen, in denen verschiedene Persönlichkeiten, Gesellschaftsgruppen und Zeitschriften eine zentrale Rolle spielten.³⁴ In die erste Phase fiel die Gründung der ersten Patriotischen Gesellschaft im Jahr 1723 (wobei der Begriff „Patriot“ eine Person bezeichnete, die um das allgemeine Wohlergehen des Staates besorgt war) und die Publikation ihrer Wochenzeitung *Der Patriot*. Die Zeitschrift erschien von 1724 bis 1726 unter der Leitung des einflußreichen Dichters und Senators Barthold Heinrich Brockes, des Dichters Friedrich von Hagedorn und des Gymnasialprofessors Michael Richey; sie ermahnte ihre Leser, für die Verbesserung der Gesellschaft allgemein und besonders für die Erziehung und Unterstützung der Armen einzutreten. Sie setzte sich zudem kritisch mit verbreiteten gesellschaftlichen Gepflogenheiten auseinander und entwickelte sich während ihrer kurzen Erscheinungszeit zur einflußreichsten moralischen Wochenzeitschrift Deutschlands mit einer Leserschaft, die weit über die Grenzen Hamburgs hinausreichte.

³¹ *Abgefassete und beliebte Ordnung, Wie es mit denen Vespurn an Sonn- und andern Feyertagen-Abend; Imgleichen mit dem Gottes-Dienst an Sonn und andern Feyer-tagen allhier in Hamburg zu halten*, Hamburg 1699.

³² K. Röhlk, *Geschichte des Hauptgottesdienstes in der evang.-luth. Kirche Hamburgs*, Göttingen 1899, S. 47.

³³ Ebenda.

³⁴ F. Kopitzsch, *Die Kultur der Aufklärung in Hamburg*, in: *Die Kunst in Hamburg von der Aufklärung in die Moderne*, hrsg. von V. Plagemann, Hamburg 2002, S. 10 ff.

Die zweite Phase der Hamburger Aufklärung sah die Etablierung und Verbreitung des einschlägigen Gedankenguts im gebildeten Bürgertum, was häufig in den Kaffeehäusern geschah.³⁵ Eine noch größere Öffentlichkeit erreichte die 1731 gegründete *Staats- und gelehrte Zeitung des hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*; sie galt als „ein Medium der Aufklärung“ und entwickelte sich zu der meistgelesenen und wichtigsten Zeitung Deutschlands. Noch heute ist sie „eine Fundgrube für jeden, der sich für das Weltbild der Aufklärer interessiert.“³⁶

Im letzten Drittel des Jahrhunderts schließlich löste die Hamburger Aufklärung sich von ihren Ursprüngen einer vornehmlich akademisch-literarischen Initiative und wurde zu einer breiten Reformbewegung, die nahezu alle Aspekte des Lebens betraf.³⁷ Viele der Reformen wurden von Mitgliedern der 1765 gegründeten Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe (auch die „zweite“ Patriotische Gesellschaft genannt) befördert:

Die Mitglieder der Gesellschaft verband der Patriotismus – in der Definition des Hamburger Gymnasialprofessors Johann Moriz Heinrich Gericke „derjenige starke innere Trieb, der das Beste des Staates zum Augen merk hat, und seine Wohlfahrt auf alle mögliche Art zu befördern sucht“ – als eine untrennbar mit der Aufklärung verknüpfte Haltung, als soziale Verpflichtung zum gemeinnützigen Wirken durch kritisches Denken, offene Diskussion und praktisches Handeln mit dem Ziel, den Mitmenschen und sich selbst zu besseren, weil vernünftigeren und humaneren Lebensverhältnissen zu verhelfen, Vorurteile zu bekämpfen, Mißbräuche zu verhindern und Not und Elend zu lindern.³⁸

Die Gesellschaft und ihre Mitglieder suchten in allen Bereichen der Stadt nach Verbesserungsmöglichkeiten; zu ihren Leistungen zählten die Einrichtung eines Notdienstes zur Rettung von Ertrinkenden (1768), die Gründung der ersten Sparkasse der Welt (1778) zur Vermeidung von Armut und Absicherung der Zukunft sowie vor allem die Reform der Armenfürsorge

³⁵ Kopitzsch vermutet, daß ein bis zwei Prozent der Hamburger Bevölkerung aktiv in die Bewegung involviert waren. Siehe Kopitzsch, *Die Kultur der Aufklärung in Hamburg* (wie Fußnote 34), S. 15.

³⁶ B. Tolkemitt, *Der Hamburgische Correspondent. Zur öffentlichen Verbreitung der Aufklärung in Deutschland*, Tübingen 1995, S. 233.

³⁷ Vgl. F. Kopitzsch, *225 Jahre Stadtfreundschaft: Die Patriotische Gesellschaft 1765–1990*, in: *Patriotische Gesellschaft 1765–1990. Ein Jubiläumsjahr*, Hamburg 1991, S. 14.

³⁸ F. Kopitzsch, *Die Hamburgische Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe (Patriotische Gesellschaft von 1765) im Zeitalter der Aufklärung. Ein Überblick*, in: *Deutsche patriotische und gemeinnützige Gesellschaften*, hrsg. von R. Vierhaus, München 1980, S. 98.

(1788).³⁹ Der Einfluß der Gesellschaft in der Stadt wurde zweifellos durch den Umstand unterstützt, daß viele ihrer Mitglieder städtische Ämter bekleideten: Von den zwischen 1765 und 1792 gewählten Senatoren waren 57 % Mitglieder der Gesellschaft.⁴⁰ In diesem kulturellen Milieu etablierte sich auch das Collegium der Sechziger, dessen Mitglieder ebenfalls danach strebten, sich als wahre Patrioten zu erweisen.

Der Einfluß der Aufklärung beschränkte sich allerdings nicht auf das Engagement der Stadtväter für Patriotismus und Reformen. Insgesamt mag die Betonung des sich mit seinem Dasein allein auseinandersetzens Individuums auch die Bedeutung der konzertierenden Kirchenmusik geschwächt haben. Während einige der Kirchgänger, die die Kirche nach der Predigt verließen, zweifellos der Musik indifferent oder gar ablehnend gegenüberstanden, werden andere nur geringes Interesse daran gehabt haben, religiöse Erbauung durch Musik „en masse“ – als Teil einer größeren Gruppe – zu erfahren. Das neue Zeitalter bedingte auch ein neues Bewußtsein:

Entgegen dem bis dahin geltenden Verständnis kollektiv gleichartiger Seelenregungen bei gleichen Erlebnissen oder Eindrücken entwickelte sich nun die Erkenntnis von der individuellen Gefühlslage, die durch unterschiedliche Faktoren subjektiv veränderliche und auch unkalkulierbare Sinnesreize im einzelnen Menschen bewirken konnte.⁴¹

Die Anerkennung dieser individuellen spirituellen Erfahrung spiegelt sich in dem „aufgeklärten“ Hamburger Gesangbuch von 1787, das zahlreiche neue oder überarbeitete Lieder enthält, welche das menschliche Verhalten nicht mittels der kraftvollen traditionellen Bildersprache zu beeinflussen suchten, sondern indem sie den Wert der Tugend betonten und die persönliche Reflektion anregten. Herwarth von Schade faßt das Resultat treffend zusammen, wenn auch mit kritischem Blick:

Durch die Vermeidung außergewöhnlicher Wörter und Wortverbindungen sollte das Kirchenlied klar und eindeutig, durch die Einschränkung der Freiheit in der Wortstellung ihr Stil fließend und leicht verständlich werden. [...] Die Gesangbuchsprache aber erlitt dabei den Verlust ihrer Bildhaftigkeit und entwickelte sich zu einer einfachen und einförmigen Verstandessprache, in welcher der Menschen Geist „ermißt“, „anbendend überlegt“, „denkt“, und „erwägt“.⁴²

³⁹ Kopitzsch, *225 Jahre Stadtfreundschaft* (wie Fußnote 37), S. 16; ders., *Die Hamburgische Gesellschaft* (wie Fußnote 38), S. 89.

⁴⁰ Kopitzsch, *Die Hamburgische Gesellschaft* (wie Fußnote 38), S. 82.

⁴¹ Jaacks, *Hamburg zu Lust und Nutz* (wie Fußnote 30), S. 12. Eine verwandte Diskussion über den Stellenwert der Kirchenmusik in der Aufklärung findet sich bei Jaacks, „*Zur Feyerlichkeit*“ (wie Fußnote 13), S. 421–435.

⁴² H. von Schade, *Zu Gottes Lob in Hamburgs Kirchen. Eine Hamburgische Gesangbuchgeschichte*, Herzberg 1995, S. 228 f.

Das Selbstverständnis des Gläubigen innerhalb der lutherischen Gemeinschaft wird reflektiert in der Rolle, die der Lübecker Jurist Anton Diederich Gutschow dem aufgeklärten Bürger in der Gesellschaft zuwies:

Nur da, wo die Regierung den Bürger nicht in die Fesseln einer ewigen Vormundschaft zwingt, kann der Geist zur vollendeten Reife gelangen; kann Lust und Kraft behalten, auf selbstgewählten Wegen thätig zu seyn und seiner Thätigkeit einen wohlthätigen und möglichst ausgedehnten Wirkungskreis zu verschaffen. Nur da, wo der Bürger nicht bloß zum zwingenden Gehorsam angewiesen sondern zur wirksamen Theilnahme an der Staatsverwaltung aufgefordert wird, nur da kann ächte Vaterlandsliebe gedeihen.⁴³

Während der private Musikgenuß durchaus unterstützt wurde, richteten sich viele „aufgeklärte“ Ansichten zur Musik – wie etwa die 1790 von Immanuel Kant formulierte – gegen öffentlich geförderte Aufführungen:

[Die Tonkunst] ist aber freilich mehr Genuß als Kultur [...] und hat, durch Vernunft beurteilt, weniger Wert, als jede andere der schönen Künste. [...]

Wenn man dagegen den Wert der schönen Künste nach der Kultur schätzt, die sie dem Gemüt verschaffen, [...] so hat Musik unter den schönen Künsten sofern den untersten [...] Platz, weil sie bloß mit Empfindungen spielt.⁴⁴

Im Hamburg des mittleren und späten 18. Jahrhunderts war der Begriff der Empfindsamkeit mit Idealen der Aufklärung verknüpft,⁴⁵ es gab also einen Rahmen für „Empfindungen“ – allerdings vornehmlich in einer bestimmten Gesellschaftsschicht, deren Mitglieder die Neigung und auch die Muße hatten, sich in ihrer Freizeit und mit ihren eigenen finanziellen Mitteln der Literatur, der Landschaftsgärtnerei und der Musik zu widmen. Diese Gruppe hatte Gefallen an öffentlichen Konzerten, die sich seit der frühen Zeit von Telemanns Kantorat in den 1720er Jahren wachsender Beliebtheit erfreuten und mit der Eröffnung des Konzertsaals „auf dem Kampe“ am 14. Januar 1761 eine Blütezeit erreichten. Josef Sittard sah in dieser Eröffnung den eigentlichen Beginn des Hamburger Konzertlebens; danach seien Konzerte „wie Pilze aus dem Boden“ geschossen.⁴⁶ Im späten 18. Jahrhundert hatte der Konzertsaal die Kirche weitgehend als Aufführungsstätte für öffentliche Musikdarbietungen abgelöst.

⁴³ Zitiert bei F. Kopitzsch, „*Freie Associationen*“, „*thätiger Gemeingeist*“ und *Aufklärung*, in: Europa in der Frühen Neuzeit. Festschrift für Günter Mühlpfordt, hrsg. von E. Donnert, Bd. 4: Deutsche Aufklärung, Weimar 1997, S. 665.

⁴⁴ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von H. F. Klemme, Hamburg 1990, S. 222 f. (§ 53).

⁴⁵ Kopitzsch, *Die Kultur der Aufklärung in Hamburg* (wie Fußnote 34), S. 11; Kopitzsch, *Die Hamburgische Gesellschaft* (wie Fußnote 38), S. 83.

⁴⁶ J. Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona 1890 (Reprint: Hildesheim 1971), S. 82.

Während die große Zahl von Gläubigen, die die Kirche vor der Aufführung der konzertierten Musik verließen, zum Teil darauf zurückzuführen sein mag, daß eine aufgeklärte Kirchengemeinde eine individuelle spirituelle Erfahrung einer durch das gemeinsame Anhören einer Kantate vermittelten kollektiven Erfahrung vorzog, fand die geistige Substanz einiger Kantaten ihren Weg in den privaten Rahmen, wo sie Teil der persönlichen Andacht wurde. Als Kantor war Telemann verpflichtet, Hunderte von geistlichen Kantaten für kirchenmusikalische Aufführungen zu komponieren. Zugleich muß er aber auch bemerkt haben, daß die Hamburger Tradition der (auch die Musik einbeziehenden) Hausandacht – die auf Selle und das mittlere 17. Jahrhundert zurückgeht – an Bedeutung gewann. Daher bearbeitete Telemann seine im Kirchenjahr 1725/26 nach der Predigt aufgeführten Kantaten für kleines Ensemble und veröffentlichte sie in einer Sammlung mit dem Titel *Harmonischer Gottes-Dienst, oder geistliche Cantaten zum allgemeinen Gebrauche welche zu Beförderung so wol der Privat-Haus- als öffentlichen Kirchen-Andacht, auf die gewöhnliche Sonn- und Fest-täglichen Episteln durchs ganze Jahr gerichtet sind*. In dieser Bearbeitung für Singstimme, ein Melodieinstrument und Basso Continuo eigneten diese Kantaten sich hervorragend für die im Titel angezeigte zweifache Verwendung. 1727 veröffentlichte Telemann eine Sammlung von Arien, die er aus seinen für das Kirchenjahr 1726/27 komponierten Kantaten exzerpiert hatte, und im Vorwort zu dieser Sammlung gab er auf ähnliche Weise an, daß die Arien sich nicht nur für den heimischen Gebrauch eigneten, sondern zudem auch leicht zu singen seien. Eine Fortsetzung des *Harmonischen Gottesdienstes*, die ebenfalls eine kleine Besetzung vorsah, erschien 1731/32.

Telemanns Nachfolger Carl Philipp Emanuel Bach erkannte das Interesse an geistlichen Werken für den privaten Gebrauch bereits vor seiner Ankunft in Hamburg im Jahr 1768. Noch während er in den Diensten Friedrichs des Großen in Berlin stand, veröffentlichte er 1758 und 1764 Vertonungen von geistlich-spirituellen Texten aus der Feder Christian Fürchtegott Gellerts, einem der führenden literarischen Vertreter der deutschen Aufklärung vor Lessing.⁴⁷ Nach seiner Ankunft in Hamburg komponierte Bach – anders als Telemann – nur vergleichsweise wenige Kirchenkantaten. Angesichts der begrenzten Fähigkeiten der Spieler und des mangelnden Interesses der Gemeinden an solchen Werken scheint er nur ungern gottesdienstliche Musik komponiert zu haben; dies geht auch aus Charles Burneys Schilderung seines Besuches bei Bach in den frühen 1770er Jahren hervor:

⁴⁷ *Geistliche Oden und Lieder*, Leipzig 1758; *Zwölf geistliche Oden und Lieder als ein Anhang zu Gellerts geistlichen Oden und Liedern*, Leipzig 1764.

Nach diesem Besuche brachte mich Herr Bach nach der Catharinen Kirche, woselbst ich eine schöne Musik von seiner Komposition hörte, die aber für die grosse Kirche zu schwach besetzt war [Original: very ill performed], und die auch von der Versammlung zu unaufmerksam angehört wurde. Dieser Mann war ohne Zweifel gebohren, für grosse und stark besetzte Orchester von sehr geschickten Spielern, und für ein sehr feines Auditorium zu komponiren. Itzt scheint er nicht völlig in seinem Elemente zu leben. In einer jeden Stadt oder in jedem Lande, wo die Künste kultivirt werden, haben solche ihre Ebbe und Fluth, und in diesem Betracht ist der gegenwärtige Zeitpunkt für Hamburg nicht der glänzendste.

Auf dem Wege von der Kirche nach seinem Hause hatten wir ein Gespräch, das für mich sehr interessant war. Unter andern sagte er: „Wenn auch die Hamburger nicht alle so grosse Kenner und Liebhaber der Musik sind, als Sie und ich es wünschen möchten: so sind dagegen die meisten sehr gutherzige und umgängliche Personen, mit denen man ein angenehmes und vergnügtes Leben führen kann; und ich bin mit meiner gegenwärtigen Situation sehr zufrieden; freylich möchte ich mich zuweilen ein wenig schämen, wenn ein Mann von Geschmack und Einsicht zu uns kommt, der eine bessre musikalische Bewirthing verdiente, als womit wir ihm aufwarten können.“⁴⁸

Anstatt selbst Kirchenkantaten zu schreiben, führte Bach häufig Werke aus seiner privaten Sammlung auf – etwa Kompositionen von Georg Benda⁴⁹ – und widmete einen Großteil seiner schöpferischen Kraft der Komposition und Veröffentlichung sowie dem Vertrieb von Stücken zur Aufführung im häuslichen Rahmen und im Konzertsaal. Zu seinen Kompositionen für den häuslichen Gebrauch zählte weltliche Tastenmusik wie etwa die bekannten Sammlungen „für Kenner und Liebhaber“ – eine Formulierung, die bemerkenswerterweise auch das Sechziger-Collegium benutzte –, aber auch die in unserem Zusammenhang ungleich wichtigere Vertonung einer Sammlung von 42 Psalmübertragungen des Theologen Johann Andreas Cramer für Singstimme und Tasteninstrument, die 1774 im Druck erschien.⁵⁰ In seiner Hamburger Zeit komponierte Bach auch zwei Sammlungen von geistlichen Liedern mit Klavierbegleitung auf Texte seines Freundes Christian Christoph Sturm,

⁴⁸ *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Dritter Band*, Hamburg 1773 (Faksimile hrsg. von R. Schaal, Kassel 1959), S. 191. Siehe auch den Hinweis auf Hiller in Fußnote 8. Eine Darstellung des Niedergangs der Kirchenkantate mit einer stärkeren Berücksichtigung musikalischer Aspekte findet sich in MGG², Sachtteil, Bd. 4 (1996), Sp. 1748–1750 (F. Krummacher). Da Bach 1764 sein fünfzigstes Lebensjahr vollendete und sich zu dieser Zeit noch in den Diensten Friedrichs des Großen in Berlin befand, hatte er anscheinend bereits vor seiner Ankunft in Hamburg für sich entschieden, die musikalischen Vorlieben der ihn umgebenden Gesellschaft mit Gelassenheit hinzunehmen.

⁴⁹ Sanders, *Carl Philipp Emanuel Bach and Liturgical Music* (wie Fußnote 7), S. 123 ff. und 266 ff.

⁵⁰ *Psalmen mit Melodien*, Leipzig 1774. Siehe auch den Hinweis auf Hiller in Fußnote 25.

Oberpastor an St. Peter, die 1780 und 1781 im Druck erschienen und sich besonders gut verkauften.⁵¹ Da seit den frühen 1760er Jahren recht wenige geistliche Lieder veröffentlicht worden waren, reflektiert der Erfolg dieser Sammlung wohl nicht nur die hohe Wertschätzung, die der Komponist und der Dichter genossen,⁵² sondern auch das erneuerte Interesse an der privaten Andacht und deren veränderte Bedeutung.

Obwohl Bach mithin wenig daran gelegen war, Kantaten für den gottesdienstlichen Gebrauch zu schreiben, scheint er großen künstlerischen Ehrgeiz auf die Komposition von drei geistlichen Oratorien verwendet zu haben, die sich auch für Konzertaufführungen eigneten – „Die Israeliten in der Wüste“ (1769), die Passionskantate (1770, basierend auf seiner Matthäus-Passion von 1769) und „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ (1774). Alle drei Werke fanden in den protestantischen Territorien Deutschlands große Verbreitung und wurden auch außerhalb von Hamburg viele Male aufgeführt. „Die Israeliten“ und „Die Auferstehung“, die beide veröffentlicht wurden und überkonfessionell verwendbar waren, kamen auch in den katholischen Regionen Süddeutschlands zur Aufführung.

Es war für Bach wohl nicht schwierig, das regelmäßige Komponieren von Kirchenkantaten aufzugeben, da ihre Verwendung auf gottesdienstliche Aufführungen beschränkt war und ihre Bedeutung selbst in diesem Rahmen angesichts der vorherrschenden Stimmung sank. Als kluger Geschäftsmann, der seine Familie wohlversorgt wissen wollte, muß der Komponist die Gelegenheit begrüßt haben, sich stattdessen auf das Verfassen von finanziell vielversprechenden Werken im Zentrum der damaligen Musikkultur zu konzentrieren – Werke, die weit in die vorhersehbare Zukunft hinein gleichermaßen im privaten Umfeld und im Konzertsaal eine wichtige Rolle spielen würden.

Wir sehen also, daß die verstärkte Kultivierung der Musik im privaten Kreis und der Aufschwung des öffentlichen Konzertlebens die Bedeutung der konzertanten Aufführungen in den Hamburger Kirchen als Mittelpunkt des städtischen Musiklebens untergruben. Und während das gemeinschaftliche Singen von Chorälen weiterhin ein wichtiger Teil der religiösen Erbauung durch Musik blieb, scheint die von der Aufklärung geförderte Betonung des persön-

⁵¹ *Geistliche Gesänge mit Melodien*, Hamburg 1780, und *Geistliche Gesänge mit Melodien (II)*, Hamburg 1781. U. Leisinger, *C. P. E. Bach and C. C. Sturm: sacred song, public church service, and private devotion*, in: C. P. E. Bach Studies, hrsg. von A. Richards, Cambridge 2006, S. 116–148, speziell S. 118f.

⁵² Auch wenn Sturm sich für dieses Projekt einsetzte, sollte der Wert, den er dem privaten Musizieren zumaß, nicht überbetont werden. Leisinger weist darauf hin, daß Sturm das gemeinschaftliche Singen höher schätzte als privates Musizieren und daß seiner Ansicht nach der Gemeindegesang folglich für die religiöse Andacht am besten geeignet war. Siehe ebenda, S. 129.

lichen Engagements die Bedeutung der geistlichen Musik im privaten Rahmen verstärkt und die Wichtigkeit der Kirchenkantaten vermindert zu haben. Die Etablierung kultureller Praktiken, in denen der musikinteressierte Teil der Bevölkerung dieses Interesse mit seinen eigenen finanziellen Mitteln verfolgte, so daß für die Stadt keine Kosten entstanden, wird aufmerksamen Beobachtern wie dem Sechziger-Kollegium nicht entgangen sein und muß diese in ihrer Ansicht bestärkt haben, daß die Stadt nicht (minderwertige) Aufführungen finanzieren sollte, die lediglich einer privilegierten Gruppe zugute kamen.⁵³

Es zeigt sich, daß die – gewiß begründete – vehemente Opposition des Sechziger-Collegiums gegen die konzertante Kirchenmusik eine Art Katharsis darstellte. Es war notwendig, die öffentliche Aufmerksamkeit zunächst auf die Diskrepanz zwischen dieser Tradition und den gängigen kulturellen Gepflogenheiten und Werten zu lenken, bevor eine realistische Empfehlung formuliert werden konnte. Schließlich kam man mit den Pastoren überein, daß die Zahl der Aufführungen zu reduzieren sei – nicht weil die Kirchenmusik in den Augen der Sechziger noch erhaltenswert war, sondern weil die Musiker sich über den plötzlichen Verlust ihrer Einkünfte beklagen würden, wenn die Aufführungen völlig zum Erliegen kämen. Eine Reduzierung der Aufführungen dürfte für die Sechziger zwar nicht völlig befriedigend gewesen sein, zumindest aber war dies ein erster Schritt in die richtige Richtung.

Die Reform der konzertanten Kirchenmusik gestaltete sich schließlich so, daß die Gesamtzahl der jährlichen Aufführungen von etwa 130 auf 30 reduziert wurde – zu sechs liturgischen Anlässen wurde jeweils an einer der fünf Kirchen Musik dargeboten. Für die Passionszeit, Ostern, Pfingsten, Johannis, Michaelis und Weihnachten hatte der Kantor eine Kantate (bzw. für die Passionszeit eine Passionsmusik) zu komponieren, die an den aufeinanderfolgenden Sonn- oder Festtagen in den fünf Kirchen erklingen würde. Die Kantate sollte als einzige Gottesdienstmusik vor der Predigt aufgeführt werden; die früher nach der Predigt erklingende Kantate wurde abgeschafft, ebenso wie die Musik während des Abendmahls, in den Samstags- bzw. Festvorabendgottesdiensten und in den Sonn- bzw. Festtagsvespern.⁵⁴

⁵³ Ein Thema für weitere Studien wäre die Frage, inwieweit die Mitglieder des Sechziger-Collegiums selbst Teil dieser auserwählten Gruppe von Kennern und Liebhabern waren. Der Stil ihrer Argumentation scheint zu implizieren, daß sie insgesamt der Musik eher wenig zugeneigt waren. Möglich ist allerdings auch, daß viele von ihnen in erster Linie pragmatisch dachten und – entsprechend ihrem Pflichtgefühl der Stadt gegenüber – die Situation rational beurteilten und ihre persönlichen Interessen von den möglichen Ergebnissen der Untersuchung zu trennen wußten.

⁵⁴ D-Ha, *Senat, 111-1, Cl. VII. Lit. He. No. 2. Vol. 12a*, Beilage zu fol. 39; wiedergegeben bei Kremer (wie Fußnote 3), S. 410 f.

Unter diesen neuen Bedingungen hatte jede der Hauptkirchen jährlich 275 Mk beizusteuern (215 Mk für die Instrumentalisten und Sänger sowie für verschiedene anfallende Kosten, außerdem 60 Mk für den Kantor) und die Kämmerei 1.525 Mk (1.200 Mk für den Kantor und 325 Mk für die Instrumentalisten und Sänger sowie für verschiedene anfallende Kosten); siehe Tabelle 2.⁵⁵ Außerdem zahlte die Kämmerei weiterhin 420 Mk für die zusätzlichen Spieler für gottesdienstliche Aufführungen,⁵⁶ so daß sich die Gesamtkosten auf 3.320 Mk beliefen (Tabelle 2, Zwischensumme 2).

Tabelle 2. Jahresausgaben für die konzertierende Kirchenmusik nach den Reformen von 1789, aufgeschlüsselt nach Empfängern

Empfänger	Betrag
Sänger	900 Mk
Stadtmusiker (zusätzliche, für gottesdienstliche Aufführungen)	300 Mk ⁵⁷
Sonstige	200 Mk
Zwischensumme 1	1.400 Mk (1.075 Mk von den Kirchen – entspricht je 215 Mk; 325 Mk aus der Kämmerei)
Kantor	1.500 Mk (300 Mk von den Kirchen – entspricht je 60 Mk; 1.200 Mk aus der Kämmerei)
Zusätzliche Instrumentalisten	420 Mk (aus der Kämmerei)
Zwischensumme 2	3.320 Mk (275 Mk je Kirche)

⁵⁵ D-Ha, III-1, Senat, Cl. VII. Lit. He. No. 2 Vol 12a, Beilage zu fol. 39 und Cl. VII. Lit. He. No. 2 Vol. 8b Fasc. 6, fol. 13; beide wiedergegeben bei Kremer (wie Fußnote 3), S. 408–411.

⁵⁶ D-Ha, 311-1 I Kämmerei I 22, Bde. 275 (1790) und 276 (1791).

⁵⁷ Man kam überein, daß nur die gegenwärtig beschäftigten Stadtmusiker die Zulage von 300 Mk erhalten sollten und daß mit ihrem Ableben ein Teil dieses Betrags an die Sänger zu gehen hatte, die schließlich 1.200 Mk (900 Mk + 300 Mk) erhalten sollten. Siehe von Zahn (wie Fußnote 5), S. 131.

⁵⁸ Die Summe von jährlich 90 Mk wurde von St. Katharinen und St. Jacobi sowie wahrscheinlich auch von den drei übrigen Hauptkirchen aufgebracht. D-Ha, St. Katharinen, 512-4, A. III. b. 11 [Kirchgeschworene], („1791, Quartal Geld auf Weihnacht“); D-Ha, St. Jacobi, 512-5, A. I. a. 16 („1791/1792, Kirchen Besoldung auf Ostern“). Siehe auch D-Ha, St. Katharinen, 512-4, A. III. b. 12 sowie St. Katharinenkirche, 512-4, A. IV. b. 11 und b. 12 [Leichnamsgeschworene], weil in den folgenden

Empfänger	Betrag
Spätere Festlegungen	
Sänger	600 Mk (450 Mk von den Kirchen – entspricht je 90 Mk ⁵⁸ ; 150 Mk aus der Kämmerei)
Stadtmusiker	554 Mk (von den Kirchen – entspricht je 110 Mk 8 S)
Zwischensumme 3	4.474 Mk (475 Mk 8 S je Kirche)
Stadtmusiker (als städtische Bedienstete)	1.140 Mk
Summe	5.614 Mk

Die Sechziger waren zu Recht besorgt darüber, daß die Musiker sich über einen plötzlichen Einkommensverlust beklagen könnten, und diese Klagen wurden auch tatsächlich geäußert, obwohl die Schmälerung der Entlohnungen kleiner ausfiel als wenn die Kirchenmusik völlig abgeschafft worden wäre.⁵⁹ Schließlich wurde eine Einigung erzielt, nach der jeder der sechs erwachsenen Sänger (nicht also die beiden Knabensoprane) jährlich zusätzlich 100 Mk erhielt, insgesamt also 600 Mk, wovon die Kirchen 450 Mk übernahmen und die Kämmerei 150 Mk. Die Stadtmusiker erhielten von den Kirchen zusätzlich 554 Mk. Diese Vereinbarungen erhöhten die jährlichen Kosten auf 4.474 Mk (siehe Tabelle 2, Zwischensumme 3); die Kosten für jede Kirche beliefen sich nun auf 475 Mk 8 S. Am Ende wurden die Gesamtkosten für die gottesdienstlichen Aufführungen aufgrund der Reformen und Nachverhandlungen von 7.010 Mk auf 4.474 Mk gesenkt; dies entspricht einer Einsparung von 2.536 Mk oder 36%. Die wohlthätigen Stiftungen profitierten hiervon am meisten, da sie 100% der Kosten einsparten, während die Kämmerei ihre Ausgaben um 29% und die Kirchen die ihren lediglich um 26% reduzierten.

Die Pastoren mögen gehofft haben, daß die Reformen die Kirchenmusik in Hamburg dauerhaft bewahren würden, aber das war nicht der Fall. Tatsächlich waren die Reformen – wie die Sechziger es wohl erwarteten – ein erster Schritt in Richtung auf das Ende der kirchenmusikalischen Tradition. Dieses Ende kam mit Macht, allerdings erst nach weiteren 33 Jahren (1822), als Christian Friedrich Gottlieb Schwenke, der nach den Reformen von 1789 als Kantor eingestellt wurde, verstorben war. Nach Schwenkes Tod wurde die Or-

Jahren die Ausgaben für die gottesdienstlichen Aufführungen an St. Katharinen von diesen beiden Kirchengemeinden mitgetragen wurden.

⁵⁹ Eine ausführliche Darstellung der Kontroverse findet sich bei von Zahn (wie Fußnote 5), S. 131 ff. und Kremer (wie Fußnote 3), S. 194 f.

ganisation der Gottesdienstmusiken nicht mehr zentral koordiniert und von der Stadt unterstützt, sondern lag nun wie im frühen 17. Jahrhundert wieder bei den einzelnen Kirchen.

Die kirchenmusikalischen Reformen und das schließliche Ende der Tradition hätten C. P. E. Bach wohl kaum überrascht. Die relative Leichtigkeit, mit der er sich mit dem mangelnden Interesse der Hamburger Gemeinden an der Musik abfand und das Geschick, mit dem er sich anderen, letztlich ausgesprochen profitablen Kompositionsvorhaben zuwandte, lassen vermuten, daß er sich der wachsenden Rolle bewußt war, die die Musik im außerkirchlichen Rahmen spielte. Bach konnte den von der Musikgeschichte gespannten Bogen aus einer einzigartigen Perspektive beobachten. Er war zutiefst vertraut mit der außergewöhnlichen Qualität der geistlichen Musik seines Vaters, zugleich aber erkannte er als Protagonist des gesellschaftlichen Lebens in Berlin wie auch in Hamburg die Veränderungen in der musikalischen Landschaft des späten 18. Jahrhunderts und paßte sich entsprechend an.

Übersetzung: Stephanie Wollny