

Dominik Sackmann

Eine Chorgründung aus dem Geist des Kulturprotestantismus: Adolf Hamm und der Basler Bach-Chor

*In Schweizer Chorleben seit 1800 – Musik, Praxis und Kontexte =
Vie chorale en Suisse depuis 1800 – Musiques, pratiques et contextes,*
herausgegeben von Caiti Hauck und Cristina Urchueguía, 341–393.
Bern: Bern Open Publishing, 2024.

BERN OPEN PUBLISHING
UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK BERN

DOI: 10.36950/edv-chm-2024.13



Diese Publikation steht unter der Creative-Lizenz CC BY-NC-SA 4.0.
Nicht unter diese Lizenz fallen die Abbildungen.
Copyright © der Abbildungen bei den FotografInnen und Archiven.

DOMINIK SACKMANN

Eine Chorgründung aus dem Geist des Kulturprotestantismus: Adolf Hamm und der Basler Bach-Chor

Helene Werthemann zum 95. Geburtstag

Einleitung

Die liturgische Musik aus der Feder von Johann Sebastian Bach ist unter dem Begriff Bach-Kantate in den letzten gut hundert Jahren von der Peripherie des Musiklebens in dessen Mitte vorgedrungen. Dabei standen nicht mehr nur einzelne Werke, sondern der vollständige Bestand der gut zweihundert mehrteiligen Kompositionen im Zentrum des Interesses. Diese Tatsache spiegelt sich auf dem Buchmarkt, etwa in den Publikationen von Alfred Dürr,¹ Christoph Wolff und Ton Koopman² sowie neuerdings von Hans-Joachim Schulze³ und Konrad Klek⁴ oder der Gemeinschaftspublikation unter der Leitung von Albert Jan Becking.⁵ Auf dem Konzert- und CD-Markt wächst in exponentieller Zunahme die Zahl der Reiheneinspielungen unter der Leitung von Helmuth Rilling, Gustav Leonhardt und Nikolaus Harnoncourt, Ton Koopman, Masaaki Suzuki, John Eliot Gardiner sowie der Gesamtproduktionen der Nederlandse Bachvereniging und der Bach-Stiftung St. Gallen.

1 Dürr, *Die Kantaten*.

2 Wolff und Koopman, *Die Welt der Bach-Kantaten*.

3 Schulze, *Die Bach-Kantaten*.

4 Klek, *Dein ist allein die Ehre*.

5 Becking, Bötticher und Hartinger, *Wie schön leuchtet der Morgenstern*.

Solche «Bach Pilgrimages»⁶ verdanken sich ihrer Zwischenstellung von Konzert und Gottesdienst und werden bisweilen mit «Reflexionen»⁷ oder Predigten verbunden sowie – wie in Schönbergs «Verein für musikalische Privataufführungen»⁸ – (grundsätzlich) zweimal aufgeführt, was den Kultcharakter des musikalischen Objekts in doppelter Weise, nämlich eines als des «Genießens und vernünftig Bewunderns»⁹ bedürftigen, unterstreicht. Die meisten dieser Kantaten-Aufführungen finden in Kirchen statt, fernab vom eigentlichen Sonntagsgottesdienst, und dennoch basieren sie insofern auf ihm, als bei einigen von ihnen das liturgische Jahr als Leitfaden der Programmierung erhalten darf. Eine solch vielfältige und internationale Rezeption steht meiner Beobachtung nach einzig da: Kaum ein Werkbestand dieses Ausmaßes und mit vergleichbaren Anforderungen an Vokalsolisten, Chor, Instrumentalsolisten und Ensemble ist in dieser Intensität und Konzentration Gegenstand einer derart ausschließlichen und eifrigen Rezeption seitens einer geradezu musik-religiösen Verehrerschaft geworden – höchstens den Aufführungen Wagner'scher Musikdramen während der Bayreuther Festspiele an die Seite zu stellen.

Darum ist diese exzeptionelle Rezeptionshaltung und -handlung auf ihre Entstehung und Entwicklung zu befragen. Dabei geht es um die Geschichte der spezifischen Rezeption von Bachs Kantaten, nicht bloß um Hinweise auf diesen Werkbestand im allgemeineren Rahmen der Bach-Rezeption.¹⁰ Wie sich noch zeigen wird, unterliegt meine Unter-

6 «Bach Cantata Pilgrimage» lautet der Titel der Gesamteinspielung der Kantaten aus dem Bach-Jahr 2000 unter der Leitung von John Eliot Gardiner. Siehe ders., *Music in the Castle of Heaven*, 14–17.

7 Beispielsweise bei den Aufführungen der Bach-Stiftung St. Gallen, <https://www.bachstiftung.ch/konzerte-tickets/konzertablauf-und-orte-2/> [Letzter Zugriff: 13. März 2022]: «Werkeinführungen. Vor dem Konzert findet für Interessierte eine 45-minütige musikalisch-theologische Werkeinführung statt [...]. Konzerte. Pro Abend gelangt lediglich eine Kantate, dafür aber zweimal, zur Aufführung. Das Vokalwerk wird dem Publikum in der Abfolge des Kirchenjahres nähergebracht. Reflexionen. Zwischen die beiden Kantatenaufführung legen wir eine «Reflexion» über den jeweiligen Kantatentext. Dabei betrachten Persönlichkeiten aus verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen den barocken Kantatentext aus heutiger und persönlicher Sicht. Danach wird man das Werk anders hören als zuvor.»

8 Berg, «Prospekt des Vereins für musikalische Privataufführungen», 3.

9 Forkel, *Musikalisch-kritische Bibliothek*, 277.

10 Etwa in länder- oder regionenbezogenen Darstellungen, in Studien zur Aufführungsgeschichte wie in Elstes *Meilensteine der Bachrezeption*, oder in umfassenden Untersuchungen wie Heinemanns und Hinrichsens Bänden *Bach und die Nachwelt* sowie *Johann Sebastian Bach und die Gegenwart*.

suchung aus gutem Grund der Beschränkung auf einen bestimmten regionalen Rahmen, was nicht heißt, dass die jüngeren Initiativen in demselben geografischen Umkreis sich auf die hier behandelten früheren Vorgänge beriefen.

Die Gründung des Basler Bach-Chors

Am 12. November 1911 trat der neu gegründete Basler Bach-Chor in einem selbst veranstalteten Konzert im Basler Münster zum ersten Mal an die Öffentlichkeit. Auf dem Programm standen der *Actus tragicus* BWV 106, die Kantate *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust* BWV 170 und die Motette *Jesu meine Freude* BWV 227. Dazu spielte Adolf Hamm (1882-1938), der Gründungsdirigent des Chors, die *Tripelfuge* Es-Dur BWV 552 für Orgel.¹¹

Nach dieser Premiere schrieb der Rezensent der *Schweizerischen Musikzeitung*:

Unter dem Namen «Basler Bachchor» hat sich ein neuer Verein gegründet, der beabsichtigt, unter Leitung des Münsterorganisten Herrn Adolf Hamm kleinere Werke der Chorliteratur, für die die grossen Vereine meist keine Zeit finden, zu Gehör zu bringen, welche Aufgabe in Basel früher der kleine, von August Walter geleitete Chor erfüllte. [...] Wegen des geringen verfügbaren Raums auf dem Lettner bei der Orgel muss der Verein sich auf eine kleine Zahl in Chor und Orchester beschränken. Wenn man gelegentlich ein etwas grösseres Tonvolumen gewünscht hätte, so bietet die grössere Intimität – Bach selbst hat ja nur auf wenig Sänger gezählt – in diesen kleinern Werken doch auch ihre Vorzüge. In fein differenziertem Ausdruck und in der technischen Bewältigung der Koloraturen zeigte das neue Ensemble schon gute Schulung. Herr Hamm [wird beschrieben als ein Musiker], der, wie es übrigens bei Bach unumgänglich nötig ist, alles mit peinlichster Sorgfalt vorbereitet und eingerichtet hatte und sich als künstlerisch überlegener Dirigent auswies [...].¹²

11 Eine vollständige Auflistung von Adolf Hamms sämtlichen Konzertprogrammen ab 1907, siehe Refardt und Müry, «Programmsammlungen und Register».

12 Nf. (Karl Nef), «Korrespondenzen» (1911), 412, rechte Spalte.

In dieser Rezension ergibt sich eine kleine Diskrepanz: Einerseits habe der Verein beabsichtigt «kleinere Werke der Chorliteratur» zur Aufführung zu bringen, andererseits, müsse sich der Chor «wegen des geringen verfügbaren Raums auf dem Lettner bei der Orgel [...] auf eine kleine Zahl in Chor und Orchester beschränken». Die Verhältnisse klären hilft jenes Zirkular, das noch vor dem Konzert, im Oktober 1911, an die Basler Musikfreunde versandt worden war. Dort heisst es:

Mit dem der Vereinigung beigelegten Namen soll die Stilrichtung angedeutet werden, indem J. S. Bach mit seinen Kantaten und Motetten, sowie andere Komponisten, die ihm vorangehen und auf ihn zurückweisen, in erster Linie zu Wort kommen sollen. Der Basler Bach-Chor ist auf den beschränkten Raum des Orgellettners im Münster angewiesen und verzichtet auf große Oratorienaufführungen mit vollständigem Orchester; aber er dürfte gerade deshalb berufen sein, in seinen Konzerten Werke zu bieten, die den großen Chorvereinigungen ferner liegen, im besonderen Kirchenmusik kleineren Umfangs aus früher und später Zeit.¹³

Die quantitative Beschränkung war also Konzept und nicht etwa eine Konzession an unvermeidliche räumliche Zwänge.

Der aus dem Elsass stammende und in Straßburg, Berlin und Leipzig ausgebildete Adolf Hamm war seit dem Herbst 1906 Münsterorganist in Basel und Lehrer am dortigen Konservatorium.¹⁴ Er hatte im Januar 1907,¹⁵ also bald nach Aufnahme seiner gottesdienstlichen Amtstätigkeit, auch begonnen, jeweils in Frühjahr und Herbst im Münster Orgelkonzerte in regelmäßigem Turnus zu veranstalten, was zuvor für lange Zeit «in Basel etwas Unbekanntes»¹⁶ gewesen war.¹⁷

13 Refardt, «Die Gründung des Basler Bach-Chors», 59.

14 Cron, «Der Lehrer», 76; Oesch, *Die Musik-Akademie der Stadt Basel*, 26.

15 Refardt und Müry, «Programmsammlungen und Register», 159.

16 Hiebner, «Der Organist», 35.

17 Hinzuweisen wäre allerdings auf die Orgelkonzerte, welche Hamms Vor-Vorgänger Benedict Jucker gegeben hatte. Hiebner, ebda. Siehe auch Hänggi, «Der Komponist und Organist Benedict Jucker», speziell 176.

Schon vor der Gründung des Bach-Chors hatte Hamm zweimal, am 5. Juni 1909¹⁸ und am 17. Mai 1911,¹⁹ einen kleinen Chor von sangeswilligen Liebhaberinnen und Liebhabern in ein solches Konzert im Münster integriert und selber dirigiert, und zudem hatte er zum Weihnachtskonzert der Ortsgruppe Basel der Internationalen Musikgesellschaft am 18. Dezember 1910²⁰ einen nicht näher spezifizierten Ad-hoc-Chor beigezogen.

War das erwähnte Zirkular von verschiedenen Persönlichkeiten unterschrieben gewesen, so war der Bach-Chor letztlich doch «ausschließlich auf Hamms Anregung hin entstanden.»²¹ Über die Beweggründe, welche den Organisten zur Gründung dieses Vereins anspornten, hat Arnold Geering in der Gedenkschrift für Adolf Hamm informiert. Hamm, der selbst aus einer Theologenfamilie stammte, betrachtete seinen «Platz an der Basler Münsterorgel zeitlebens als kirchliches Amt [...]. Er war davon überzeugt, daß seine Stellung neben derjenigen des Predigers die wichtigste im Gottesdienste sei.»²² Nur war «in der schweizerisch reformierten Kirche» «die Musik im Gottesdienst [...] auf die kümmerlichen Reste, das Vor- und Nachspiel der Orgel und das

18 Konzert mit alten Meistern, Programm: G. Muffat: Toccata F-dur; G. Böhm: Kantate «Mein Freund» für Soli, Chor und Orchester; G. F. Händel: Concerto D-Dur (?) mit Streichorchester; D. Buxtehude: Kantate «Alles, was ihr tut» für Soli, Chor und Orchester. Geering, «Der Chordirigent», 65 sowie Refardt und Müry, «Programmsammlungen und Register», 162.

19 Programm: G. F. Händel: Orgelkonzert g-Moll, op. 4 Nr. 3; J. S. Bach: Kantate «Ich habe genug» BWV 82; J. Brahms: Begräbnisgesang für Chor und Blasinstrumente, op. 13; J. Chr. Bach: Motette «Ich lasse dich nicht» für Chor a cappella; J. S. Bach: Aus der Kantate «Gott der Herr ist Sonn' und Schild» BWV 79: Duett für Alt und Bass «Gott, ach Gott, verlass die Deinen nimmermehr»; Motette «Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf» BWV 226. Geering, «Der Chordirigent», 66; Refardt und Müry, «Programmsammlungen und Register», 165 sowie sowie Nf., «Korrespondenzen» (1911), 248.

20 Weihnachtskonzert der Ortsgruppe Basel der Internationalen Musikgesellschaft (Präsident: Adolf Hamm), Programm: D. Buxtehude: Passacaglia d-Moll; M. Franck. «Hosianna dem Sohne Davids»; H. L. Hassler: «Nun komm, der Heiden Heiland»; J. Pachelbel: Pastorale in F; M. Prätorius: «Denn die Hirten dort mit Loben»; J. Crüger: «Christum wir sollen loben schon»; Altböhmisches Weihnachtslied: «Kommet ihr Hirten»; D. Buxtehude: «Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich»; L. Schröter: «Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich»; J. S. Bach: «Vom Himmel hoch, da komm ich her»; Choralvorspiel und Fuge «Vom Himmel hoch, da komm ich her», Adolf Hamm, Orgel; Chor ad hoc; Ltg.: P. Schnyder. Geering, «Der Chordirigent», 65f.; Refardt und Müry, «Programmsammlungen und Register», 241 sowie *Schweizerische Musikzeitung* 51 (1911), 29–30.

21 Refardt, «Die Gründung des Basler Bach-Chors», 61. In seinem Gedächtnisartikel «Adolf Hamm und sein Bach-Chor» (*Basler Nachrichten* 95, 2. Beilage zu Nr. 86, 28. März 1939, S. [1]) schrieb Refardt: «Ein späterer Basler Musikhistoriker wird einmal urteilen: Der Basler Bach-Chor das ist Adolf Hamm.», zit. von Müller von Kulm, «Ausblick», 10.

22 Geering, «Der Chordirigent», 64.

Lied vor und nach der Predigt, zurückgestutzt.»²³ Dies führte ihn «zum Ausbau seiner künstlerischen Tätigkeit auf das Gebiet der vokalen Kirchenmusik, soweit sie gottesdienstlich gebunden ist [...].»²⁴ Geering deutete diese Expansion der Tätigkeit des Organisten als stillschweigende Übernahme eines Kantorenamtes.²⁵ Zeitgenössische Berichterstatter wurden nicht müde darauf hinzuweisen, dass Hamm seine Chorkonzerte als Gefäße für Kirchenmusik oder kirchliche Chormusik²⁶ betrachtete und mithin seine Konzerte, die anfänglich ausschließlich im Münster stattfanden,²⁷ als Gottesdienste betrachtete, in denen die Kantate die Predigt vertrat, selbst wenn die Bezeichnungen «liturgischer Abendgottesdienst» oder «protestantische Morgenfeier» sowie die Mitwirkung des Bach-Chors darin noch einige Jahre auf sich warten ließen.²⁸ Im Zentrum stand demnach nicht so sehr das konzertante Auftreten des Chors, sondern standen die Werke, deren Bedeutung und Funktion: «Bei allen seinen Konzerten ging es Adolf Hamm nicht um mehr oder weniger brillante Chorleistungen. Die technische Perfektion war ihm nicht das Höchste. Der Geist galt ihm mehr als die Materie.»²⁹ Aus diesem Grund plante Hamm die Konzerte des Bach-Chors in zeitlicher Nachbarschaft zu den kirchlichen Festzeiten Passion und Weihnachten. Weil damals die Aufführungen von Bachs Sonntagsmusiken noch keine Selbstverständlichkeit waren, verfasste Hamm auch Einführungstexte zu den einzelnen Aufführungen, die er «für Tagesblätter in verschiedenen Fassungen schrieb, jedesmal im Hinblick auf den besonderen Leserkreis der Zeitung!»³⁰

23 Ebd.

24 Ebd.

25 «Das Organistenamt weitete sich zum *Kantorenamt*, das er unausgesprochen in seiner ganzen Aufgabenfülle verwaltete», Geering, «Der Chordirigent», 64–65.

26 Scherer, «Der Basler Bach-Chor», [7].

27 Die Konzerte des Bach-Chors finden erst seit 1940 regelmäßig in der Martinskirche statt, davor waren sie dem Münster vorbehalten und wurden erst ab 1926 in beinahe stetigem Wechsel in beide Kirchen verlegt. Hiebner, «Der Basler Bach-Chor», speziell 45–47, sowie Suter, «*Horchen was Bach zu sagen hat*», Umschlag.

28 Siehe Refardt und Müry, «Programmsammlungen und Register», 271–72 bzw. 289–99 passim.

29 Hiebner, «Der Basler Bach-Chor», 21.

30 Sacher, «Mensch und Künstler», 31.

Zur Vorgeschichte: Bach-Rezeption in Basel im 19. Jahrhundert

Obwohl in den Textzeugnissen zur Gründung des Bach-Chors die zentrale Rolle Adolf Hamms unbestritten war, bemühten sich die Autoren seit Karl Nef³¹ und Edgar Refardt zu zeigen, dass diese Chorgründung nicht voraussetzungslos gewesen war, sondern dass die Bach-Verehrung in Basel schon damals auf eine beträchtliche Tradition zurückblicken konnte.

In seiner Darstellung der «Gründung des Basler Bach-Chors» stellte Refardt wohl völlig wahrheitsgetreu dar, in welcher Weise sich Hamms Initiative mit den in Basel bereits vorhandenen Bach-Aktivitäten getroffen hatte: «Man wird nicht ohne weiteres sagen dürfen, daß Hamm bei der Gründung des Bach-Chors frühere Einrichtungen im Auge hatte. Von den Konzerten August Walters mag er erfahren haben», welche belegen,

daß in manchen Familien [...] eine ernsthafte Pflege guter Hausmusik hochgehaltene Überlieferung war. Man kennt [...] [das Musikleben im Hause Riggensbach-Stehlin, in dem [...] August Walter volles Verständnis und unermüdliche Hilfe für seine künstlerischen Bestrebungen fand.]...]. Und ähnliche Häuser gab es noch mehrere, so das Andreas Heuslers, der ein ausgezeichnete Bachkenner war [...]. Heuslers Schwiegersohn Emanuel La Roche hatte das auch so gehalten und in solchen Kreisen war der junge bachbegeisterte Münsterorganist Adolf Hamm gerne aufgenommen worden. [...] Namentlich aber gewann er hier die Überzeugung, daß Kräfte vorhanden waren, die das stützen würden, was er selbst aufzubauen gedachte.³²

Mit diesen Sätzen gab Refardt einen gedrängten Einblick in seine eigenen Forschungen zur öffentlichen und privaten Bachpflege im Basel der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Eine Schlüsselposition kam dabei dem aus Stuttgart stammenden August Walter (1821-1896) zu,³³

³¹ Bereits in seiner Rezension des ersten Konzertes des Bach-Chors in der *Schweizerischen Musikzeitung*, siehe oben, S. 3 und Anm. 12.

³² Refardt, «Die Gründung des Basler Bach-Chors», 62–63.

³³ Refardt, «Biographische Beiträge zur Basler Musikgeschichte», 52.

der nicht nur von 1850 bis 1873³⁴ die «Kränzchen» im Hause Riggenbach-Stehlin und ab 1858 dessen Spin-off, den sogenannten «Orpheus-Verein»,³⁵ 1882 bis 1885 das Kränzchen bei Wilhelm Alioth-Vischer³⁶ und seinen eigenen Konzertchor bis 1895³⁷ musikalisch verantwortete, sondern von 1890 bis 1895³⁸ auch die ähnliche, aber kurzlebiger private Hausmusikpflege des Rechtshistorikers Andreas Heusler-Sarasin³⁹ unterstützte und zudem ab 1884 auch den Münsterchor leitete.⁴⁰ In allen diesen Zusammenkünften spielten Bachs Kantaten eine wichtige Rolle, anfänglich die sechs aus der Marx'schen Ausgabe von 1830 (besonders BWV 106, 104, 105)⁴¹ und ab dem Erscheinen der Kantaten-Bände der Bach-Gesamtausgabe immer mehr Werke in der Reihenfolge ihrer Veröffentlichung (BWV 1, 4, 7, 8, 21, 23 usw.).⁴²

Abgesehen von diesen privaten Aktivitäten hatte der bereits 1824 gegründete repräsentative städtische «Basler Gesangverein» ab 1852 seine Reihe der Aufführungen von Bachs umfangreicheren Vokalwerken aufgenommen, denen ursprünglich ebenfalls hausmusikalische Initiativen vorausgegangen waren.⁴³ Bis zur Jahrhundertwende führte der Gesangverein die *Johannespassion* ab 1861 viermal vollständig, die *Matthäuspassion* ab 1865 achtmal, ganze Kantaten aus dem *Weihnachtsoratorium* ab 1862 zweimal und die *H-Moll-Messe* ab 1882 dreimal auf.⁴⁴ Adolf Hamm wusste zweifellos von diesen diversen Bestrebungen um die Wiederbelebung von Bachs Vokalwerken, ja laut den Gründungsdokumenten des Basler Bach-Chors versuchte er ja ausdrücklich, gegenüber den Aufführungen von Bachs Passionen, *Weihnachtsoratorium* und *H-Moll-Messe* durch den «Basler Gesangverein» eine Alternative zu etablieren.⁴⁵ Mehr als diese lokalen Traditionen waren aber Hamms direkte persönliche Bekantschaf-

34 Schanzlin, *Basels private Musikpflege*, 44.

35 Ebd., 38–47.

36 Ebd., 45.

37 Ebd., 46.

38 Ebd., 50.

39 Ebd., 49–51.

40 Merian, *Basels Musikleben*, 149.

41 Schanzlin, *Basels private Musikpflege*, 37.

42 Ebd.

43 Sackmann, «Zwei Beiträge», 61–70.

44 Cimino, «Eindruck der grossartigste, den hier je ein Werk hervorgebracht», 199 (bei der *Matthäuspassion* aber korrigiert aufgrund der Angaben von Edgar Refardt, siehe Anhang II).

45 Siehe das Zirkular vom Oktober 1911, Refardt, «Die Gründung des Basler Bach-Chors», 59.

ten mit zeitgenössischen Basler Persönlichkeiten für die Entstehung des Bach-Chors ausschlaggebend, in erster Linie mit Carl Christoph Bernoulli (1861-1923) und Rudolf Löw-Schäfer (1864-1930). Bernoulli war in den 1890er-Jahren als Nachfolger von August Walter zwischenzeitlich selbst Leiter des Basler Münsterchors gewesen.⁴⁶ Für Hamms Chorgründung war wohl überdies die Tatsache entscheidend, dass dieser Münsterchor «kurz nach der Jahrhundertwende»,⁴⁷ zuletzt geleitet vom Bariton Paul Boepple (1867-1917),⁴⁸ «erloschen»⁴⁹ war, dass es also bei seinem Amtsantritt als Organist im Jahr 1906 keinen Chor und infolgedessen auch keinen Chorleiter oder Kantor am Münster gab.⁵⁰ Erst ab 1924 verfügte das Münster wieder über einen eigenen Chor, der aus dem früheren Vereinshaus-Chor hervorgegangen war und spätestens seit 1922 unter der Leitung des Komponisten Rudolf Moser (1892-1960) stand.⁵¹ Adolf Hamm wirkte als Münsterorganist auch in den Konzerten dieses Chors mit.⁵² So entstanden im Umfeld des Basler Münsters zwei Chöre mit gegenläufigen, sich ergänzenden Tendenzen: der Bach-Chor, ein Konzertchor, der sich über Hamms Lebenszeit hinaus das Ziel setzte, «die Darbietung von Kantaten in gottesdienstliche Rahmen» zu pflegen,⁵³ und

46 Wiesli, «Dilettanten... und zwar sehr gute», 152–53.

47 Merian, *Basels Musikleben*, 149. Die letzte Rezension eines öffentlichen Konzertes im Münster am 26. Dezember 1900, in dem Bachs Kantate «Gottlob! Nun geht das Jahr zuende» BWV 28, aufgeführt wurde, siehe K. N.(?), *Schweizerische Musikzeitung* 41 (1901), 95–96.

48 Nef, «Paul Boepple †», 174.

49 Merian, *Basels Musikleben*, 149.

50 Schanzlins Darstellung der Entwicklung der Basler Bach-Pflege im Verlauf des 19. Jahrhunderts hat zu Missverständnissen geführt. Er hatte geschrieben, dass «Adolf Hamm ein gerne gesehener Gast» in der «Hausmusiktradition der Heuslerschen Familie» war und dass er «im Vereine mit Gleichgesinnten [...] den Basler Bach-Chor» gegründet hat. Die abschließende Formulierung ist wohl verständlicher, wenn man einbezieht, dass Schanzlin zeitweise selbst Mitglied des Bach-Chors war: «So lassen sich die Fäden vom «Orpheus-Verein» im Hause Riggenbach über Walters eigene Konzerte [...] ins neue Jahrhundert verfolgen, wo sie schließlich eine fest gegründete und dauerhafte Institution einmünden, die ein kostbares Erbe von Generation zu Generation weiterzutragen verspricht», Schanzlin, *Basels private Musikpflege*, 49. Schanzlins parataktische Darlegung führte später zu der irrigen Annahme, der «Bach-Chor» sei «aus dem privaten Kränzchen im Hause des Bankiers Riggenbach-Stehlin und seinem «Orpheus-Verein», in dem etwa auch der rechtsgelehrte Andreas Heusler-Sarasin mitsang, hervorgegangen», Schibli, «Rund um die «Vox humana»», 71.

51 Buchli, *Rudolf Moser*, 60 sowie Isler, «Nachrichten aus der Schweiz», 286. Rudolf Moser leitete den Münsterchor bis zu seinem Tod im August 1960. Ehinger, «Rudolf Moser †», 365.

52 Refardt und Müry, «Programmsammlungen und Register», 245–52 passim.

53 B., «Kurzer Rückblick», 4.

der Münsterchor, der in den Gottesdiensten sang und nur gelegentlich eigene Konzerte veranstaltete.

Refardt hob denn auch die Gründung des Bach-Chors von den früheren Basler Initiativen zugunsten der Bach'schen Vokalmusik dadurch ab, dass jene früheren Gruppierungen, die ebenfalls «abseits der großen Oratorienstraße lagen»,⁵⁴ ohne «Verein», ohne «Satzungen» und ohne «Kommission» auskamen und – wichtiger noch – dass «alle diese Versuche am Fehlen einer künstlerischen Führerpersönlichkeit scheiterten.»⁵⁵ Mit jenen früheren Bach-Aktivitäten teilte indessen der «Bach-Chor der Gründungsjahre das Cachet einer gewissen gesellschaftlichen Exklusivität»,⁵⁶ genauso wie dies auch für den «Basler Gesangsverein» in den ersten Jahrzehnten seines Bestehens zu beobachten war.⁵⁷

Bach-Rezeption in der Schweiz

Mit der Konzentration auf J. S. Bachs Kantaten und Motetten mit Chor und Instrumentalensemble in kleinen Besetzungen betraten Hamm und seine Mitstreiter auch im Hinblick auf die gesamte Schweiz kein völliges Neuland. Die Passionen und Oratorien wie auch die *H-Moll-Messe* gehörten seit der legendären Basler Aufführung der *Johannespassion* im Frühjahr 1861 zum Repertoire der großen städtischen Chöre, in Basel ebenso wie anderswo in der Schweiz.⁵⁸ Zudem wurden einzelne Kantaten oder auch nur Arien bzw. Duette daraus auch in gemischten Konzertprogrammen, in Chor- oder Orgelkonzerten da und dort aufgeführt.⁵⁹ Einen Vorläufer des Basler Bach-Chors könnte man in dem Zürcher «Verein für klassische Kirchenmusik» unter der Leitung des Organisten Paul Hindermann (1868-1925) sehen. Außerdem widmeten sich auch der Häusermann'sche Privatchor, ja sogar die Chorgesangsklasse der Musikschule Zürich wiederholt der Aufführung ganzer Kan-

54 Refardt, «Die Gründung des Basler Bach-Chors», 61.

55 Ebd., 62.

56 Hiebner, «Der Basler Bach-Chor», 29.

57 Sackmann, «Zwei Beiträge», speziell 57–70.

58 Siehe Edgar Refardt, *Oratorien-Aufführungen in der Schweiz. Material für den Aufsatz «Chorgesang» im Schweizer Musikbuch 1939*, Universitätsbibliothek Basel, Sammlung Refardt, wiedergegeben in Anhang III.

59 Siehe die in der *Schweizerischen Musikzeitung* verzeichneten Bachaufführungen der Jahre 1900 bis 1911 in Anhang IV.

taten. Es sollte aber nochmals fast ein Jahrzehnt dauern, bis sich 1921 in Zürich eine spezialisierte Gruppierung namens «Bachvereinigung» unter der Leitung von Hans Lavater (1885-1969) bildete.⁶⁰

In seinen ersten zwanzig Konzerten führte der Bach-Chor 17 Kantaten von Johann Sebastian Bach auf, davon zwei sogar zweimal; dazu kamen ein einzelner Chorsatz aus einer Kantate und drei Motetten, zwei davon ebenfalls zweimal, sowie einige Choräle. Bis zu seinem Tod im Jahr 1938 waren es 39 Kantaten mit Chorbeteiligung und zehn Solokantaten von Bach, die Hamm mit dem Basler Bach-Chor zur Auf-führung brachte.⁶¹ Dazu wurden immer mehr auch die Kantaten des *Weihnachtsoratoriums* und ab 1918 die *Johannespassion* berücksichtigt, aber niemals die *H-Moll-Messe* und die *Matthäuspassion*, jene zwei Werke, die man bis 1965 bzw. 1993 dem größeren und traditions-reicheren «Basler Gesangverein» überließ.⁶² Denn der Bach-Chor war ja ausdrücklich als kleiner besetzte Alternative zu den großen Orato-rienchören gedacht gewesen. Am Anfang gehörten ihm 51 Mitglieder an⁶³ – für heutige Verhältnisse hatte er also schon bei seiner Gründung eine beachtliche Chorgroße – und bereits in den ersten vier Jahren seines Bestehens verdoppelte sich seine Größe auf über hundert Sän-gerinnen und Sänger.⁶⁴ Da Hamm sich von Anfang an nicht auf Bach «festnageln»⁶⁵ ließ, wurden auch Werke anderer Komponisten berück-

60 --gg., «Korrespondenzen», 319: «durch die Mitwirkung der neugegründeten «Bachvereinigung Zürich» unter der Direktion von Hans Lavater».

61 Geering, «Der Chordirigent», 67. Nicht ganz klar ist, wie diese Zahlen zustande gekommen sind. Folgt man Hiebner, «Der Basler Bach-Chor», 41–49, hat Hamm in den Konzerten und Liturgi-schen Feiern des Bach-Chors die folgenden Werke von J. S. Bach (zum Teil mehrfach) dirigiert: *Johannespassion* BWV 245, *Weihnachtsoratorium* BWV 248, *Osteroratorium* BWV 249, *Himmel-fahrtsoratorium* BWV 11, *Messe A-Dur* BWV 234, die Motetten BWV 227, 228, 118 sowie die apo-kryphe «Ich lasse dich nicht», die (31) Kantaten BWV 106, 145, 198, 43, 116, 61, 10, 155, 21, 105, 67, 206, 79, 80, 70, 37, 146, 60, 72, 39, 40, 12, 78, 63, 30, 182, 4, 57, 102, 75, 23 und die (8) Solo-Kantaten 170, 159, 56, 199, 209, 151, 169, 58 sowie einzelne Sätze aus den Kantaten BWV 6, 85 und 68. Somit besteht kein Anlass, der irrigen Ansicht zu verfallen, Adolf Hamm habe eine Gesamtauführung des gesamten Bach'schen Kantatenwerkes angestrebt. Schibli, «Rund um die «Vox humana»», 72. Diese Idee ist frühestens für seinen Nachfolger Walter Müller von Kulm belegt, siehe ders. «Aus-blick», 11. Siehe auch Anhang I.

62 Suter, «*Horchen was Bach zu sagen hat*», Umschlag.

63 Ursprünglich hatte Hamm eine Chorbesetzung von 36 Mitgliedern angestrebt. Siehe Geering, «Der Chordirigent», 66.

64 Ebd.

65 «Bringt mir etwas von Stil und Stilrichtung hinein, damit wir nicht auf Bach festgenagelt wer-den.» Dieser Ausspruch von Adolf Hamm wird zitiert in Refardt, «Die Gründung des Basler Bach-Chors», 61.

sichtigt, anfänglich auch durchaus zeitgenössische Lokalgrößen wie Carl Andreas Werthemann (1878-1959) und Rudolf Moser (1892-1960), mehr und mehr aber vor allem Mozarts Messen und das *Requiem* KV 626 sowie Beethovens *C-Dur-Messe* op. 86.⁶⁶ Im Zentrum blieb also die liturgische Musik, für die aber im normalen Münsterergottesdienst nicht genügend Raum war.

Nicht verschwiegen seien die Schwierigkeiten, welche den Bach-Chor seit seiner Gründung begleitet haben. Die finanzielle Lage war und blieb ein Sorgenkind.⁶⁷ Aus diesem Grund sah sich der Vorstand gezwungen, einen Jahresbeitrag der Aktivmitglieder in der Höhe von zunächst 5 Franken zu erheben; bald wandte man sich an die Freunde und möglichen Gönner und initiierte «Wohltätigkeitsaktionen zugunsten des <notleidenden> Chores».⁶⁸ Ein Grund für die monetären Schief lagen waren immer wieder die Gagen für die in großer Zahl benötigten Vokalsolistinnen und -solisten wie auch für die zugezogenen Berufsmusiker,⁶⁹ und gerade die Konzerte, in denen ausschließlich Bach-Kantaten erklangen, konnten sich nicht eines besonders üppigen Besucherzuspruchs erfreuen.⁷⁰ Ein Problem blieb auch der Aufführungsort im Münster, da auf dem Lettner nicht genügend Raum für ein angenehmes Musizieren zur Verfügung stand und entweder ein daran angebautes Gerüst oder die Verlagerung des Aufführungsortes in die Vierung des romanischen Baus sich als unzuverlässig erwies, was dazu führte, dass der Bach-Chor ab 1924 immer mehr die Martinskirche bevorzugte.⁷¹ Wie jeder Laienchor beklagte sich auch der Bach-Chor über eine chronische Unterbesetzung der Männerstimmen.⁷² Eine besondere Herausforderung stellte die Bereitstellung des Notenmaterials für Chor und Orchester dar, da die (alte) Bach-Ausgabe in der Regel keine Aufführungsmaterialien produziert hatte.⁷³ Schließlich stellte die wechselnde Qualität des Laienorchesters, das von Anfang an Bestandteil des Bach-Chors war, ein

66 Suter, «*Horchen was Bach zu sagen hat*», Umschlag.

67 Refardt, «Die Gründung des Basler Bach-Chors», 61; Müller von Kulm, «Ausblick», 11; Hiebner, «Adolf Hamm und der Bach-Chor», 13.

68 Hiebner, «Adolf Hamm und der Bach-Chor», 21.

69 Hiebner, «Der Organist», 43; Hiebner, «Adolf Hamm und der Bach-Chor», 13.

70 Hiebner, «Der Basler Bach-Chor», 31.

71 Siehe oben, S. 6, Anm. 27.

72 Müller von Kulm, «Ausblick», 10.

73 Sacher, «Mensch und Künstler», 31

derart großes Hindernis dar, dass Hamm 1922 für vier Jahre von der Leitung zurücktrat.⁷⁴

Bachs Ideal einer «regulierten Kirchenmusik»

Wenn man Hamms Entwicklung vom Münsterorganisten zum Leiter eines kleineren Chors, der sich um die Verbreitung predigthafter, kirchlicher Chormusik bemühte, betrachtet, so fühlt man sich unweigerlich an Bachs eigene Karriere erinnert. Wie Konrad Küster ausgeführt hat, hatte Bach, der keine eigentliche Organistenlehre durchlaufen, sich aber doch auf Tasteninstrumente konzentriert hatte, schon in jungen Jahren das Ideal einer klein besetzten Kirchenmusik verfolgt, welche vom Organisten verantwortet wurde und nicht dem Muster herkömmlicher Schulchöre folgte, die von einem Kantor geleitet wurden.⁷⁵ So hat es Bach verstanden, sich in seinen frühen Anstellungen in Arnstadt, Mühlhausen und Weimar «bewusst»⁷⁶ den nötigen Freiraum zu erhalten, um jenseits des Kantorenamtes eine Gruppe spezialisierter Musiker um sich zu scharen, um mit ihnen, vom Generalbassinstrument Orgel aus, eine neuzeitliche, gemischt besetzte, vokal-instrumentale Kirchenmusik zu verantworten, wie er selbst sie in Norddeutschland erlebt hatte.⁷⁷ Sogar später in Leipzig, nominell in der Stellung eines Kantors, hat Bach nicht darauf verzichtet, das Spiel auf Tasteninstrumenten ins Zentrum seiner Tätigkeit als Lehrer, Konzertveranstalter und Orgelgutachter zu stellen. Seine Ansprüche

⁷⁴ Geering, «Der Chordirigent», 73, Hiebner, «Adolf Hamm und der Bach-Chor», 13–14.

⁷⁵ Zusammenfassend bei Küster, *Der junge Bach*, 210: «Zu diesem Berufsfeld eines «reinen» Organisten trat allmählich als wesentliche Facette hinzu, daß ein (vorrangig norddeutscher) Organist um sich herum ein Spezialisten-Ensemble bilden und mit diesem musizieren konnte. Diesen Zusatz versuchte Bach schon in Arnstadt für sich durchzusetzen; er kollidierte dabei mit jenem Musikprinzip, dem er selbst seine Ausbildung verdankte. Erfolgreicher war er in dieser Hinsicht in Mühlhausen: Angeführt von Conrad Merkbach, hat der Pfarrkonvent der Blasiuskirche Bachs «Anschläge» auf die Traditionen der Kantorenmusik anscheinend sogar unterstützt; Probleme mag es darin gegeben haben, wie die Geistlichkeit zu diesen Aktivitäten stand, vor allem aber darin, ob die weithin autonomen «privilegierten» Ratsmusikanten die neue Situation akzeptierten. Daß Bach in Weimar – zunächst als seine Privatsache, später sogar dienstlich organisiert – die Möglichkeit hatte, auch dieses Kirchenmusik-Prinzip mit den Grundpfeilern des Organisten zu verbinden, dürfte seine vorerst höchste Vollendung in dem Kantatentypus gefunden haben, in dem vier Vokalsolisten gefordert sind, aber kein Chor im eigentlichen Sinne.»

⁷⁶ Küster, *Der junge Bach*, 75.

⁷⁷ Ebd., 142–44 sowie 158–59.

an Vokalisten und Instrumentalisten blieben auch im Hinblick auf seine gottesdienstliche Musik noch stets auf professionell-virtuosem Niveau,⁷⁸ selbst wenn seine hauptsächlichen Mitarbeiter nun doch Mitglieder eines Schulchors waren.

Adolf Hamm und Philipp Spitta

Solche Gedanken waren Adolf Hamm wohl schon deswegen fremd, weil sie ihm aufgrund des damaligen Wissensstandes noch gar nicht zugänglich sein konnten. Seine Kenntnis des Umfelds der Bach'schen Kunst basierte, wie noch zu zeigen sein wird, auf der Lektüre von Philipp Spittas Bach-Biografie. Spitta (1841-1894) hatte eine große Zahl an musikalischen und wortsprachlichen Quellen zu Bachs Leben und Schaffen zusammengetragen, daraus aber zum Teil andere Schlüsse als die eben formulierten gezogen. Er hatte in Bach «Deutschlands größten Kirchencomponisten» gesehen, den herausragenden Schöpfer lutherischer Kirchenmusik, den es nun, nicht zuletzt dank Spittas eigenen wissenschaftlichen Vorarbeiten, in der Praxis wieder zu entdecken galt.⁷⁹ Im Zentrum von Spittas Bachdeutung stand das Kantatenwerk, welches jedoch auch er nicht als genuine Chormusik auffasste, sondern als um Vokal- und Instrumentalstimmen erweiterte Orgelmusik, wobei die Entfaltung lutherischer Choräle als Ausgangspunkt beider Bereiche, der Orgel- wie der Kantatenmusik, und als Bindeglied zwischen ihnen zu sehen war.⁸⁰ Als Höhepunkt des Bach'schen Vokalschaffens galten für Spitta die Choralkantaten, die er – wie nach ihm auch Albert Schweitzer – als musikalische Auslegungen des Bibelworts gegen jene anderen Versuche der Bach-Zeit abhob, Kirchenmusik opernhafte aufzuladen und mit einer in seinen Augen unzulässigen Dramatisierung zu beleben.⁸¹ Diese Einschätzung klingt auch in Hamms Verteidigung nach, wenn er in seinem

78 Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig vom 15.8.1736: «[...] zumahlen die *musicalischen* Kirchen Stücke so im ersteren *Chore* gemacht werden, u. meistens von meiner *composition* sind, ohn- gleich schwerer und *intricater* sind, weder die, so im anderen *Chore* und zwar nur auf die Fest- Tage *musiciret* werden, als wo ich mich im *choisiren* selbiger, nach der *capacité* derer, so es *executiren* sollen, hauptsächlich richten muß», Neumann und Schulze, *Schriftstücke*, 88.

79 Spitta, *Johann Sebastian Bach* Bd. 1, XIX.

80 Sandberger, *Das Bach-Bild Philipp Spittas*, 252–53.

81 Spitta, *Johann Sebastian Bach* Bd. 1, 447, sowie Schweitzer, «J. S. Bach und sein Werk», 124.

Einführungstext zur ersten Aufführung der *Johannespassion* im Jahre 1918 daran festhielt,

daß es sich bei Bachs oratorischen Passionen um grandios erweiterte Kantaten handelt, die im Gegensatz etwa zu Händels Oratorien das dramatische Moment nicht besonders betonen wollen. Wenn auch die dramatischen Chöre der Johannespassion in der Flammenschrift der Bachschen Tonsprache besonders hervorleuchten, so bleibt doch die Grundidee des Werkes eine lyrische: musikalische Ausdeutung der Betrachtungen, welche die Kirche von alters her an die Leidensgeschichte zu knüpfen pflegt, musikalische Passionsandacht – *Passionsfeier*.⁸²

Hamm's Rekurs auf Spitta lässt sich noch genauer am Beispiel der Kantate *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* BWV 116 belegen. Spitta hatte seine ganze Chronologie darauf gestützt, dass diese Kantate als die späteste der seit 1732 entstandenen Choralkantaten anzusehen sei, weil er – ohne weitere Begründung – den Text des so unmittelbar wirkenden Alt-Rezitativs direkt auf damalige Kriegsgeschehnisse bezog.⁸³ Spitta hatte geschrieben: «Auch das Alt-Rezitativ der Cantate ‹Du Friedefürst, Herr Jesu Christ› ist frei gedichtet; dies hat seinen Grund offenbar in dem durch die Kriegsereignisse von 1744 bestimmten besondern Charakter des Werks.»⁸⁴ Hamm's Einführungstext zu dieser Kantate beginnt mit dem Satz:

Es ist nicht ganz bewiesen, aber doch sehr wahrscheinlich, daß diese Kantate 1744 entstanden ist, also auf den Anfang des zweiten schlesischen Krieges anspielt (vgl. das Rezitativ vor dem Schlußchoral: ‹Ach laß uns durch die scharfen Ruten nicht allzu heftig bluten! ... Wohl-an, so strecke deine Hand auf ein erschreckt geplagtes Land, die kann der Feinde Macht bezwingen und beständig Frieden bringen›).⁸⁵

82 Hamm, «Ein Führer zu Bach», 135, zit. in Geering, «Der Chordirigent», 68 [Hervorhebungen D. S.].

83 Zu Spittas doppelt falscher Annahme, siehe Sandberger, *Das Bach-Bild Philipp Spittas*, 260f. mit Verweis auf die grundlegenden Untersuchungen von Dürr, «Zur Entstehungsgeschichte des Bachschen Choralkantaten-Jahrgangs», 9–11.

84 Spitta, *Johann Sebastian Bach* Bd. 2, 573.

85 Hamm, «Ein Führer zu Bach», 118.

Spittas Datierung in die Nähe gleichzeitiger Kriegsereignisse war wohl auch der Grund dafür, dass Hamm diese Kantate auf das Programm der «Weihnachtsmusik in der Kriegszeit, 20. Dezember 1914 im Münster»⁸⁶ gesetzt hat.

Auch die Datierung des *Actus tragicus* auf 1711 stimmt mit Spittas Chronologie überein. Den aus dem Werktitel von Johannes Brahms' *Deutschem Requiem* entliehenen Titelzusatz «nach Worten der Heiligen Schrift»⁸⁷ entnahm Hamm allerdings der Titelseite der Kantate BWV 106 in der Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft.⁸⁸ Dieser nicht-originale Titelzusatz war es wohl auch, der Hamm in seinem Einführungstext für die Aufführung im April 1917 zur Bemerkung verleitete, der *Actus tragicus* sei «ein kleines ›Deutsches Requiem‹ intimster Art.»⁸⁹ Ein komplizierter Fall ist die Kantate BWV 145, die Hamm im Programm *Auf, mein Herz, des Herren Tag* genannt,⁹⁰ der Rezensent in der *Schweizerischen Musikzeitung* aber mit dem Incipit *So du mit deinem Munde bekennest Jesum*⁹¹ gekennzeichnet hat. Heute wird der Grundbestand dieser Kantate mit dem Textanfang der ersten Arie *Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen* benannt. Spitta hat dieses Werk auch mit dem Arien-Incipit bezeichnet, aber in einer Fußnote bemerkt, dass dem Werk in einer Handschrift aus Zelters Besitz sowohl ein Choral, «Auf, mein Herz, des Herren Tag», als auch ein Chorsatz, «So du mit deinem Munde bekennest Jesum», vorangestellt seien, wobei «über die Echtheit des Chorals [...] wohl kein Zweifel sein» könne, jedoch «die Art der Melodieführung und Fugirung [des Chorsatzes] nicht Bachisch, eher Telemannisch» sei.⁹² Spitta nannte also in der genannten Fußno-

86 Ebd., 119.

87 Ebd., 117.

88 Rust, *Joh. Seb. Bachs Werke. Dreiundzwanzigster Jahrgang: Zehn Kirchenkantaten* [BWV 101-110], 147, Titelblatt: «Actus tragicus | ›Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit‹ | Cantate | nach Worten der heiligen Schrift | No. 106».

89 Hamm, «Ein Führer zu Bach», 118.

90 Refardt und Müry, «Programmsammlungen und Register», 268.

91 Nf., «Korrespondenzen» (1912), 167, rechte Spalte.

92 Spitta, *Johann Sebastian Bach* Bd. 2, 274, Anm. 11. Spitta lag damit übrigens ganz richtig; der Chorsatz stammt von Georg Philipp Telemann, TVWV 1: 1350. Beide Zusätze zum originalen Kantatenfragment (?) waren wohl in den 1780er-Jahren von Carl Philipp Emanuel Bach veranlasst worden. Jörg-Andreas Bötticher, «BWV 145. So du mit deinem Munde bekennest Jesum / Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen», in Becking, Bötticher und Hartinger, *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, 192, unter Verweis auf Küster, «Neuaufgaben des Organisten», 347 und Schulze, *Die Bach-Kantaten*, 193.

te alle drei Kantatentitel als mögliche Identifikatoren. Wohl auch deswegen entschied sich Hamm dafür, die Kantate mitsamt der späteren Zusätze aufzuführen und folgerichtig – und entgegen dem Titel in der Bach-Gesamtausgabe – den Anfangstext des nicht von Bach stammenden Eingangschorals im Programm zu nennen.⁹³

«Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage»

Bei weitem wichtiger als diese nachweislichen Übereinstimmungen zwischen Hamms Einführungstexten und Spittas Werkbetrachtungen in dessen Bach-Biografie ist die Verwandtschaft zwischen Hamms Basler Chorgründung und Spittas grundlegenden Motivationen, die seiner Bach-Forschung zugrunde gelegen haben. Dabei berief sich Hamm nicht auf die eher deutsch-nationalen Töne im Vorwort zum ersten Band von Spittas Bach-Monografie,⁹⁴ sondern auf Leitgedanken, welche der Autor neun Jahre später, 1882, unter dem Titel «Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage» veröffentlicht hat.⁹⁵ Fast wörtlich scheint diese Wortwahl auch in den Statuten des Bach-Chors auf:

Der Basler Bach-Chor macht sich zur Aufgabe, die geistliche Musik aller Zeiten speziell diejenige J. S. Bachs, zu pflegen und durch öffentliche Aufführungen Verständnis dafür zu wecken. – Er veranstaltet in der Regel jährlich zwei Konzerte im Münster, das eine in der Weihnachts-, das andere in der Passionszeit. Auch will er in liturgischen Gottesdiensten die Aufführung der Bachschen Kantaten in ihrem ursprünglichen Rahmen wieder beleben.⁹⁶

93 Refardt und Müry, «Programmsammlungen und Register», 268.

94 Siehe unten, S. 29f. und Anm. 159.

95 Zunächst erschienen in *Deutsche Rundschau* 31 (1882), wieder abgedruckt in Philipp Spitta, *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin: Paetel, 1892, 29–58. (Alle Zitate nach dieser Ausgabe.)

96 Zit. nach B., «Kurzer Rückblick», 3.

Mit Bezug auf Hamms Einführungstexte formulierte Geering:

Zugleich wurde das Publikum darauf hingewiesen, daß die Kantaten nicht für das Konzert bestimmt waren, sondern für den Gottesdienst, und daß sie nur in diesem Sinne wahrhaftig gewürdigt werden können. Er stellte sie daher auch mit seinem Bach-Chor in den Dienst jener Bestrebungen, welche den Werken J. S. Bachs im Gottesdienst wieder Eingang verschafften, sobald die Zeit dazu gekommen war.⁹⁷

Mit seiner letzten Bemerkung lieferte Geering auch eine Begründung, warum diese Bemühungen zwar letztlich auf den Gottesdienst zielten, aber dennoch vorerst im Konzert angesiedelt werden mussten.

Spittas Aufsatz «Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage» geht davon aus, «daß eine protestantische Kirchenmusik schon seit hundert Jahren nicht mehr besteht.»⁹⁸ In ausdrücklichem Gegensatz zum Ideal der A-cappella-Musik, wie sie am Anfang des 19. Jahrhunderts unter anderem von Carl von Winterfeld propagiert worden ist,⁹⁹ erhebt Spitta Bachs Kantaten zum Inbegriff protestantischer Kirchenmusik: «Bach bringt die eigentliche protestantische Kirchenmusik auf Grundlage des Chorals und der Orgelmusik zur Vollendung.» Als «ästhetische Merkmale der wahren Kirchenmusik» nennt Spitta «Erhabenheit und Unpersönlichkeit.»¹⁰⁰ Diese sieht er zunächst in der Orgelmusik verwirklicht:

Weil die Orgel weder einen schnellen Wechsel der Stärkegrade noch ein An- und Abschwollen des einzelnen Melodietons, noch sonst eine besondere Schattirung desselben zuläßt, wehrt sie die Hineintragung eines subjectiven Gefühlsausdrucks ab. Durch die ruhig strömende Gleichmäßigkeit ihres Klanges, ebenso wie durch die großartige Fülle und Macht, die sie zu entwickeln fähig ist, macht sie zugleich den Eindruck des Erhabenen.¹⁰¹

97 Geering, «Der Chordirigent», 70

98 Spitta, «Die Wiederbelebung», 31.

99 Ebd., 43.

100 Ebd., 40.

101 Ebd., 49–51.

Was Spitta an der Orgelmusik hervorhebt, sieht er in Bachs Kantaten auch auf die Vokalmusik übertragen:

Auf der höchsten Höhe der Orgelkunst stehend, fand Bach in ihren Ausdrucksmitteln sein Genüge nicht mehr. Um dem Ideale, das ihm vorschwebte, näher zu kommen, zog er Menschenstimmen und mehr und mehr auch andere Instrumente hinzu. Er griff auch hinüber in die nicht-kirchlichen Kunstformen seiner Zeit und erweiterte durch sie diejenigen Formen, welche der Orgel allein gehörten. Er umfaßte so allmählich die gesammte damalige Tonkunst, aber alle neuen Elemente wußte er mit dem Geiste der Orgelmusik so zu durchdringen, daß sie ein vollständig kirchliches Gepräge erhielten.¹⁰²

Diese Erkenntnis führt Spitta zu seiner grundsätzlichen und apodiktisch formulierten Schlussfolgerung: «Die Bach'schen Cantaten also dem Gottesdienste zurückzugewinnen, für den sie geschrieben und in dem sie ausgeführt worden ist, ist wiederum ein Mittel zur Wiederbelebung der protestantischen Liturgie auf geschichtlicher Grundlage.»¹⁰³

Die Neue Bach-Gesellschaft als Organ für Spittas Bestrebungen

Philipp Spittas Forderung nach der Wiederbelebung des protestantischen Gottesdienstes durch die Aufführung von Bachs Kantaten kann leicht als anachronistischer Vorstoß eingestuft werden. Dennoch scheint die Integration der Bach-Kantate in den protestantischen Gottesdienst um 1900 die Gemüter beschäftigt zu haben, zumal in Kreisen der eben gegründeten Neuen Bach-Gesellschaft. In der ersten Ausgabe ihres Jahrbuchs¹⁰⁴ wurden die Vorträge und Diskussionsbeiträge abgedruckt, die im Oktober 1904 auf dem zweiten deutschen Bachfest in Leipzig Gegenstand jener Debatte waren, welche – zehn Jahre nach

102 Ebd., 53.

103 Ebd., 55. Die einzige Fußnote in der späteren Wiederveröffentlichung des Aufsatzes im Rahmen der Sammlung *Zur Musik* von 1892 bezieht sich auf einen inzwischen veröffentlichten Text von Spittas Bruder Friedrich Spitta aus dem Jahre 1886.

104 Neue Bachgesellschaft, *Bach-Jahrbuch 1904*, 21–103.

Philipp Spittas frühem Tod – um ebendieses Thema kreisten. Damals wurde unter anderem in der Thomaskirche ein Gottesdienst der Bachzeit¹⁰⁵ nachgestellt, in deren Zentrum die Predigt des evangelischen Theologen Julius Smend (1857-1930) stand, die sich am Rande ebenfalls der liturgischen Wiederbelebung von Bachs Kirchenmusik widmete.¹⁰⁶ Smends Postulat war in den folgenden Tagen des Leipziger Bachfestes immer wieder Gegenstand von zumeist zustimmenden Reaktionen. Dass Adolf Hamm zumindest die publizierten Diskussionsbeiträge kannte, geht daraus hervor, dass sein signiertes Exemplar des ersten Jahrgangs des *Bach-Jahrbuches* erhalten ist, wenn leider auch ohne Anstreichungen oder Anmerkungen.¹⁰⁷ Man kann sogar vermuten, dass die Lektüre solcher Texte einen entscheidenden, möglicherweise letzter Schritt darstellte auf Hamms Weg zu einer praktischen Renaissance der Bach-Kantaten.

Adolf Hamm

Die Namen Spitta und Smend führen auf verschiedenen Wegen zum Basler Münsterorganisten zurück, der laut Nekrolog schon zu Lebzeiten «zu den ersten Orgelmeistern unserer Tage» zu rechnen war.¹⁰⁸ Adolf Hamm war am 9. März 1882 in Wickersheim im Unter-Elsass geboren worden.¹⁰⁹ Sein Vater war dort evangelischer Pfarrer, seine Mutter war die Tochter eines Straßburger Pfarrers. Mit acht Jahren hatte Hamm begonnen, Orgel zu spielen und bald auch Gottesdienste begleitet. 1895 übersiedelte die Familie nach Illkirch, einem Vorort von Straßburg. Adolf besuchte fortan das Protestantische Gymnasium und hatte dort Orgelunterricht bei Ernst Münch (Ernest Munch, 1859-1928),¹¹⁰

105 Siegele, «Johann Sebastian Bach – ‹Deutschlands größter Kirchenkomponist›», 67.

106 «Predigt des Herrn Professor F. J. Smend aus Straßburg im Nachmittags-Gottesdienst der Thomaskirche am 2. Oktober», Neue Bachgesellschaft, *Bach-Jahrbuch 1904*, 22–18. Siehe dazu auch Klek, *Erlebnis Gottesdienst*, 36.

107 Das *Bach-Jahrbuch 1904* aus dem Nachlass von Adolf Hamm befindet sich zurzeit im Besitz des Verfassers.

108 O. M., «Adolf Hamm †», [8].

109 Die folgende biografische Übersicht folgt Sacher, «Lebenslauf». Siehe auch Schanzlin, «Adolf Hamm».

110 Zur Biografie von Ernst Münch, siehe Geyer, *La vie musicale à Strasbourg*, 226–27, sowie Arnold, *Albert Schweitzer*, 184–85.

auf den noch zurückzukommen sein wird. 1900 bis 1902 studierte er am Konservatorium Straßburg Orgel und Kirchenmusik bei Ernst Münch sowie als Nebenfächer Musiktheorie und Violoncello; gelegentlich wirkte er als Cellist im städtischen Orchester unter der Leitung von Franz Stockhausen (1839-1926), dem jüngeren Bruder des Sängers Julius Stockhausen (1826-1906), mit. Daneben studierte Hamm Theologie an der Straßburger Universität; ein Jahr später belegte er auch Vorlesungen in Klassischer Philologie, Philosophie, Religionsphilosophie, Psychologie, Kunst- und Literaturgeschichte, aber nicht im Fach Musikwissenschaft,¹¹¹ obwohl die Universität Straßburg über das erste musikwissenschaftliche Institut innerhalb einer deutschen Universität verfügte. Ab 1902 studierte er in Berlin Philosophie und deutsche Literatur, antike Lyrik (u.a. bei Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, 1848-1931) und Kunstgeschichte (bei Heinrich Wölfflin, 1864-1945), daneben nahm er Unterricht bei Heinrich Reimann (1850-1906), dem Organisten der Kaiser-Wilhelms-Gedächtniskirche, der 1898 in Berlin selbst einen Bachverein gegründet hatte. Erst nach einem weiteren Studienjahr an der Universität Straßburg entschloss sich Hamm, sich ganz der Orgel zu widmen, und reiste zu Karl Straube (1873-1950) nach Leipzig, wo er auch musiktheoretische Kurse bei Hugo Riemann (1849-1919) und Seminare im Fach Hymnologie bei Georg Christian Rietschel (1842-1919) besuchte. Nach nur zwei Jahren Vollzeitausbildung verließ Hamm Leipzig mit einem Zeugnis von Karl Straube¹¹² in der Tasche, das ihn wärmstens für eine ihm angemessene Organistenstelle empfahl. Wenige Wochen später trat er seinen Dienst im Basler Münster an, nachdem ihn Hans Huber, Hermann Suter und sein Vorgänger Alfred Glaus (1853-1919, Münsterorganist 1876-1906) bei einem Konzert in Straßburg gehört und aus acht Bewerbern ausgewählt hatten.¹¹³ Zweimal, gleich 1906 und nochmals 1912, wurde Adolf Hamm nach Berlin beziehungsweise Bern wegberufen, blieb aber Basel treu, beim zweiten Mal unter ausdrücklichem Verweis auf seinen eben gegründeten Bach-Chor.¹¹⁴

111 Vgl. dagegen Schibli, «Rund um die ‹Vox humana›», 71: «Adolf Hamm [...] der [...] in Strassburg Musikwissenschaft studiert hatte.»

112 Datiert auf den 14. April 1906, vollständig wiedergegeben in Sacher, «Lebenslauf», 15–16.

113 Sacher, «Lebenslauf», 16–17.

114 Siehe den Brief von Adolf Hamm (z. Zt. Gersau, Seehof) an Carl Christoph Bernoulli-Burger vom 21. April 1912, CH-Bu NL 137: B 5.

Ernst Münch und der Chor der Wilhelmskirche in Straßburg

Besonderen Einfluss auf Hamms Entwicklung als ausgewiesener Bach-Spezialist hatte die Tatsache, dass Hamm seine Jugend, seine frühen Studienjahre und den Beginn seiner Konzerttätigkeit in Straßburg verlebt hatte.¹¹⁵

Das Elsass war seit 1871 Hauptstadt des Reichslandes, das direkt dem deutschen Kanzler unterstellt war.¹¹⁶ In der Folge wurde dessen Hauptstadt Straßburg so eifrig von sogenannten Altdeutschen besiedelt, dass 1890 der Anteil der Zugewanderten 39 Prozent der Gesamtbevölkerung betrug. Dadurch stieg auch die Zahl der Protestanten in der Stadt auf 49,52 Prozent im Jahr 1890. Deswegen verwundert nicht, dass hier auch der evangelischen Kirchenmusik eine rasch wachsende Bedeutung zukam.¹¹⁷ Diese wachsende Präsenz der Protestanten und Protestantinnen in Straßburg wurde noch verstärkt durch die Kirchenchorgründungen, die ursprünglich im Zusammenhang mit dem Lutherjahr 1883 erfolgten, sich aber darüber hinaus fortsetzten. Zu diesen gehörte auch der Chor der Kirche St. Wilhelm (Saint-Guillaume),¹¹⁸ der gegründet wurde, um «d'avoir un chœur qui pût chanter au service divin des fêtes religieuses des compositions de chants sacrés et de musiques sérieuses».¹¹⁹ Sein erster und langjähriger Leiter war Ernst Münch,¹²⁰ der ab 1882 zunächst als Organist an Saint-Guillaume gewirkt hatte und – ähnlich wie später Hamm in Basel – «befremdet war von der Trockenheit des protestantischen Gottesdienstes».¹²¹ 1885 hatte Münch den Kirchenchor an

115 Hiebner, «Adolf Hamm und der Bach-Chor», 11: «Adolf Hamm, der in jungen Jahren neben der Musik auch Theologie studiert hatte und wie seine Vorfahren ursprünglich Pfarrer werden wollte, brachte aus Strassburg, wo er sich dem Kreis um Smend und Spitta verbunden fühlte, jene auf ein tiefes Wissen um die Beziehungen zwischen dem verkündeten Kanzelwort und der Musik gegründete Einstellung mit, die für seine Tätigkeit immer begleitend gewesen ist. Sie liess ihn denn diese auch als Kantorenamt in des Wortes eigentlichster Bedeutung auffassen.»

116 Geyer, *La vie musicale à Strasbourg*, 8.

117 Ebd., 217.

118 Oberdoerffer, «Cinquantenaire du chœur de Saint-Guillaume», 20: «Le Chœur de Saint-Guillaume est bel et bien le fruit de ces initiatives.»

119 Geyer, *La vie musicale à Strasbourg*, 218–19.

120 Bekannt als Ernst Münch wurde sein Sohn, der Geiger und später in den USA wirkende Dirigent Charles Münch (1891–1968).

121 Geyer, *La vie musicale à Strasbourg*, 219: «frappé par la sécheresse du culte protestant».

dieser Kirche gegründet und im Herbst 1886 das Pfarrkonsistorium angefragt, ob man den Gläubigen an den hohen Festtagen «des œuvres des grands compositeurs de musique religieuse» anbieten könne mit dem Hinweis: «le but de ces concerts spirituels est d'éveiller dans les classes populaires le goût de la belle musique, des maîtres tels que Hændel, Bach, Haydn, Mozart».¹²² Münchs Initiative verband zwei entgegengesetzte Absichten, einerseits die Absicht, zur «Verstärkung des Glanzes religiöser Feierlichkeiten» beizutragen, und andererseits den «Wille[n], die Öffentlichkeit mit den musikalischen Werken der großen Meister» vertraut zu machen.¹²³ Wie beim Basler Bach-Chor konzentrierten sich die außerliturgischen Aktivitäten des Chors auf die kirchlichen Festtage. Diesen jährlich vier bis fünf Feiertagskonzerten, die er durch fast vierzig Jahre hindurch plante, organisierte und musikalisch verantwortete, verdankte Ernst Münch sein lokales und regionales Renommé.¹²⁴ Ohne sich darauf «festnageln»¹²⁵ zu lassen, standen im Zentrum seines Strebens und Schaffens die Vokalwerke von Johann Sebastian Bach.¹²⁶ In mehr als 250 Bach-Aufführungen hat Münch zwischen 1885 und 1919 81 Kantaten von Johann Sebastian Bach vorgestellt. Dem ursprünglichen Anstoß, dem Luther-Jubiläum, gemäß war durch alle diese Jahre hindurch die Kantate *Ein feste Burg ist unser Gott* BWV 80 das *Pièce de Résistance* von Münchs Bach-Bemühungen, gefolgt von *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140, und der *Trauerode* BWV 198.¹²⁷ Ebenso wie später in Basel standen, zumal wenn es um Bachs Kantaten ging, die Werke, deren gemeindefördernde Funktion und deren Scopus eher im Zentrum der Bemühungen als die musikalische Perfektion von Chor, Ensemble und Solisten. Nach und nach sollten nicht nur die bereits bekannten, sondern auch die noch unvertrauten Bach'schen Sonntagsmusiken zu Gehör gebracht werden.¹²⁸ Es ging auch darum, sich eine Bach-Gemein-

122 Oberdoerffer, «Cinquantenaire du Chœur de Saint-Guillaume», 21 zit. nach Geyer, *La vie musicale à Strasbourg*, 227. Eine Beschreibung der Konzerte in Sankt Wilhelm findet sich auch bei Arnold, *Albert Schweitzer*, 184–86.

123 Geyer, *La vie musicale à Strasbourg*, 227: «C'est donc à la fois le souci de rehausser l'éclat des solennités religieuses et la volonté de familiariser le public avec des œuvres musicales des grand maîtres.»

124 Ebd., 227–29.

125 Siehe diese Formulierung, wenn auch mit Bezug auf Adolf Hamm, oben, S. 11 und Anm. 65.

126 Will, «Le Chœur de Saint-Guillaume de Strasbourg», 344: «C'est à l'école de Bach qu'il a été formé et qu'il éduque son chœur, la paroisse et les milieux qui font écho à ces accents nouveaux.»

127 Geyer, *La vie musicale à Strasbourg*, 229.

128 Schweitzer, «Souvenirs d'Ernest Munch», 52.

de zu formen.¹²⁹ Dazu wurden auch «Begleittexte zu den Konzerten» verfasst, «die als Beilage in den Straßburger Zeitungen oder in den Programmheften abgedruckt wurden».¹³⁰ Später berichtete der ständige Continuo-Organist – auf den noch zurückzukommen sein wird –, mit welcher Inbrunst und Verve «Münch, sein Bruder Gottfried und ich uns abends um den Tisch setzten, um zusammen einen Partiturenband der großen Bach-Gesamtausgabe zu studieren» und wie wir «bedauerten, nicht alle [Kantaten] aufs Mal machen zu können».¹³¹ 1894 wurde erstmals die *Matthäus*-, ein Jahr später erstmals die *Johannespassion* in Angriff genommen, vorerst in zwei Teilen, an Gründonnerstag beziehungsweise Karfreitag, und ab 1908 jeweils integral.¹³² Dazu kamen *Weihnachtsoratorium*, *Osteroratorium*, die Motetten, 1898 erstmals die *H-Moll-Messe* und 1900 das *Magnificat*.¹³³ Der Wilhelmschor bestand bei seiner Gründung aus ca. vierzig Mitgliedern, wuchs aber – wie der Basler Bach-Chor – beträchtlich an und zählte bald hundert bis hundertzwanzig Sängerinnen und Sänger,¹³⁴ wobei nicht klar ist, ob Münch ebenfalls das Ziel verfolgt hat, sich aus aufführungspraktischen Gründen eine zahlenmäßige Beschränkung der Chorgröße aufzuerlegen. Wie später Adolf Hamm und der Basler Bach-Chor konzentrierten sich Ernst Münch und der Wilhelmschor nicht ausschließlich auf Bachs Vokalwerke, sondern führten auch vorbachsche Kompositionen auf, Werke der älteren Bach-Familie, gelegentlich Chorwerke von Schütz, Vokalkonzerte von Pachelbel, dann aber auch Grauns *Der Tod Jesu*, Oratorien von Händel und Haydn sowie geistliche Werke des 19. Jahrhunderts bis hin zu Verdi und Reger, ja sogar zu lokalen Komponisten wie Guillaume Riff, dazu weltliche Kompositionen wie Beethovens *Chorfantasie*, Berlioz' *Roméo et Juliette*, Oratorien von Schumann und Bruch bis hin zu den Werken von Zeitgenossen, Pfitzners *Der Blumen Rache*, Piernés *La Croisade des Enfants* und Regers *Die Nonnen*.

129 Ebd.: «L'entreprise était à l'époque audacieuse, car il fallait d'abord former le public pour qu'il fût à même de comprendre Bach.»

130 Arnold, *Albert Schweitzer*, 186.

131 Schweitzer, «Souvenirs d'Ernest Munch», 52: «Combien de fois, à cette époque, Münch, son frère Gottfried et moi, nous sommes-nous réunis le soir autour d'une table, pour étudier ensemble un volume de partitions des cantates, dans la grande édition de Bach, en regrettant de ne pouvoir les faire jouer toutes en mêmes temps.»

132 Geyer, *La vie musicale à Strasbourg*, 231.

133 Ebd., 231.

134 Ebd., 232.

Nur am Rande sei erwähnt, dass auch in Saint-Guillaume der ideale Aufführungsort innerhalb der Kirche anfangs ein ernstzunehmendes Problem darstellte, dass das instrumentale Ensemble angesichts der von Bach geforderten Einzelleistungen ein schwelender Unsicherheitsfaktor darstellte und dass angesichts der großen Zahl an erforderlichen Gesangssolisten aus dem lokalen Umfeld wie auch von weit her die Organisation an den Rand ihrer finanziellen Möglichkeiten gelangte.¹³⁵ Allein schon das Aufführungsmaterial stellte ein kostspieliges Problem dar, da die Bach-Gesamtausgabe, auf die sich Münch ausschließlich verließ, nur Partituren, aber keine Chorpartituren oder gar einzelne Instrumentalstimmen veröffentlicht hatte.¹³⁶ Da erstaunt es nicht, dass man einen bescheidenen Eintrittspreis erheben musste: Für die besseren, ungefähr die Hälfte der vorhandenen Plätze verlangte man 1 Mark, was dem Chor zu fixen Einnahmen verhalf und die Unentgeltlichkeit der übrigen Sitzplätze garantieren half.¹³⁷

Der Chor von Saint-Guillaume konnte – dem Basler Bach-Chor vergleichbar – auf ältere Pionieraufführungen Bach'scher Werke aufbauen. Hier war es die «Société de chant sacré», welche – dem «Basler Gesangverein» vergleichbar – bereits in den 1860er-Jahren unter ihrem Dirigent Théophile Stern (1803-1886) Bach-Kantaten und unter dessen Nachfolger Louis Saar 1882 und 1883 im Temple neuf die *Matthäuspassion* aufgeführt hatte – in der Zweitaufführung unter der Mitwirkung von Julius Stockhausen, der diese Werke bereits u. a. von Basler Aufführungen¹³⁸ her kannte. Wie in Basel basierten jene Straßburger Erstaufführungen Bach'scher Werke zunächst auf der Ausgabe der Kantaten BWV 101 bis 106 von Adolf Bernhard Marx (BWV 104) und dem in Zehnerportionen erfolgten Erscheinen der Kantaten in der Bach Gesamtausgabe (BWV 6), vor allem aber auf der Lektüre von Philipp Spittas Bach-Monografie.¹³⁹ Dass Münch 1903 Händels *Messias*, welcher bis dahin die Domäne der «Société de chant

135 Ebd., 232–34.

136 Ebd., 234.

137 Ebd., 235.

138 Julius Stockhausen hatte die Jesus-Partie von 1861 bis 1889 in sämtlichen Passionsaufführungen des Basler Gesangvereins gesungen. Thommen, *Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Basler Gesangvereins*, 27–79 passim, siehe auch Anhang II. Julius Stockhausens trat 1848 zum ersten Mal in Basel auf, siehe Refardt, «Biographische Beiträge zur Basler Musikgeschichte», 80.

139 Geyer, *La vie musicale à Strasbourg*, 224.

sacré» gewesen war, an die Wilhelmkirche übernehmen konnte, ist ein Zeichen dafür, dass der Niedergang der «Société» bereits eingesetzt hatte, welche denn auch ab 1906 aus den Straßburger Annalen verschwand.¹⁴⁰ So gilt für Straßburg wie für Basel, dass zunächst öffentliche Chorkonzerte mit Bach'scher Musik von einem unabhängigen, aber mit einer Kirche verbundenen Chor initiiert worden waren, worauf eine Generation später Chöre, die aus der liturgischen Arbeit hervorgingen, sich in kleinerer Besetzung auf Bachs Kantatenwerk zu konzentrieren anschickten.

Die Straßburger Bach-Aktivitäten mussten aus zwei Gründen etwas ausführlicher betrachtet werden. Einerseits war der Wilhelmshor Hamms direktes Anschauungsbeispiel,¹⁴¹ da er in den Jahren von 1902 bis kurz vor seinem Basler Amtsantritt 1906 sechsmal an Münchs Konzerten in Saint-Guillaume als Continuo-Organist bzw. als Orgelsolist beteiligt war und sogar während seiner Basler Zeit zweimal dorthin zurückkehrte. Andererseits wirkte er entweder zusammen mit dem oder anstelle des geradezu hauseigenen Organisten Albert Schweitzer, der in Münchs Konzerten von 1894 bis 1910 regelmässig mitwirkte,¹⁴² was er im Vorwort seines Bach-Buches von 1905 bzw. 1908 auch dankbar vermerkt hat.¹⁴³ Für Hamm wie für Schweitzer war Ernst Münch auch deswegen eine Autorität, weil er

140 Ebd., 226.

141 Geering, «Der Chordirigent», 64: «Hamm brachte diese Auffassung von Straßburg mit. Dort war und ist die Musik im Gottesdienst nicht auf die kümmerlichen Reste, das Vor- und Nachspielen der Orgel und das Lied vor und nach der Predigt, zurückgestutzt wie in der schweizerisch reformierten Kirche, sondern es werden einzelne Gesänge in den Gottesdienst eingeschaltet, welche noch der ursprünglichen Feier der Eucharistie entstammen, und die dem Gottesdienste jene Weihe verleihen, welche den Gläubigen auf die Ewigkeit des Göttlichen hinweist und ihm gleichzeitig die kirchliche Handlung vertraut macht.»

142 Jung, *Le Chœur de St-Guillaume de Strasbourg*, 109–35 passim. Laut Mathieu Arnold 62-mal, siehe Arnold, *Albert Schweitzer*, 184. Arnold berichtet auch über die zeitweiligen Meinungsverschiedenheiten und Konflikte zwischen Münch und Schweitzer, die dieser aber auch aus der Rückschau nie an die Öffentlichkeit trug, siehe ebd., 187–88.

143 Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, 7–8. Ernst Münch war überdies der jüngere Bruder von Eugen Münch (Eugène Munch; 1857-1898), bei dem einerseits Albert Schweitzer zunächst Orgelunterricht genommen hatte und der andererseits der Vater von Hans Münch (1893-1983) war, welcher ab 1912 bei Hamm in Basel Orgel studierte und zu dessen engsten Mitarbeitern wurde, sowohl als Begleiter des Bach-Chors wie 1922 bis 1926 auch als dessen (Interims-) Dirigent. Nach Hermann Suters Tod (1926) war Hans Münch bis 1977 Dirigent des Basler Gesangvereins und der Basler Liedertafel, 1935 bis 1966 Leiter der Konzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel, in denen er 1914 bis 1916 als Cellist mitgewirkt hatte, und 1935 bis 1947 Direktor der von Konservatorium und Musikschule Basel. Siehe auch Druey, «Zum Gedenken: Hans Münch», 25.

1882 bis 1884, während seiner Berliner Studienzeit, in direktem persönlichem Austausch mit Philipp Spitta gestanden hatte.¹⁴⁴

Nun würde es befremdlich anmuten, hätte Adolf Hamm ab der Gründung des Bach-Chors (1911) nicht auch Schweitzers bereits auf Französisch und Deutsch erschienenenes Bach-Buch für die Abfassung seiner Konzerteinführungen zu Rate gezogen. Ein Beispiel für Hamms synkretistische Sicht ist die Einführung zur Reformationsfeier am 11. November 1917, in der die Kantate *Ein feste Burg ist unser Gott* BWV 80 zur Aufführung gelangte. Hamm übernahm die eine der beiden von Philipp Spitta vermuteten und wohl begründeten – aber wohl kaum zutreffenden¹⁴⁵ – Datierungen der Kantate auf das Jahr 1739, in dem «das 200 jährige Jubiläum der Annahme der evangelischen Lehre in Sachsen»¹⁴⁶ gefeiert wurde. Den Kontrast zwischen den «dramatischen» Eingangschören und den beiden Ariensätzen begründete Hamm mit der Feststellung, es sei «für Bachs Eigenart bezeichnend, wie er in dieser Kantate Luthertum und Mystik zu verbinden versteht».¹⁴⁷ Diese Formulierung geht zurück auf Alberts Schweitzers Schlussabschnitt der Beschreibung dieser Kantate, wo es heißt: «Luthertum und Mystik: das war das Glaubensbekenntnis, das der Thomaskantor am Reformationsfeste ablegte».¹⁴⁸

Friedrich Spitta

Einer jener Straßburger Chöre, die nach dem Lutherjahr 1883 gegründet worden waren, der Kirchenchor von Sankt Thomas, wo auch die Universitätsgottesdienste stattfanden, wurde von dem ortsansässigen Professor für Neues Testament und Praktische Theologie Friedrich Spitta präsiert,¹⁴⁹ der zudem auch als Tenorsolist, ja sogar gelegentlich in den Konzerten in der Wilhelmskirche aufzutreten pflegte. Friedrich Spitta (1852-1924), Philipps um elf Jahre jüngeren Bruder hatte sich schon vor seiner Ankunft in Straßburg als Interpret und Propagator der Musik von Heinrich Schütz etabliert, gestützt auf die sechzehnbandige Werkaus-

144 Geyer, *La vie musicale à Strasbourg*, 227.

145 Dürr, *Die Kantaten*, ⁵1985, 782

146 Spitta, *Johann Sebastian Bach* Bd. 2, 300, Anm. 72.

147 Hamm, «Ein Führer zu Bach», 116.

148 Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, 603.

149 Geyer, *La vie musical à Strasbourg*, 220.

gabe seines älteren Bruders. Friedrich Spitta teilte die ausschließliche Bach-Verehrung seines Bruders nicht, vertrat im Kern aber mit Verve dasselbe kulturprotestantische Gedankengut wie dieser. Mehr noch als der ältere trug der jüngere der beiden Spitta-Brüder tatkräftig zu dessen Verbreitung bei. Dazu hatte er nicht nur 1888 die «Association des chœurs d'église protestants d'Alsace-Lorraine» gegründet,¹⁵⁰ sondern zusammen mit seinem Freund Julius Smend 1896 auch die einflussreiche *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* ins Leben gerufen, welche ganz auf dem Gedankengut des Kulturprotestantismus basierte.

Kulturprotestantismus

Als erster hat Ulrich Siegele auf die Verwurzelung der Exponenten der frühen Bach-Bewegung im 20. Jahrhundert und der Autoren in den ersten Nummern der Bach-Jahrbücher hingewiesen, welche alle stark von Spittas Bach-Monografie beeinflusst waren, dessen Stellungnahme für die aktuelle Pflege des Bach'schen Vokalwerkes innerhalb der lutherischen Gottesdienste geradezu als kulturprotestantische Proklamation innerhalb der Geschichte der Kirchenmusik aufgefasst werden muss.¹⁵¹ Der Begriff Kulturprotestantismus macht deutlich, worin die geistesgeschichtlichen Hintergründe bestanden, auf denen Aktivitäten wie auch diejenigen von Ernst Münch in Straßburg und, in deren Folge, von Adolf Hamm in Basel beruhten.

Der Begriff Kulturprotestantismus ist ein Fremdbegriff, der wohl in Kreisen geprägt wurde, welche dem Phänomen selbst eher kritisch gegenübergestanden haben. Zunächst steht der Begriff für das Gedankengut jener «Gestalten protestantischer Theologie, Religionsphilosophie und Frömmigkeit im späten 18., im 19. und im frühen 20. Jahrhundert, die zwischen reformatorischer Tradition und moderner, in der Aufklärung entstandener Kultur zu vermitteln suchen.»¹⁵² In diesem Sinne wird Kulturprotestantismus als «Epochenbegriff für die gesam-

150 Ebd., 219.

151 Siegele, «Johann Sebastian Bach – Deutschlands größter Kirchenkomponist», 81, Anm. 43, später aufgenommen und ausgebaut von Ulrike Schilling im Kapitel «H. Philipp Spittas politische und theologische Anschauungen» ihrer Dissertation, Schilling, *Philipp Spitta*, speziell 206–25.

152 Graf, «Kulturprotestantismus», 231.

te protestantische Theologie zwischen Schleiermacher und Troeltsch» verwendet.¹⁵³ Andererseits begegnet ein sehr viel engerer, auf eine bestimmte theologische Richtung eingeschränkter Gebrauch des Begriffs als Bezeichnung für «die Theologie Ritschls» sowie die «von Ritschl stark beeinflusste theologisch-kirchenpolitische Bewegung im Umkreis der 1886 gegründeten Zeitschrift «Die Christliche Welt»».¹⁵⁴ Zudem bezieht sich in der neueren Soziologie ein dritter Begriffsgebrauch auf «den Protestantismus im [deutschen] Kaiserreich».¹⁵⁵ Genauer noch sind hier jene «kulturellen Normen und Werte» gemeint, «die für das Bildungsbürgertum kennzeichnend» sind.¹⁵⁶ Oder anders gesagt:

Ursprünglich eher ein weiträumiger Kampfbegriff als eine selbst gewählte theologische Konzeption, umfasst er die 1860 einsetzende Vielgestalt bürgerlicher, liberal- und moderntheologischer Ansätze, die mit Reformbemühungen der zunehmenden Distanz weiterer Kreise der Gesellschaft gegenüber Religion und Kirche zu begegnen suchten, und gleichzeitig die Vision eines National- und Kulturstaates verfolgten.¹⁵⁷

Es wäre aber ein grobes Missverständnis zu meinen, die Kulturprotestanten hätten die Kirche einseitig den aktuellen kulturellen Entwicklung ausliefern wollen, im Gegenteil: Ihr Anliegen war es, die aktuellen Lebensfragen unter den Primat der Religion zu stellen. Diese Tendenz spricht auch aus dem Schlusssatz von Spittas Aufsatz aus dem Jahre 1882: «Und das bleibt doch immer einer der höchsten Wünsche, daß die Religion in Zukunft wieder werde, was sie früher war: der Mittelpunkt aller künstlerischen Bestrebungen.»¹⁵⁸ Noch deutlicher hatte er sich im Vorwort zu seiner Bach-Monografie in den Dienst des Kulturprotestantismus, hier sogar mit offenkundig nationalistischer Ausrichtung, gestellt:

153 Schilling, *Philipp Spitta*, 220.

154 Graf, «Kulturprotestantismus», 231.

155 Ebd.

156 Ebd.

157 König, *Zwischen Kulturprotestantismus und völkischer Bewegung*, 42f.

158 Spitta, «Die Wiederbelebung», 58. Ulrich Siegele sah die Nähe von Spittas Text zu den Tendenzen des Kulturprotestantismus in einem früheren Satz in Spittas Text: «Sie [die Kirche] soll sich doch nicht in Gegensatz zu der Welt bringen, sondern diese zu höherer Läuterung in sich hineinziehen», Siegele, «Johann Sebastian Bach – Deutschlands größter Kirchenkomponist», 81, Anm. 43, mit Bezug auf Spitta, «Die Wiederbelebung», 57.

Zu fest lebt in mir der Glaube an die stetig wachsende Bedeutung Bachs für die deutsche Nation, der er in all seinem Denken, Thun und Fühlen mit einer Entschiedenheit angehörte, wie kein anderer Künstler mehr. Als meine Vorarbeiten zu einem Werke über Deutschlands größten Kirchencomponisten begannen, dachte ich nicht, dass dessen Veröffentlichung schon in eine Zeit fallen würde, die durch heiße Geisteskämpfe beweist, wie tief, allem sprechenden Scheine zum Trotz, das religiöse Bedürfnis dem deutschen Volke eingeboren ist. [...] Die an Zahl und Inhalt fast unbegreiflich großen kirchlichen Kunstwerke des Mannes, den wir wohl den verkörperten Musikgenius des deutschen Volkes nennen dürfen, können nicht dazu in die Welt gesetzt sein, um nach einer oder wenigen mangelhaften Vorführungen spurlos zu verschwinden. Sie müssen, sie werden im Volke lebendig werden, werden mit ihrem tiefgeschöpften lauterem Gehalte die Gemüther überall erfüllen, sie dem Göttlichen mit neuer und verstärkter Innigkeit entgegenwenden, Leben und Kunst unserer Zeit mit der Gewalt beeinflussen, die ihrem Werte entspricht.¹⁵⁹

Damit gedachte Philipp Spitta, eine wichtige Forderung kulturprotestantischer Kreise zu erfüllen, nämlich «die leider unbestreitbare Entfremdung von Massen und ganzen Klassen unserer deutsch-evangelischen Bevölkerung von der Kirche»¹⁶⁰ zu stoppen oder gar rückgängig zu machen. Friedrich Spitta formulierte in seiner Beerdigungsrede auf seinen Bruder: «So hoffte er, dass diese Kunst in unseren Tagen eine Führerin werde zur Religion, zum Glauben, zur Kirche. Als einen der höchsten Wünsche formulierte er, daß die Religion in Zukunft wieder werde, was sie früher war, der Mittelpunkt aller künstlerischer Bestrebungen.»¹⁶¹ Der Begriff Kulturprotestantismus und die damit verbundene Gesinnung innerhalb der protestantische Kirche ist dann in den 1930er-Jahren Gegenstand der Kritik der Vertreter der Dialektischen Theologie,

159 Spitta, *Johann Sebastian Bach* Bd. 1, XIX–XX.

160 Richard Rothe, «Durch welche Mittel können die der Kirche entfremdeten Glieder ihr wiedergewonnen werden? Rede auf dem ersten deutschen Protestantentag in Eisenach 7. Juni 1865 (aus: *Der erste deutsche Protestantentag*, Elberfeld, Friderichs, 1865)». In *Gesammelte Vorträge und Abhandlungen Dr. Richard Rothe's*, 129–47. Elberfeld: Friderichs, 1886, hier 141, zit. nach Schilling, *Philipp Spitta*, 221, ohne bibliografische Angaben.

161 Friedrich Spitta, «Trauerrede für Philipp Spitta». In *Gedächtnisfeier für Philipp Spitta im Saale der Königlichen Hochschule für Musik zu Berlin den 16. April 1894*, Privatdruck, zit. nach Schilling, *Philipp Spitta*, 224f.

am deutlichsten vorgetragen von Karl Barth (1886-1968),¹⁶² geworden, unter anderem auch weil in Deutschland viele Anhänger des Kulturprotestantismus unversehens den allzu weltlichen Heilsversprechen der Nationalsozialisten gefolgt sind, während sich durchaus auch in der Bekennenden Kirche ehemalige Anhänger des Kulturprotestantismus wiederfanden.¹⁶³ Zudem verlor nach 1945 «im Zuge des Allgemeinwerdens liberaler Traditionen [...] der Kulturprotestantismus gerade auch in seinem politischen Anspruch notwendig an Bedeutung.»¹⁶⁴

Dass der Kulturprotestantismus sich in der Kirchenmusikgeschichte nicht als Begriff oder gar als Epochenbegriff durchgesetzt hat, liegt in der Tatsache, dass sein Einfluss bislang eher unter theologiegeschichtlichen, soziologischen und politischen Gesichtspunkten erforscht worden ist, weniger unter liturgischen, dass aber andererseits die Errungenschaften von Friedrich Spitta und Julius Smend in der multiperspektivischen Darstellung durch Konrad Klek insgesamt nur am Rande als Ausdruck des Kulturprotestantismus wahrgenommen worden sind.¹⁶⁵ Demgegenüber rechtfertigt erst der konkrete Niederschlag kulturprotestantischen Gedankenguts im liturgischen Alltag, warum von Kulturprotestantismus gesprochen werden muss und dabei mehr gemeint ist als eine zeitgebundene nationalliberale Strömung im deutschen Kaiserreich.¹⁶⁶

Was jedoch der Kulturprotestantismus hinsichtlich Liturgie und Kirchenmusik mit seinem Gegenstück, dem «Kulturkatholizismus» gemeinsam hatte, war die Tatsache, dass es spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eigentlich keinen bedeutenden Komponisten mehr gegeben hat, der funktionale Musik für den Gottesdienst geschrieben hat. Dies erklärt unter anderem, warum in den Repertoires beider Konfessionen musikalischer Historismus, insbesondere Rückgriffe auf Bach, Schütz, Palestrina und Gregorianik, vorgeherrscht hat.

So sehr sich beide Brüder Spitta in ihrer Sicht von Kirche und Gottesdienstpraxis – und dies ganz im Gegensatz zu ihrem Vater, der aus der Erweckungsbewegung des frühen 19. Jahrhunderts kam – grundsätzlich einig waren, so sehr könnte man Philipp Spittas Bach-Propaganda als einen restaurativen Versuch deuten, den Kulturprotestantismus, entgegen sei-

162 Barth, *Evangelische Theologie im 19. Jahrhundert*, passim.

163 Graf, «Kulturprotestantismus», 237.

164 Ebd., 238.

165 Etwa von Klek in seiner Dissertation, *Erlebnis Gottesdienst*, 178–80.

166 Graf, «Kulturprotestantismus», 231.

nem immer wieder postulierten Gegenwartsbezug, in der musikalischen Praxis einem dezidierten Historismus zu unterwerfen. Wäre dies Philipp Spittas Absicht gewesen, so hätte er damit – über die eigentliche Epoche des Kulturprotestantismus hinaus – beträchtliche Erfolge gehabt, mit Wirkungen auch jenseits des eigenen Leipziger Bach-Vereins, der Straßburger Initiativen und der Basler Aktivitäten bis auf den heutigen Tag. Vorerst bleibt aber die vertiefte Beschäftigung mit dem Phänomen Kulturprotestantismus auf der Agenda der Historischen Musikwissenschaft.

Die Bach-Aufführungen des Basler Bach-Chors

Zurück zum Basler Bach-Chor: Von besonderem Interesse wäre eine interpretationsgeschichtliche Einordnung von Hamms Bach-Pflege, sei es als Organist oder als Dirigent. Leider ist aber kein einziges Tondokument seines Wirkens erhalten. Auch die zahlreichen Rezensionen seiner Orgelkonzerte und der Auftritte des Bach-Chors geben kaum Aufschluss über die Besonderheiten seiner Interpretationen, besonders seiner Bach-Auffassung. Am ausführlichsten äußerte sich wohl, wenn auch aus der Rückschau, Armand Hiebner in seiner Gedenkschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Basler Bach-Chors:

Bei aller Verschiedenheit der künstlerischen Individualität Adolf Hamms und Hans Münchs gab es doch auch Gemeinsames im Hinblick auf ihr Wirken als Leiter des Bach-Chores. [...] Ebenso ferne einer doktrinär-akademischen Bachauffassung wie ihrem Gegenpol, den zu ihrer Zeit immer noch grassierenden, romantisierenden Deutungsversuchen, wussten sie jenen gesunden Standpunkt der Mitte zu bewahren, der die Beachtung neuer historischer Erkenntnisse mit der Unmittelbarkeit der künstlerischen Gestaltung in Einklang zu bringen wusste.¹⁶⁷

167 Hiebner, «Adolf Hamm und der Bach-Chor», 16. In seiner früheren Betrachtung, «Der Organist», 45–46, hatte sich Hiebner ähnlich geäußert und dabei ein Diktum von Hamms Nachfolger als Münsterorganist, Fritz Morel (1900-1973, Münsterorganist 1939-1970), ohne weitere Quellenangabe einbezogen: «Es war nicht kluge Anpassung an die Forderungen des Tages, wenn eine früher mehr oder weniger romantisierende Bachdeutung immer mehr eine objektivierende Tendenz zum Durchbruch kommen ließ. Noch bevor sich in Leipzig der radikale Umschwung in der Interpretation alter Meister vollzog, hatte sich Hamm einen Stil zu eigen gemacht, der völlig sinngemäß die Flächenform alter Werke etagenmäßig zum Aufbau brachte (F. Morel).»

Darüber hinaus sind es eher Beschreibungen charakteristischer Komponenten seines Wirkens, welche aus den Berichten der Zeitgenossen zusammengetragen werden können. Jenseits der Berichte über Hamms gründliche und umfassende Probenarbeit wurde der improvisatorische Zug seiner Interpretationen und das Vertrauen auf den Moment der Wiedergabe hervorgehoben.¹⁶⁸ Dafür spricht auch die Tatsache, dass Hamm stets aus völlig unbezeichneten Partituren dirigierte¹⁶⁹ und auf jegliche Eintragungen von Fingersätzen in seinen Orgelnoten verzichtete.¹⁷⁰ Besondere Sorgfalt verwandte er auf die Ausgestaltung des Basso continuo.¹⁷¹ Für seine Aufgeschlossenheit in Fragen historisch angemessener Aufführungspraxis spricht auch die frühe Verwendung von damals noch nicht wieder gebräuchlichen Instrumenten wie Cembalo, Gambe, Viola d'amore und Blockflöte.¹⁷² Besonders lag ihm auch die Interpretation der Choräle am Herzen, für deren Wiedergabe er vorzugsweise einen Knabenchor beizog.¹⁷³ Indem Hamm Bachs *Trauerode* nicht mit Johann Christoph Gottscheds Originaltext, sondern mit der verallgemeinernden Textunterlegung von Wilhelm Rust aufführte, um «dem Publikum das Verständnis zu erleichtern»,¹⁷⁴ bewies er ein weiteres Mal seine Nähe zu Friedrich Spittas kulturprotestantischen Maximen, welche aktuelles Verstehen über historische Korrektheit stellten.¹⁷⁵

168 Geering, «Der Chordirigent», 73.

169 Sacher, «Mensch und Künstler», 29.

170 Ebd., 27, 29, 30.

171 Ebd., 28.

172 Geering, «Der Chordirigent», 70. Zur Verwendung des Cembalos siehe auch Sacher, «Mensch und Künstler», 28.

173 Geering, «Der Chordirigent», 72.

174 Ebd., 74. Die alternative Textierung findet sich in Rust, *Joh. Seb. Bachs Werke. Dreizehnter Jahrgang. Dritte Lieferung: Trauer-Ode [BWV 198]*, XI–XII.

175 Klek, *Erlebnis Gottesdienst*, 150.

Zusammenfassung, Notabene, Ausblick und methodischer Hinweis

Zusammenfassung

1. Die Bach-Kantate kann ihrer ursprünglichen Entstehung wie auch deren Rezeption nach als Organistenmusik, als Spezialfall eines «Orgelkonzertes mit» betrachtet werden. Dass äußerlich der Chor im Vordergrund steht, ist meistens schlicht der Tatsache geschuldet, dass ein Verein die Organisation und die finanzielle Verantwortung einer zu meist konzertanten Aufführung zu tragen hat.
2. Die Aufführung einer Bach-Kantate behält oftmals den Charakter eines Gottesdienstes, selbst wenn sie – wiederum aus finanziellen Gründen – im Konzert gegen die notwendige Kollekte oder sogar gegen Eintrittspreise dargeboten wird.
3. Die Rezeption der Bach'schen Kantaten kann als später Reflex einer historischen, spezifisch theologie- und kulturgeschichtlichen Situation oder Konstellation unter dem Begriff des Kulturprotestantismus aufgefasst werden.

Notabene

Die Konzerte des Bach-Chors erwiesen sich als Glücksfall, da im eigentlichen Münsterergottesdienst die künstlerische Mitwirkung merklich zurückgedrängt wurde, nachdem 1927 Eduard Thurneysen (1888-1974), ein Vertreter der so genannten Dialektischen Theologie, das dortige Pfarramt übernommen hatte.¹⁷⁶ Thurneysen selbst rühmte nach dessen Tod vor allem Hamms defensive Haltung, indem dieser sich ganz aufs Begleiten der Gemeindechoräle beschränkte, auf das Orgelspiel nach der Predigt verzichtete und bloß zum Ausgang, «nach dem Gottesdienst»,¹⁷⁷ noch etwas Komponiertes hören lassen durfte, etwa aus dem

¹⁷⁶ Kuhn, «Eduard Thurneysen».

¹⁷⁷ Thurneysen, «Im Dienst an der Gemeinde», 58.

«Schatz der Bachschen Orgelkunst».¹⁷⁸ Plötzlich wurde die Kirchenmusik, deren zentrale Funktion im Gottesdienst für Hamm feststand,¹⁷⁹ auf ihren «Antwortcharakter» reduziert – gemäß Thurneysens Wünschen: «Darum ist aber auch das Orgelspiel in diesem Gottesdienst ganz ausschließlich auf den Gesang, den Gesang der Gemeinde hin ausgerichtet.»¹⁸⁰

Ausblick

Es erscheint lohnenswert, den Kulturprotestantismus des späten 19. Jahrhunderts und dessen Auswirkungen auf die damalige Gemeinde- und Kirchenmusikpraxis als kaum verborgene geschichtliche Triebfeder heutiger kirchenmusikalischer oder pseudo-liturgischer Aktivitäten wahrzunehmen und sich außerdem für die Lösungen heutiger Probleme kirchlichen Musizierens von den entsprechenden Äußerungen in Schriften aus jener Zeit inspirieren zu lassen.

Methodischer Hinweis

Ein Phänomen wie die Bach-Rezeption lässt sich unter zwei Perspektiven betrachten, als Angebot und als Nachfrage: Auf der einen Seite steht die Frage, was Bach und die Pflege seiner Werke wie auch die Bilder, die man sich von ihm machte, in verschiedenen Zusammenhängen zu bieten hatten, auf der anderen die Frage nach dem lokalen Einzelfall und den spezifischen Voraussetzungen für ein Interesse an Bachs Musik. Beide Betrachtungsweisen sind nicht in jedem Fall deckungsgleich. Erst wenn man den Details nachspürt, bespiegeln sich im jeweils konkreten Umfeld Angebot und Nachfrage. Nicht alles, was ein Außenstehender nicht versteht, kann leichtfertig als «letztlich nicht belegbare

178 Ebd.

179 Geering, «Der Chordirigent», 68, siehe auch oben, S. 5 und Anm. 22.

180 Thurneysen, «Im Dienst an der Gemeinde», 56. Sacher bemerkt wohl auch im Hinblick auf diese Situation: «Den Kirchendienst hat Hamm sein ganzes Leben mit vollem Einsatz versehen, obwohl seinem kritischen Geist Schwächen der Institution und ihrer Träger nicht verborgen blieben und er sich gelegentlich auch freimütig darüber äußerte», Sacher, «Mensch und Künstler», 31.

Spekulation» abgetan werden.¹⁸¹ Nur eine Einbettung des Einzelfalls in dessen biografischen und geistesgeschichtlichen Zusammenhänge öffnet den Blick auf die mutmaßlichen Beweggründe eines rezeptionsgeschichtlich und -ästhetisch motivierten Vorgangs.

Bibliografie

Literatur

- Arnold, Mathieu. *Albert Schweitzer. Seine Jahre im Elsass (1875-1913)*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2019.
- B. «Kurzer Rückblick». In *Basler Bach-Chor 1911-1941*. [Basel], 1942.
- Barth, Karl. *Evangelische Theologie im 19. Jahrhundert*. Theologische Studien. Eine Schriftenreihe, herausgegeben von Karl Barth und Max Geiger, 49. Zollikon: Evangelischer Verlag, 1957.
- Becking, Albert Jan, Jörg-Andreas Bötticher und Anselm Hartinger. *Wie schön leuchtet der Morgenstern. Johann Sebastian Bachs geistliche Kantaten. Werkeinführungen und Dokumente der Basler Gesamtauführung*. Basel: Schwabe, 2012.
- Berg, Alban. «Prospekt des Vereins für musikalische Privataufführungen». In *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Musik-Konzepte, 36. München: edition text + kritik, 1984.
- Buchli, Hanns. *Rudolf Moser. Das Leben eines Musikers*. Zürich: Flamberg, 1964.
- Cimino, Paola. ««Eindruck der grossartigste, den hier je ein Werk hervorgebracht: die schweizerischen Erstaufführungen von Glucks Orpheus (1856) und von Bachs Johannespassion (1861) in Basel». *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 30 (2006): 189–99.
- Cron, Joseph. «Der Lehrer». In *Adolf Hamm 1882-1938. Organist am Münster zu Basel. Erinnerungsschrift*, herausgegeben von Paul Sacher, 76–94. Basel: Holbein, 1942.
- Druey, Jean. «Zum Gedenken: Hans Münch». *Basler Zeitung* 141/139, Nr. 212 (10. September 1983).
- Dürr, Alfred. *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*. München/Kassel: dtv/Bärenreiter, 1971 und spätere Auflagen.
- . «Zur Entstehungsgeschichte des Bachschen Choralkantaten-Jahrgangs». In *Bach-Interpretationen*, herausgegeben von Martin Geck, 7–11. Göttingen: Vandenhoeck und Rupprecht, 1969.
- Ehinger, Hans. «Rudolf Moser †». *Schweizerische Musikzeitung* 100 (1960): 365.
- Elste, Martin. *Meilensteine der Bachrezeption 1750-2000*. Kassel: Bärenreiter, 2000.
- Forkel, Johann Nikolaus. *Musikalisch-kritische Bibliothek*. Bd. 2. Gotha, 1778. Reprint Hildesheim: Olms, 1964.

181 Hinrichsen, *Bach und die Schweiz*, 35.

- Gardiner, John Eliot. *Music in the Castle of Heaven. A Portrait of Johann Sebastian Bach*. London: Penguin, 2014.
- Geering, Arnold. «Der Chordirigent». In *Adolf Hamm 1882-1938. Organist am Münster zu Basel. Erinnerungsschrift*, herausgegeben von Paul Sacher, 64–75. Basel: Holbein, 1942.
- Geyer, Myriam. *La vie musicale à Strasbourg sous l'Empire Allemand*. Publications de la Société savante d'Alsace en Coédition avec l'école nationale des Chartes, Collection «Recherches et documents», tome 64. Strasbourg: Société savante d'Alsace, 1999.
- gg. «Korrespondenzen [...] Baden». *Schweizerische Musikzeitung* 61 (1922).
- Graf, Friedrich Wilhelm. «Kulturprotestantismus». In *Theologische Realenzyklopädie*, 20:230–43. Berlin: Walter de Gruyter, 1990.
- Hamm, Adolf. «Ein Führer zu Bach». In *Adolf Hamm 1882-1938. Organist am Münster zu Basel. Erinnerungsschrift*, herausgegeben von Paul Sacher, 109–54. Basel: Holbein, 1942.
- Hänggi, Christoph. «Der Komponist und Organist Benedict Jucker: ein Schüler Johann Heinrich Rincks am Basler Münster». *Musik und Gottesdienst* 44 (1990): 174–87.
- Heinemann, Michael und Hans-Joachim Hinrichsen. *Bach und die Nachwelt*. 3 Bd. Laaber: Laaber, 1997-2000.
- . *Johann Sebastian Bach und die Gegenwart*. Köln: Dohr, 2007.
- Hiebner, Armand. «Adolf Hamm und der Bach-Chor (1911-1922)». In *Gedenkschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Basler Bach-Chores 1911-1961*. [Basel, 1961].
- . «Der Basler Bach-Chor unter Walther Geiser». In *Gedenkschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Basler Bach-Chores 1911-1961*, 41–63. [Basel, 1961].
- . «Der Organist». In *Adolf Hamm 1882-1938. Organist am Münster zu Basel. Erinnerungsschrift*, herausgegeben von Paul Sacher, 34–48. Basel: Holbein, 1942.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. *Bach und die Schweiz*. Jahresgabe der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen 2011. Stuttgart: Carus, 2011.
- Isler, Ernst. «Nachrichten aus der Schweiz [...] Basel». *Schweizerische Musikzeitung* 64 (1924).
- Jung, Erik, Hrsg. *Le Chœur de St-Guillaume de Strasbourg. Un Chapitre de l'Histoire de la Musique en Alsace. Préface de Arthur Honegger*. Strasbourg: Heitz, 1947.
- Klek, Konrad. *Dein ist allein die Ehre. Johann Sebastian Bachs geistliche Kantaten erklärt*. 3 Bd. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2015-2017.
- . *Erlebnis Gottesdienst. Die liturgischen Reformbestrebungen um die Jahrhundertwende unter Führung von Friedrich Spitta und Julius Smend*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.
- König, Christopher. *Zwischen Kulturprotestantismus und völkischer Bewegung*. Beiträge zur historischen Theologie, 185. Tübingen: Mohr Siebeck, 2018.
- Kuhn, Thomas K. «Eduard Thurneysen». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 11. Oktober 2012. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010875/2012-10-11/>.
- Küster, Konrad. *Der junge Bach*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1996.
- . «Neuaufgaben des Organisten, Aktionsfeld des Director musices. Die Vokalmusik». In *Bach Handbuch*, herausgegeben von Konrad Küster, 95–534. Kassel: Bärenreiter, 1999.

- Merian, Wilhelm. *Basels Musikleben im XIX. Jahrhundert*. Basel: Helbling und Lichtenhahn, 1920.
- Müller von Kulm, Walter. «Ausblick». In *Basler Bach-Chor 1911-1941*. [Basel], 1942.
- Nef, (Karl Nef). «Korrespondenzen [...] Basel». *Schweizerische Musikzeitung* 51 (1911): passim.
- Nef, (Karl Nef). «Korrespondenzen [...] Basel». *Schweizerische Musikzeitung* 52 (1912).
- Nef, Karl. «Paul Boepple †». *Schweizerische Musikzeitung* 57 (1917): 174.
- Neue Bachgesellschaft, Hrsg. *Bach-Jahrbuch 1904*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, o. J.
- Neumann, Werner und Hans-Joachim Schulze. *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*. Bach-Dokumente, 1. Kassel: Bärenreiter, 1963.
- O. M. [Otto Maag]. «Adolf Hamm †». *National-Zeitung*, Nr. 482 (17. Oktober 1938).
- Oberdoerffer, Auguste. «Cinquantenaire du chœur de Saint-Guillaume». In *Le Chœur de St-Guillaume de Strasbourg. Un Chapitre de l'Histoire de la Musique en Alsace. Préface de Arthur Honegger*, herausgegeben von Erik Jung, 19–26. Strasbourg: Heitz, 1947.
- Oesch, Hans. *Die Musik-Akademie der Stadt Basel. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Musikschule Basel 1867-1967*. Basel: Schwabe, 1966.
- Refardt, Edgar. «Biographische Beiträge zur Basler Musikgeschichte. Dritte Folge: August Walter (1821-1896)». In *Basler Jahrbuch 1922*, 52–86. Basel: Helbling und Lichtenhahn, 1923.
- . «Die Gründung des Basler Bach-Chors». In *Adolf Hamm 1882-1938. Organist am Münster zu Basel. Erinnerungsschrift*, herausgegeben von Paul Sacher, 59–63. Basel: Holbein, 1942.
- Refardt, Edgar und Albert Müry. «Programmsammlungen und Register». In *Adolf Hamm 1882-1938. Organist am Münster zu Basel. Erinnerungsschrift*, herausgegeben von Paul Sacher, 156–391. Basel: Holbein, 1942.
- Sacher, Paul. «Lebenslauf». In *Adolf Hamm 1882-1938. Organist am Münster zu Basel. Erinnerungsschrift*, herausgegeben von Paul Sacher, 11–23. Basel: Holbein, 1942.
- . «Mensch und Künstler». In *Adolf Hamm 1882-1938. Organist am Münster zu Basel. Erinnerungsschrift*, herausgegeben von Paul Sacher, 24–33. Basel: Holbein, 1942.
- Sackmann, Dominik. «Zwei Beiträge zur Geschichte der Basler Bach-Rezeption». In *Nähe aus Distanz. Bach-Rezeption in der Schweiz*, herausgegeben von Urs Fischer, Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, 42–73. Winterthur: Amadeus, 2005.
- Sandberger, Wolfgang. *Das Bach-Bild Philipp Spittas. Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 39. Stuttgart: Steiner, 1997.
- Schanzlin, Hans Peter. *Basels private Musikpflege im 19. Jahrhundert*. 139. Neujahrsblatt, herausgegeben von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen. Basel: Helbling und Lichtenhahn, 1961.
- Schanzlin, Hans-Peter. «Adolf Hamm». In *Der Reformation verpflichtet*, herausgegeben von Dorothea Christ et al., 177–81. Basel: Christoph Merian, 1979.
- Scherer, Werner. «Der Basler Bach-Chor». *Basler Gesangverein, Mitteilungsblatt*, Heft 2. Basel, 1982.

- Schibli, Sigfried. «Rund um die ‹Vox humana›. Chöre und Orgeln der Stadt». In *Musikstadt Basel. Das Basler Musikleben im 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Sigfried Schibli, 67–76. Basel: Buchverlag der Basler Zeitung, 1999.
- Schilling, Ulrike. *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel, mit einem Inventar des Nachlasses und einer Bibliographie der gedruckten Werke*. Bärenreiter Hochschulschriften. Kassel: Bärenreiter, 1994.
- Schulze, Hans-Joachim. *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*. Stuttgart: Carus, 2006.
- Schweitzer, Albert. «J. S. Bach und sein Werk». In *Albert Schweitzer: Aufsätze zur Musik*, herausgegeben von Stefan Hanheide, 107–31. Kassel: Bärenreiter, 1988.
- . *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1977.
- . «Souvenirs d'Ernest Munch». In *Le Chœur de St-Guillaume de Strasbourg. Un Chapitre de l'Histoire de la Musique en Alsace. Préface de Arthur Honegger*, herausgegeben von Erik Jung, 51–62. Strasbourg: Heitz, 1947.
- Siegele, Ulrich. «Johann Sebastian Bach – ‹Deutschlands größter Kirchenkomponist›. Zur Entstehung und Kritik einer Identifikationsfigur». In *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, herausgegeben von Hermann Danuser, 59–86. Laaber: Laaber, 1988.
- Spitta, Philipp. «Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage». *Deutsche Rundschau* 31 (1882): 105–21, wieder abgedruckt in Spitta, Philipp. *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, 29–58. Berlin: Paetel, 1892.
- . *Johann Sebastian Bach*. Bd. 1. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1873.
- . *Johann Sebastian Bach*. Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880.
- Suter, Florian. «*Horchen was Bach zu sagen hat*». *Festschrift zum 100-jährigen Bestehen des Basler Bach-Chors 1911-2011*. Basel: Schwabe, 2011.
- Thommen, Rudolf. *Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Basler Gesangsvereins 1824-1924*. Basel: Kreis und Co., 1924.
- Thurneysen, Eduard. «Im Dienst an der Gemeinde». In *Adolf Hamm 1882-1938. Organist am Münster zu Basel. Erinnerungsschrift*, herausgegeben von Paul Sacher, 52–58. Basel: Holbein, 1942.
- Wiesli, Andrea. «*Dilettanten... und zwar sehr gute*». *Carl Eduard und Marie Burckhardt-Grossmann im Basler Musikleben des Fin de Siècle*. Basel: Schwabe, 2010.
- Will, Charles. «Le Chœur de Saint-Guillaume de Strasbourg». In *La Musique en Alsace*, 343–50. Strasbourg: Istra, 1970.
- Wolff, Christoph und Ton Koopman. *Die Welt der Bach-Kantaten*. 3 Bd. Kassel: Bärenreiter, 1996-1999.

Musikalien

- Rust, Wilhelm, Hrsg. *Joh. Seb. Bachs Werke*, herausgegeben von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig. Dreizehnter Jahrgang. Dritte Lieferung: Trauer-Ode [BWV 198]. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1865.
- Rust, Wilhelm, Hrsg. *Joh. Seb. Bachs Werke*, herausgegeben von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig. Dreiundzwanzigster Jahrgang: Zehn Kirchenkantaten [BWV 101-110]. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1876.

Anhänge

Anhang I: Aufführungen von Bachs Kantaten und Motetten in den Konzerten des Basler Bach-Chors 1911 bis 1920

	Kantaten (incl. Weihnachtsoratorium) und Motetten von J. S. Bach	Andere Werke
1. 12.11.1911	Actus tragicus: «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» BWV 106 «Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust» BWV 170 Motette: «Jesu meine Freude» BWV 227	Johann Sebastian Bach: Fuge Es-Dur für Orgel BWV 552/2
2. 2.4.1912	«Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem» BWV 159 mit Anfangschor aus «Jesu der du meine Seele» BWV 78 «Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen» BWV 145 («Auf, mein Herz, des Herren Tag» / «So du mit deinem Munde bekennest Jesum»)	Heinrich Schütz: Drei Cantiones sacrae Karl H. David: Das deutsche Sanctus op. 18
3. 22.12.1912	Weihnachtsoratorium BWV 248, I–III	
4. 18.3.1913	Trauerode: «Lass, Fürstin, lass nur einen Strahl» BWV 198 «Gott fährt auf mit Jauchzen» BWV 43	
5. 30.5.1913	Pfingstchoral «Komm, heiliger Geist»	Werke von César Franck, Giuseppe Verdi, Charles Gounod und Johannes Brahms
6. 21.12.1913	Weihnachtsoratorium BWV 248, IV–VI	
7. 7.4.1914	«Ich will den Kreuzstab gerne tragen» BWV 56 Motette: «Komm, Jesu, komm» BWV 229	Johann Sebastian Bach: Fantasie g-Moll für Orgel BWV 542/1, Orgelchoral «Vor deinen Thron» BWV 668 Wolfgang Amadeus Mozart: Missa brevis F-Dur KV 192
8. 20.12.1914	«Du Friedefürst, Herr Jesu Christ» BWV 116 «Nun komm, der Heiden Heiland» BWV 61	Heinrich von Herzogenberg: Die Geburt Christi, op. 90
9. 30.3.1915	«Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem» BWV 159 «Mein Gott, wie lang» BWV 155 «Ich hatte viel Bekümmernis» BWV 21	
10. 19.12.1915	«Meine Seel' erhebt den Herren» BWV 10	Ludwig van Beethoven: Messe C-Dur op. 86

11. 6.5.1916	«Herr, gehe nicht ins Gericht» BWV 105 «Mein Herze schwimmt im Blut» BWV 199 «Halt im Gedächtnis Jesum Christ» BWV 67	
12. 18.12.1916	Weihnachtsoratorium BWV 248, I–III	
13. 3.4.1917	Actus tragicus: «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» BWV 106	Wolfgang Amadeus Mozart: Requiem KV 626
14. 11.11.1917	«Gott der Herr ist Sonn und Schild» BWV 79 «Ein feste Burg ist unser Gott» BWV 80	
15. 26.3.1918		Johann Sebastian Bach: Johannespassion BWV 245
16. 15.4.1919	Motette: «Jesu meine Freude» BWV 227	Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge d-Moll für Orgel BWV 539 Werke von Johannes Brahms und Franz Schubert
17. 6.6.1919	Motette: «Ich lasse ich nicht» BWV Anh. 159	Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge f-Moll für Orgel, BWV 534 Werke von Max Reger, Carl Andreas Werthemann, Ru- dolf Moser
18. 9.9.1919	Motette: «Ich lasse dich nicht» BWV Anh. 159 Choräle: «Erhalt uns in der Wahrheit», «Nun danket alle Gott» Alt-Arie aus der Kantate «Ich bin ein guter Hirt» BWV 85	Johann Sebastian Bach: Passacaglia c-Moll für Orgel BWV 582, Adagio aus dem Violinkonzert E-Dur BWV 1042 Werke von Max Reger, Louis Spohr, Johannes Brahms
19. 21.12.1919	Weihnachtsoratorium BWV 248, I–III + VI	
20. 30.3.1920		Wolfgang Amadeus Mozart: Requiem KV 626 und «Ave verum corpus» KV 618

Anhang II: Bach-Aufführungen des «Basler Gesangsvereins» 1852 bis 1913¹⁸²

Datum	Ort	Titel	Komponist(en)	Werke von J. S. Bach	Bemerkungen	S.
14.5.1852		III. Konzert von Josephine Reiter	Bach (Palestrina, Händel, Beethoven, Mozart, Mendelssohn)	Kantate «Du Hirte, Israel, höre» Nr. 2 und 4, BWV 104		27f.
28./29.5.1853	Martinskirche	II. Musikfest	Bach (Händel)	Kantate «Wie schön leuchtet der Morgenstern», BWV 1	J. Reiter; Riggenbach-Stehlin; Stockhausen	28
23.10.1853		Concert spirituel von Josephine Reiter	Bach (Palestrina, Leisring, Händel, Mendelssohn)	«Herr, gehe nicht ins Gericht», «Motette für Sopransolo und Chor», BWV 105		28
21.3.1856	Martinskirche	I.	Bach (Palestrina, Händel)	Kantate «Gottes Zeit ist die allerbeste», BWV 106		29
6.12.1857	Münster	Collaudation der neuen Orgel	Bach (Palestrina, Leisring, Marcello, Mendelssohn)	Choral «Allein Gott in der Höh»		31
27.3.1861	Martinskirche	I. Passionskonzert	Bach (Palestrina, Händel, Crüger, Eccard, d'Astorga, Lotti, Mozart, Calvisius)	Choral «Dein Will' gescheh» aus der Johannespassion; Choräle «Wer hat dich so geschlagen» und «Wenn ich einmal soll scheiden» aus der Matthäuspassion; Fragment aus der Kantate «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» BWV 106		33
31.5.1861	Münster	II.	Bach	Johannespassion BWV 245 (Zum ersten Male)	J. Stockhausen; Th. Kirchner (O); A. Walther (KI)	33

¹⁸² Thommen, *Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Basler Gesangsvereins*, 27–79 (siehe rechte Spalte dieser Tabelle).

Datum	Ort	Titel	Komponist(en)	Werke von J. S. Bach	Bemerkungen	S.
1.6.1861	Münster		Bach (Mendelssohn, Schumann, Schröter, Kirchner)	Choral aus dem 2. Teil des Weihnachtsoratorium; Arioso mit Chor Nr. 32 und Schlusschoral aus der Johannespassion	Stockhausen	33f.
27.12.1861	Martinskirche	I. Historisches Weihnachtskonzert	Bach (Schröter, Eccard, Stobäus, Crüger, Mendelssohn)	Rezitativ und Arie aus dem Weihnachtsoratorium; Weihnachtsoratorium, 2. Teil [ganz]	Stockhausen	34
16.4.1862	Martinskirche	III. Passionsaufführung	Bach (Palestrina, Pergolesi, Lotti, M. Haydn)	Kantate «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit», BWV 106 (+ Orgelchoral BWV 622)		34
23.12.1862	Martinskirche	I. Weihnachtskonzert	Bach (Schröter, Eccard, Stobäus)	Weihnachtsoratorium, 5. und 6. Teil		35
1.4.1863	Martinskirche	II. Passionsaufführung	Bach (Eccard Pergolesi, Lotti, Händel)	Einige Stücke aus der Matthäuspassion	Bei Cimino ¹⁸³ als Gesamtauführung gerechnet	35
31.1.1864	Martinskirche	I.	Bach (Mendelssohn, Nicolai)	Kantate «Du Hirte Israel, höre», BWV 104		35
15./16.6.1865	Münster	II.	Bach	Matthäuspassion BWV 244	Stockhausen; Kirchner; Walter	36
28.3.1866	Martinskirche	II.	Bach (Mozart: Requiem)	Kantate «Du wahrer Gott und Davids Sohn», BWV 23		36
8.12.1867	Martinskirche	I.	Bach (J. Chr. Bach: Motette für Doppelchor)	Choral sowie Pastorale für Orchester aus dem WO: Motette «Ich lasse dich nicht» BWV Anh. III 159; Magnificat BWV 243		37

¹⁸³ Cimino, «Eindruck der grossartigste, den hier je ein Werk hervorgebracht», 199.

Datum	Ort	Titel	Komponist(en)	Werke von J. S. Bach	Bemerkungen	S.
8.4.1868	Martins- kirche	II.	Bach	2. Teil der Johannespassion	Fehlt bei Cimino	37
28./ 29.4.1870	Münster	III.	Bach	Matthäuspasion BWV 244	Stockhausen; Kirchner (O)	38
22.12.1870	Martins- kirche	zugunsten des Orches- tervereins	Bach (Schröter, Eccard)	Teile aus dem Weihnachtsoratorium		
26.3.1872	Martins- kirche	II. Geistliches Konzert	Bach (Palestrina, J. u. M. Haydn, Leisring, Mozart)	Kantate «Gottes Zeit ist die aller- beste» BWV 106	Altsolo: Magdalena Reiter	39
6./ 7.6.1874	Münster	50jähriges Jubiläum, 1.	Bach	Johannespassion BWV 245	Stockhausen; Kirchner (O)	40
21./ 22.12.1874	Martins- kirche	I. Weihnachtskonzert	Bach (Mendelssohn, Berlioz, Brahms, Schumann)	Choral «Brich an, o schönes Morgen- licht» BWV 248/12		41
17.7.1875	Elisabe- thenkirche	Leichenfeier von Ernst Reiter	Bach (Beethoven, Reissiger)	Choräle «Wenn ich einmal soll scheiden» (MP) und «Ach, Herr, lass' dein lieb Engelein» (JP)		41
10./ 11.4.1876	Münster	II.	Bach	Matthäuspasion BW 244	Stockhausen (Glaus (P), Walter (KI))	42
25./ 26.3.1880	Münster	III.	Bach (Brahms: Nr. 1, 2, 3, 7 aus dem Deutschen Requiem)	Choral «O Haupt voll Blut und Wun- den» aus der Matthäuspasion; Kan- tate «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» BWV 56 ; Arioso «Am Abend, da es kühle war» aus der Matthäus- passion; Choral «O hilf, Christe» aus der Johannespassion	Stockhausen	44

Datum	Ort	Titel	Komponist(en)	Werke von J. S. Bach	Bemerkungen	S.
26./ 27.5.1880	Münster	IV.	Bach	Matthäuspassion BWV 244	Volkland, Stockhausen, Glaus (O). Bei Cimino: Johannespassion	44
21.5.1881	Münster		Bach (Mendelssohn, Mozart: Requiem)	Arie für Alt aus der Matthäuspas- sion		45
20./ 21.5.1882	Münster	III.	Bach	H-moll-Messe BWV 232 (zum ersten Mal)	Glaus (O)	46
22.5.1882	Musiksaal	Kammermusikabend	Bach (Huber, Riedel, Schumann, Mendelssohn, Schubert, Loewe, Brahms)	Arie «Erbarme dich» aus der Mat- thäus-Passion	Luise Pfeiffer-van Beek (Ffm); Bargheer	46
21.5.1883	Musiksaal	Kammermusikabend	Bach (Franz, Kretschmer, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Beethoven, Brahms)	Chaconne für Violine und Klavier- begleitung BWV 1004/5	Adolf Bargheer; Hans Huber	47
10.11. (recte 2.?) 1883	Münster	I. Feier des 400-jähri- gen Geburtstages von Martin Luther	Bach (Klein)	Kantate «Ein' feste Burg», BWV 80		47
15.2.1883	Münster	II.	Bach (Mendelssohn)	Kantate «Lobet Gott in seinen Reichen»; Kantate «Ein' feste Burg», BWV 80		48
30./ 31.5.1885	Münster	1.	Bach	Matthäuspassion BWV 244	Stockhausen; Glaus (O)	49
21.12.1886	Münster	I.	Bach	Weihnachtsoratorium BWV 248 (zum 1. Mal vollständig)	Glaus (O); August Lutz (Portativ); 1.12. Vortrag von Philipp Spitta im Vereinshaus	50

Datum	Ort	Titel	Komponist(en)	Werke von J. S. Bach	Bemerkungen	S.
2./ 3.6.1888	Münster	IV.	Bach	H-moll-Messe BWV 232	Hess (O); Lutz (P); mit Oboi d'amore	51
25./ 26.5.1889	Münster	III.		Matthäuspassion BWV 244	Stockhausen; Hess (O); Lutz (P)	51f.
28./ 29.5.1892	Münster	III.	Bach	Johannespassion BWV 245	Glaus (O); Lutz (P)	53
5.12.1895	Münster	I.	Bach	Kantate «Christ lag in Todesbanden» BWV 4 ; Altarie aus «O ewiges Feuer» BWV 34/3 ; Kantate «Wer da glaubet und getauft wird» BWV 37 ; Kantate «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» BWV 56 ; Kantate «Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist» BWV 45	Glaus (O); Lutz (P)	55
14.6.1896	Münster	III.	Bach	Matthäuspassion BWV 244	Glaus (O); Lutz (P)	56
27./ 28.5.1899	Münster	III. 75-jähriges Jubiläum: um: 4.	Bach	Matthäuspassion BWV 244	(Friedrich Hegar an- stelle des erkrankten Alfred Volkland; Glaus (=); Kleinpaul (P und Kl)	59
21.12.1899	Münster	II.	Bach	Kantate «Gelobet seist du, Jesu Christ» BWV 91 ; Kantate «Wahrlich, wahrlich ich sage euch» BWV 86 ; Kantate «Christen ätzet diesen Tag» BWV 63 (+ BWV 1043)	Maria Philippi, Alt; Paul Boeppple, Bass	60
9./ 10.6.1900	Münster	V.	Bach	H-moll-Messe BWV 232	Hans Huber, Glaus (O)	61

Datum	Ort	Titel	Komponist(en)	Werke von J. S. Bach	Bemerkungen	S.
19./ 20.12.1900	Münster	I.	Bach (Wolfrum: Weihnachts-Mysterium)	Magnificat BWV 243	Huber; Philippi	62
21./ 22.12.1901	Pauluskirche	II.	Bach	Kantate «Christen ätzet diesen Tag» BWV 63 ; Kantate «Halt' im Gedächtnis Jesum Christ» BWV 67 (+ BWV 1016)	Philippi, Boepple, Jakob Nater (O)	64
29.3.1903	Münster	III.	Bach	Trauerode, BWV 198 (Wolfrum); Arie « <i>Schlage doch, gewünschte Stunde</i> », BWV 53; Kantate «Ich hatte viel Bekümmernis», BW 21 (Robert Franz)	Rückbeil-Hiller; Philippi; Kaufmann; Boepple	66
26./ 27.12.1903	Chor des Münsters	II.	Bach (Schröter, Prätorius, Brahms, Palestrina, Frescobaldi, Buxtehude)	Motette «Singet dem Herrn ein neues Lied» BWV 225 (+ BWV 541)	Glaus (O)	66f.
27.3.1904	Chor des Münsters	IV.	Bach (Palestrina, Mendelssohn, Strauss)	Rezitativ und Arie aus der Kantate «Ich habe genug» BWV 82 (+ BWV 686?)	Paul Boepple	67
30.5.1904	Musiksaal	V. 2. Künstlerkonzert (nach einer Auff. von Händels Messias)	Bach (Haydn, CPE & WF Bach; Beethoven, Händel Clari, Schubert, Schumann, Streicher, Liszt, Brahms)	Lied «Bist du bei mir» BWV 508	Georg Walter, Tenor; Otto Hegner (KI)	67f.
22./ 23.2.1905	Musiksaal	III.	Bach (Courvoisier, Andreae)	Kantate «Der zufriedengestellte Aeolus» BWV 205	Hermann Suter (Cemb.)	68
5.6.1905	Münster	V. 2.	Bach (Palestrina, Perez, Corsi)	Kantate «Vergnügte Ruh, bleibet Seelenlust» BWV 170 ; Rezitativ und Duett für Sopran und Bass aus der Kantate «Ich hatte viel Bekümmernis» BWV 21; Alt-Arie «Schlage doch, gewünschte Stunde» BWV 53	Anna Kappel, Sopran; Maria Philippi, Alt; Gerard Zalsman, Bass	69

Datum	Ort	Titel	Komponist(en)	Werke von J. S. Bach	Bemerkungen	S.
17./ 18.2.1906	Münster	IV.	Bach (Mozart: Requiem)	Magnificat BWV 243 (teilweise in der Einrichtung von Robert Franz)	Glaus (Orgel)	70
9./ 10.6.1906	Münster	VI.	Bach	Matthäuspassion BWV 244	Philippi; Hamm (gr. O); Breil (Kl. O)	71
28.1.1906	Münster	Leichenfeier für Margarethe Riggenbach-Stehlin	Bach	Choral «Wenn ich einmal soll scheiden» aus der Matthäuspasion; Trauerode «O wie selig seid ihr doch ihr Frommen» (405/495?)		71
24.3.1907	Münster	IV.	Bach (Buxtehude, Purcell, Schütz, Brahms, Eccard, Franck, J. & M. Haydn)	Lied «Mein Jesu, was für Seelenweh», BWV 487	Anny Hindermann, Alt; Hamm (O)	72
15./ 16.6.1907	Münster	V.	Bach	H-moll-Messe BWV 232	Hamm (O); Breil (Ibach-Flügel)	73
4-9.1906	Münster	Konzert zur 62. Jahresversammlung der Schweizerischen Predigergesellschaft	Bach (Gallus, Mozart)	Choräle «Dir, die Jehova» BWV 299 und «Lobe den Herrn»		73
25./ 26.1.1908	Münster	Extrakonzert V.	Bach (Gabrieli, Beethoven, Schein, Hausegger, Courvoisier, Grieg)	Motette «Singet dem Herrn ein neues Lied» BWV 225 ; «Jesus, unser Trost und Leben» BWV 475 (Rudolf Jung, Bariton)	Rudolf Jung, Bariton; Hamm (O);	74
13./ 14.6.1908	Münster	IV. Bach-Aufführungen: 1.	Bach	Johannespassion BWV 245	Hamm (O); Breil (Cemb.); Casals (VdG?)	74
14.6.1908	Musiksaal	IV. Bach-Aufführungen: 2. Matinée	Bach	Kantate «Weicht nur, betrübte Schatten» BWV 202 (+ BWV 1028, Vlc.-Suite, 1009)		74

Datum	Ort	Titel	Komponist(en)	Werke von J. S. Bach	Bemerkungen	S.
15.6.1908	Münster	IV. Bach-Aufführungen: 3.	Bach	Kantate «Mein liebster Jesu ist verloren» BWV 154 ; Kantate «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» BWV 56 ; Motette «Singet dem Herrn ein neues Lied» BWV 225 (+ BWV 542, 622, 615, 651)	Messchaert, Bass; Hamm (O); Breil (Cemb.)	74
8./9.6.1912	Münster	III. Bach-Aufführungen: 1.	Bach	Matthäuspassion BWV 244		78
10.6.1912	Musiksaal	III. Bach-Aufführungen: 2.	Bach	Kantate «O holder Tag, erwünschte Zeit», BWV 210 ; Kantate «Der Streit zwischen Phöbus und Pan» BWV 201	Nordwier-Reddingus; Philippi, Schmidt; van Oort, Nahm; H. Suter (KI)	78
6./7.12.1912	Münster	I.	Johann Christoph Bach (Händel, Mozart, Schubert Brahms, Reger)	Michaelis-Motette «Es erhob sich ein Streit» BWV 19	Hamm (O)	78f.
7./8.6.1913	Münster	IV.	Bach	H-moll-Messe BWV 232	Hamm (O), Schlageter (KI)	79

Anhang III: Bach-Aufführungen in der Schweiz bis 1911¹⁸⁴

Matthäuspassion BWV 244

Basel (Basler Gesangverein) 1865, 1870, 1876, 1880, 1885, 1889, 1896, 1899, 1906; Zürich (Gemischter Chor) 1872, 1873, 1881, 1885, 1892, 1896, 1903, 1909, 1911; St. Gallen 1889, 1901, 1906; Bern (Cäcilienverein) 1890, 1910; Genf 1903; Neuchâtel 1905; Winterthur 1907; Frauenfeld (Oratoriengesangverein) 1907; Aarau 1908

Johannespassion BWV 245

Basel (Basler Gesangverein) 1861, 1868 (2. Teil), 1874, 1892, 1908; Zürich (Gemischter Chor) 1876, 1884, 1890, 1898, 1906; Bern (Cäcilienverein) 1887, 1896; Frauenfeld (Oratoriengesangverein) 1893, 1895, 1911; Neuchâtel 1893; St. Gallen 1897; Genf 1899

H-Moll-Messe BWV 232

Zürich (Gemischter Chor) 1878, 1887, 1901, 1908; Basel (Basler Gesangverein) 1882, 1888, 1900, 1907; Neuchâtel 1901; Bern (Cäcilienverein) 1902

Weihnachtsoratorium BWV 248

Basel (Basler Gesangverein) in Teilen: 1861, 1862, 1885; vollständig: 1886; Zürich (Gemischter Chor) 1874; Bern (Cäcilienverein) 1881, 1888, 1898, 1906; St. Gallen (Evang. Kirchengesangverein) 1894; Winterthur 1898; Solothurn 1903; Biel (Liedertafel) 1909

Magnificat BWV 243

Basel (Basler Gesangverein) 1867, 1900, 1906; Zürich (Gemischter Chor) 1867, 1881, 1911; Bern (Cäcilienverein) 1886, 1909; Genf 1894; Neuchâtel 1892, 1910

Trauerode «Lass, Fürstin, lass nur einen Strahl» BWV 198

Basel (Basler Gesangverein) 1903

Lukaspassion BWV 246

Zürich (Häusermannscher Privatchor) 1908

Actus tragicus «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» BWV 106

Zürich (Gemischter Chor) 1867, 1896; Glarus 1903

Kantate «Ich hatte viel Bekümmernis» BWV 21

Zürich (Gemischter Chor) 1889; Burgdorf 1899

Kantate «Nun ist das Heil und die Kraft» BWV 50

Oltén 1911

184 Edgar Refardt, Oratorien-Aufführungen in der Schweiz. Material für den Aufsatz «Chorgesang» im *Schweizer Musikbuch* 1939, Typoskript, Universitätsbibliothek Basel, Sammlung Refardt.

**Anhang IV:
Aufführungen von namentlich genannten Kantaten,
Liedern und Motetten von J. S. Bach (unter Ausschluss der
Passionen, Magnificat und Reihenaufführungen des
Weihnachtsoratoriums) in der Schweiz vom Dezember
1900 bis Dezember 1911 (gemäß den Angaben in der
Schweizerischen Musikzeitung)**

- Arie «Mein gläubiges Herze» aus der Kantate «Also hat Gott die Welt geliebt»
BWV 68/2 (12)
- Rezitativ «Ich habe genug» und/oder Arie «Schlummert ein» aus der Kantate «Ich
habe genug» BWV 82/2 und 3 (8)
- Kantate «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» BWV 56 (7)
- Motette «Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 225 (7)
- Ausschnitte aus der Matthäuspassion BWV 244 (6)
- Kantatensatz «Nun ist das Heil und die Kraft» BWV 50 (4)
- Kantate «Jauchzet Gott in allen Landen» BWV 51 (4)
- Kantate «Schlage doch, gewünschte Stunde», BWV 53 (4)
- Kantate «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» (Actus tragicus) BWV 106 (4)
- Arie «In Deine Hände befehl' ich meinen Geist» aus dem «Actus tragicus» BWV 106 (4)
- Kantate «Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut» BWV 117 (4)
- Lied «Bist du bei mir» BWV 508 (4)
- Kantate «Bleib bei uns, denn es will Abend werden» BWV 6 (3)
- Kantate «O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe» BWV 34 (3)
- Kantate «Ich armer Mensch, ich Sündenknecht» BWV 55 (3)
- Kantate «Ein feste Burg ist unser Gott» BWV 80 (3)
- Motette «Der Geist hilft unserer Schwachheit auf» BWV 226 (3)
- Motette «Lob und Ehre und Weisheit und Dank» BWV Anh. 162 (3)
- Ausschnitte aus dem Weihnachtsoratorium BWV 248 (3)
- Lied «Jesu, unser Trost und Leben» BWV 475 (3)
- Lied «Komm, süßer Tod» BWV 478 (3)
- Lied «Willst Du dein Herz mir schenken» BWV 518 (2)
- Kantate «Ich hatte viel Bekümmernis» BWV 21 (2)
- Duett «Komm, mein Jesu» aus der Kantate «Ich hatte viel Bekümmernis» BWV 21/8 (2)
- Kantate «Nun komm, der Heiden Heiland» BWV? (2)
- Kantate «Sehet, welch eine Liebe» BWV 64 (2)
- Kantate «Gott der Herr, ist Sonn' und Schild» BWV 79 (2)
- Kantate «Jesus schläft, was soll ich hoffen» BWV 81 (2)
- Kantate «Ich habe genug» BWV 82 (2)

Kantate «Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust» BWV 170 (2)
 Motette «Jesu, meine Freude» BWV 227 (2)
 «Dir, dir, Jehova, will ich singen» BWV 299 (2)
 Lied «Brich entzwei, mein armes Herze» BWV 444 (2)
 Lied «Liebster Her Jesu» BWV 484 (2)
 Duett «Wenn Sorgen auf mich dringen» aus der Kantate «Ach Gott, wie manches Herzeleid» BWV 3
 Kantate «Christ lag in Todesbanden» BWV 4
 Kantate «Lobet Gott in seinen Reichen» BWV 8
 Kantate «Lobet Gott in seinen Reichen» BWV 11
 Arie «Jesu, deine Gnadenblicke» aus der Kantate «Lobet Gott in seinen Reichen» BWV 11
 Arie «Kreuz und Krone sind verbunden» aus der Kantate «Weinen, Klagen, Sorgen Zagen» BWV 12
 Arie «Seufzer, Tränen» aus der Kantate «Ich hatte viel Bekümmernis» BWV 21
 Kantate «Ach wie flüchtig, ach wie nichtig» BWV 26
 Kantate «Wer weiss, wie nahe mir mein Ende» BWV 27
 Kantate «Gottlob, nun geht das Jahr zuende» BWV 28
 Arie «Wohl euch, ihr ausgewählte Seelen» aus der Kantate «O ewiges Feuer» BWV 34/3
 Kantate «Wer da gläubet und getauft wird» BWV 37
 Arie «Höchster, mach deine Güte» aus der Kantate «Jauchzet Gott in allen Landen» BWV 51/3
 Kantate «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» (Bach-Wolfrum) BWV 56
 Arie «Ich ende behende mein irdisches Leben» aus der Kantate «Selig ist der Mann» BWV 57/7
 Arie «Ich bin vergnügt in meinem Leiden» BWV 58/1
 Arie «Ich bin vergnügt in meinem Leiden» BWV 58/3
 Kantate «O Ewigkeit du Donnerwort» BWV 60
 Kantate «Nun komm der Heiden Heiland» BWV 61
 Kantate «Christen ätzt diesen Tag» BWV 63
 Kantate «Sie werden aus Saba alle kommen» BWV 65
 Kantate «Halt im Gedächtnis Jesum Christ» BWV 67
 Kantate «Wachet, betet und seid allzeit bereit» BWV 70
 Duett «Ach Gott, verlass die Deinen nimmermehr» aus der Kantate «Gott der Herr ist Sonn' und Schild» BWV 79/5
 Arie «Ich freue mich auf meinen Tod» aus der Kantate «Ich habe genug» BWV 82/5
 Arie «Seht, seht, was die Liebe tut» aus BWV 85/5
 Arie «Ich will doch wohl Rosen brechen» aus der Kantate «Wahrlich, wahrlich ich sage euch» BWV 86/2
 Kantate «Wer nur den lieben Gott lässt walten» BWV 93

Kantate «Du Hirte Israel» BWV 102
 Kantate «Du Hirte Israel, höre» BWV 104
 Arie «Beglückte Herde» aus der Kantate «Du, Israel, höre» BWV 104/4
 Kantate «Herr, geh nicht ins Gerichte» BWV 105
 Arie «Wie lieblich klingt es in den Ohren» aus der Kantate «Ich freue mich in dir»
 BWV 133/4
 Kantate «Wachet auf, ruft uns die Stimme» BWV 140
 Kantate «Tritt auf die Glaubensbahn» BWV 152
 Arie «Stein der über alle Schätze» aus der Kantate «Tritt auf die Glaubensbahn» BWV
 152/4
 Kantate «Mein liebster Jesu ist verloren» BWV 154
 Kantate «Gott allein soll mein Herze haben» BWV 169
 Kantate «Erschallet, ihr Lieder» BWV 172
 Kantate «Singet dem Herrn» BWV 190
 Trauerode «Lass, Fürstin, lass nur einen Strahl» BWV 198 (Bearbeitung von Rust/Wol-
 frum)
 Kantate «Der Streit zwischen Phöbus und Pan» BWV 201
 Kantate «Weichet nur, betrübte Schatten» BWV 202
 Kantate «Der zufriedene gestellte Äolus» BWV 205
 Ausschnitte aus der Motette «Jesu meine Freude» BWV 227
 Motette «Fürchte dich nicht, ich bei Dir» BWV 228;
 Motette «Komm Jesu, komm» BWV 229
 Arie «Benedictus» aus der H-Moll-Messe BWV 232/IV/2
 Arie «Et exultavit» aus dem Magnificat BWV 243/2
 Choral «Gottlob, es geht nunmehr zu Ende» BWV 321
 Lied «Ich halte treulich» BWV 466
 Lieder «Kommt, Seelen, dieser Tag» BWV 479
 Lied «Mein Jesu, was für Seelenweh» BWV 487
 Lied «So gibst du nun» BWV 501
 Lied «Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen» BWV 517