Capitel VI.

Biographisches.

Ueber Emanuel Bach's Lebensumstände, wie sie sich in Hamburg festgestellt hatten, ist man etwas mehr unterrichtet, als über die in Berlin, wiewohl auch hier noch der meiste Stoff der Betrachtung aus seinen Arbeiten zu schöpfen war.

Man weiss von ihm, dass er mit dem Beginn seiner amtlichen Thätigkeit dort auch angefangen hat, Concerte in bestimmten Cyclen zu geben, dass er in diesen mit Instrumentalsachen seiner Composition, als Clavierspieler und mit seinen Oratorien vor das Publikum trat, und dass er auf diese Weise der Kunst in einer Stadt Eingang zu verschaffen suchte, in der jetzt ausser ihm, obwohl sie lange Zeit hindurch reiche Blüthen für die Musik entfaltet hatte, kein einziger Musiker lebte, „der bemerkt zu werden verdiente[1]).“ Bach selbst sagte zu Burney, als dieser ihn in Hamburg besuchte[2]): „Fünfzig Jahre früher, da hätten Sie kommen sollen.“ Um so bemerkenswerther sind seine Bemühungen in dieser Richtung, wenn sie auch wohl zum Theil aus dem Streben hervorgegangen waren, durch solche Concertcyclen Geld zu verdienen, dessen Bach bei dem theuren Leben in Hamburg und bei seinem immerhin nur mässigen Gehalte wohl bedürfen mochte. Das erste dieser Concerte fand am 28. April 1768[3]) im Drillhause statt, „wobey er (Bach) sich unter ver-

[1]) Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Th. II. S. 40.
[2]) Burney. Musik. Reisen. Th. III. S. 187.
[3]) Hamb. Unparth. Corresp. 1768. No. 67.

schiedenen Abwechselungen von Singstücken und anderen musikalischen Sachen mit Clavier-Concerten wird hören lassen. Der Anfang wird um halb sechs Uhr seyn. Preis der Billets zwey Mark.“ Mit „Hoher obrigkeitlicher Bewilligung“ fand Bach's zweites und „für diesmal letztes Concert zu mehrerer Bequemlichkeit des Publici in dem neuerbauten Concertsaal auf dem Kamp“ statt[1]), „wobey er sich abermals unter verschiedenen Abwechselungen von musikalischen Stücken auf dem Flügel wird hören lassen. Es wird bey dieser Gelegenheit das so beliebte Singgedicht des berühmten Herrn Professor Rammler, die Ino genannt[2]), aufgeführt werden.“

Nach diesem, wie es scheint, günstigen Anfange findet man schon im Herbst desselben Jahres die Ankündigung zu regelmässigen Concert-Abenden[3]). „Der Herr Kap.-M. Bach wird mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung auf Verlangen vieler Musikliebhaber diesen Herbst und Winter alle Montage von 5 bis 8 Uhr in dem neuen Concertsaale auf dem Kamp ein öffentliches Concert halten, wenn er eine hinlängliche Anzahl von Subscribenten bekommen kann. Die Zahl der Concerte ist auf 20, der Preis der Subscription auf 10 Thaler Courant festgesetzt. Der Anfang dieses Concerts, wenn es zu Stande kommt, ist den 31. October. Nähere Nachricht von der Einrichtung dieses Concerts ist bey dem Herrn Bach in der Böhmerstrasse etc.[4]) zu haben.“ Späterhin kommen ähnliche Ankündigungen vor, so vom Jahre 1769 noch 2 Concerte am 14. und 21 December[5]), „wobey jedesmal ein geistliches Singstück

---

1) Hamb. Unparth. Corresp. 1768. N. 70.

2) Cantate von Joh. Chr. Friedrich Bach, dem Bückeburger, 1786 im Druck erschienen.

3) Hamb. Unparth. Corresp. 1768. No. 155.

4) Bach wohnte später in der Fuhlentwiet im Manardi'schen Hause.

5) Hamb. Unparth. Corresp. 1769. No. 185.

aufgeführt werden wird, und er sich auf dem Flügel wird hören lassen."

Diese Concerte scheinen längere Zeit mit Erfolg vorgehalten zu haben. Doch gab der alternde Meister sie späterhin auf. „Die besten und frequentesten Concerte hatte ehemals der grosse Bach und nach ihm Herr M. Ebeling in der Handlungs-Akademie. Aber diese sind aufgegeben, indem man es nachtheilig für das Institut auslegte, dass es seine Eleven in feiner Gesellschaft und mit guter Musik alle Wochen ein paar Stunden unterhielt. Bach giebt sich zur Ruhe und führt längst keine Musiken im Concertsaal mehr auf [1])."

Welche Schwierigkeiten im Ganzen, abgesehen von der vorstehend angedeuteten materiell spiessbürgerlichen und kleinkrämerischen Ansicht die Concert-Aufführungen in Hamburg fanden, sagt dieselbe Correspondenz, indem sie fortfährt: „Dazu kommt, dass im Sommer Alles, was beau monde heisst, auf den Gärten lebt, im Winter aber der Clubs, Assembléen, Lotterien, Pickenicks, Bälle und Schmausereien so viele und festgesetzte sind, dass ein Concert nur mit unsäglicher Mühe einige freie Stunden ausfindig macht, wo es sich einschleichen kann. Am Sonntag dürfen keine sein, das ist wider die Orthodoxie. Drei, vier Tage sind Posttage, wo kein Kaufmann, Commis oder Handlungsbedienter jemals Zeit hat, an Concerte zu denken. Die übrigen Tage sind Comödien; also bleibt nur der Sonnabend, wo Alles sich von grossen Schmausereien, Spielverlusten und Geschäften erholt."

Bei solchen äusseren Schwierigkeiten mag es ihm wohl unter der sich mehr und mehr geltend machenden Last der Jahre nicht auf die Dauer behagt haben, für die künstlerische Unterhaltung des Hamburger Publikums weiter zu sorgen.

In seinen häuslichen Verhältnissen scheint Zufriedenheit und Ordnung geherrscht zu haben. Sein Haus

[1]) Magazin für Musik. Jahrg. II. 1784. S. 3.

war gastfrei und angenehm. Es sind hierüber Zeugnisse der unzweideutigsten Art vorhanden. Zuerst das von Burney, in dem Bach's Compositionen „ein so heftiges Verlangen erzeugt hatten, ihn zu sehen und zu hören," dass es keiner anderen musikalischen Versuchung bedurft habe, ihn nach Hamburg zu locken[1]). Bach empfing ihn „sehr gütig," führte ihn in allen Kirchen umher, spielte ihm die Orgel vor, liess sich vor ihm auf dem Clavier und dem Flügel hören, und lud ihn zu sich in sein Haus ein[2]). „Sein spasshafter Ton entfernte gleich allen Zwang, ohne ihm die Achtung und Ehrerbietung zu benehmen, die ihm seine Werke schon in der Entfernung eingeflösst hatten." „Als ich nach seinem Hause kam, fand ich ihn mit drey oder vier wohlerzogenen und vernünftigen Personen von seinen Freunden (diese waren Doctor Unzer und dessen Frau, beide durch mehrfache Schriften bekannt, und der Bruder der Letzteren, ein Herr Ziegler), ausser seiner Familie, die aus Madame Bach, seinem Sohn, dem Licentiaten, und seiner Tochter bestand. Den Augenblick, den ich in's Haus trat, führte er mich die Treppe hinauf in ein schönes grosses Musikzimmer, welches mit mehr als hundert und funfzig Bildnissen von grossen Tonkünstlern, theils gemalt, theils in Kupfer gestochen, ausgeziert war. Ich fand darunter viele Engländer, und unter andern auch ein Paar Original-Gemälde in Oel von seinem Vater und Grossvater. Nachdem ich solche besehen, war Herr Bach so verbindlich, sich an sein Silbermann'sches Clavier zu setzen, auf welchem er drey oder vier von seinen besten und schwersten Compositionen mit Delicatesse, mit der Präcision und mit dem Feuer spielte, wegen welcher er unter seinen Landsleuten mit Recht so berühmt ist. Wenn er in langsamen und pathetischen Sätzen eine lange

---

1) Musik. Reisen. Th. III. S. 187.
2) Ibid. S. 212.

Note auszudrücken hat, weiss er mit grosser Kunst einen beweglichen Ton des Schmerzes und der Klagen aus seinem Instrumente zu ziehen, der nur auf dem Clavichord und vielleicht nur ihm möglich ist, hervorzubringen."

„Nach der Mahlzeit, welche mit Geschmack bereitet und mit heiterem Vergnügen verzehrt wurde, erhielt ich's von ihm, dass er sich abermals an's Clavier setzte; und er spielte, ohne dass er lange dazwischen aufhörte, fast bis um 11 Uhr des Abends. Während dieser Zeit gerieth er dergestalt in Feuer und wahre Begeisterung, dass er nicht nur spielte, sondern auch die Miene eines ausser sich Entzückten bekam. Seine Augen stunden unbeweglich, seine Unterlippe senkte sich nieder und seine Seele schien sich um ihren Gefährten nicht weiter zu bekümmern, als nur, so weit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaft behülflich war. Er sagte hernach, wenn er auf diese Weise öfter in Arbeit gesetzt würde, so würde er wieder jung werden. Er ist jetzt 59 Jahr alt, ist eher kurz als lang, hat schwarze Haare und Augen, eine bräunliche Gesichtsfarbe, eine sehr beseelte Miene, und ist dabei munter und von lebhaftem Gemüth."

Diese schöne und ausführliche Erzählung seiner Aufnahme im Hause Bach's hat Burney offenbar unter dem befriedigenden Eindruck geschrieben, welchen eine herzliche und offne Gastlichkeit bietet. Sie hat den Werth, uns Bach in seiner Häuslichkeit und in seiner innersten für die Kunst und ihre Sprache glühenden Charakteristik zu zeigen, indem sie zugleich den Menschen und dessen Umgebung mit einigen festen Zügen klar erkennbar aufzeichnet.

Der zweite Zeuge, der sich über Em. Bach's persönliche Liebenswürdigkeit ausgesprochen hat, ist J. Fr. Reichardt, der, wie er im Juni 1774 von Hamburg aus schreibt[1]), „lange schon vor Begierde gebrannt hatte den

[1]) Briefe eines aufmerks. Reisenden. Th. II. S. 1 u. 15.

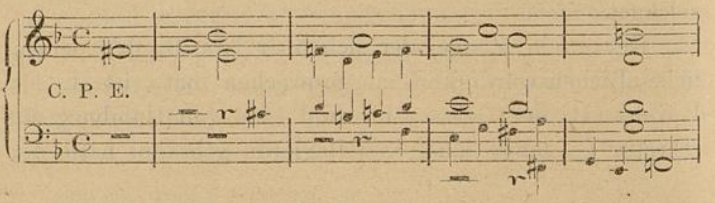
grossen Bach ganz kennen zu lernen". Er erzählt, dass ihn Bach „mit der allerfreundlichsten Aufnahme beehrt und es nicht habe dabei bewenden lassen, so oft er komme, ihm mit unermüdeter Gefälligkeit alle Arten von Sachen seiner Arbeit (drei, vier und auch mehr Sonaten aus verschiedenen Zeiten seines Alters) vorzuspielen, sondern dass er ihm auch helfe, seinen Aufenthalt in Hamburg so angenehm als möglich zu machen, und dieses durch die beste Aufnahme in seinem Hause und durch die angenehmsten Spazierwege nach den schönsten Stellen der Stadt." Auch bestätigt Reichardt, dass beim Phantasiren seine ganze Seele in Arbeit sei, welches die völlige Ruhe und — fast sollte man sagen, Leblosigkeit des Körpers anzeige. „Denn die Stellung und Geberde, die er annimmt, indem er anfängt, behält er bei stundenlangem Phantasiren unbeweglich bei."

Beiden Besuchern schenkte Bach Compositionen von seiner Hand, und an Burney noch dazu seltene alte Musikwerke[1]).

Er war als Mensch, wie Reichardt später von ihm schrieb[2]), „ein heiterer, witziger Geselle; seine Lieblingsart von Witz, die aus Wortspielen bestand, welche Lessing so treffend Nürnberger nannte, erklärt manche Sonder-

---

[1]) Indem Bach an Reichardt ein Exemplar seiner Cramer'schen Psalmen schenkte, unterschrieb er die Worte der Zueignung, die er hineingeschrieben, in der ihm eigenen humoristischen Weise folgender Art:



[2]) Musik. Almanach. 1796.

barkeit und manchen geschmackwidrigen Zug in seinen Werken.“ Auch andere Zeitgenossen bezeugen von ihm, ohne die beissenden Zusätze, welche dem Enthusiasmus Reichardt's vom Jahre 1774 wenig entsprechen, dass er „im Umgange ein aufgeweckter muntrer Mann voll Witz und Laune, heiter und fröhlich in der Gesellschaft seiner Freunde gewesen sei[1]).“

„Er war auch ausser seiner Kunst ein sehr unterrichteter und gebildeter, dabei durchaus ehrenhafter und im Handeln consequenter Mann. Er war Klopstock's Freund — sein Hausfreund, und Klopstock war eigentlich kein Musikliebhaber[2]).“

Musste schon diese übereinstimmende Schilderung eines liebenswürdigen, heiteren, in sich abgestimmten Charakters[3]) dazu beitragen, den Vorwurf der Gewinnsüchtigkeit, den Reichardt 22 Jahre nach seinem Besuche bei Bach und 2 Jahre nach dessen Tode gegen ihn veröffentlicht hat, abzuschwächen: so muss noch dazu bemerkt werden, dass Bach, dem sein Vater keine Schätze hatte hinterlassen

---

1) Musik. Real-Zeitung (Speyer) v. 1789. S. 3.

2) Dialogen über Musik von Rochlitz, Allg. Leipz. Musik-Ztg. Jahrg. 25. S. 90.

3) Von dem liebenswürdigen Interesse, das Bach noch als 72jähriger Greis für Freunde und Bekannte bewährte, giebt der Brief an „Monsieur de Grotthus, Seigneur de Gieddutz, Mietau par Memel,“ vom 4. September 1786 Zeugniss, den Nohl in seinen Künstlerbriefen S. 71 veröffentlicht und den wir hier folgen lassen: „Aller Bester unter den Besten, Theuerster Gönner, Ach, wie lange haben Sie uns an einem langsamen Feuer braten lassen! Ich rechnete wegen Nachrichten auf Hrn. v. Lieber und den Hrn. v. Müller, aber vergebens. Die Freude, die wir durch die Nachricht von Ihnen selbst erhielten, war unbeschreibbar. Genug, wir alle beten, und Gott wird Sie gewiss gesund machen. Bey uns ist es noch immer so, wie es war; ein bisgen krank, dann wieder gesund. Von dem fernern Befinden von Ihnen, der gnädigen Frau, dem jungen Herrn Baron erwarten wir alle Tage die besten Nachrichten. Vermelden Sie unsere Devotion, besonders lebe und sterbe ich ganz der Ihrige Bach.“

In welchem Verhältniss Bach zu diesem Hrn. v. Grotthus gestanden, ist nicht bekannt. Sein Name findet sich 1784 unter den Abonnenten des Klopstock'schen Morgen-Gesanges.

können, der ein, wie es scheint behagliches aber auch eben so geordnetes und mässiges Leben geführt hat, nach allem was man von ihm weiss, mit darauf angewiesen war, von dem Ertrage seiner Arbeit und dem Einkommen vom Unterricht seine Familie zu ernähren und zwei Söhnen eine sorgfältige Erziehung zu Theil werden zu lassen. Wohl mag es da für ihn geboten gewesen sein, das Seinige, zumal bei dem sehr mässigen festen Einkommen das er bezog, zu Rathe zu halten.

Was bei Reichardt den sehr bemerkbaren Umschlag in seinen Ansichten über Em. Bach herbeigeführt haben mag, ist schwer zu sagen. Das Einzige, dessen seiner Zeit mit bedauerndem Missfallen Erwähnung geschehen musste, war das öffentliche Ausgebot der Kupferplatten über die Kunst der Fuge zum Verkauf um jeden Preis.

Dass Bach bei aller Ordnung und guter äusserer Lage seine Mittel sehr zusammenhalten musste, ergiebt sein Brief an Forkel vom 20. Juni 1777 (Anhang II.). Dieser Ordnung und vernünftigen Sparsamkeit, die freilich genialen Naturen nicht immer eigen ist, mag es wohl auch zuzuschreiben gewesen sein, wenn Kirnberger am 27. Aug. 1774 ihm ohne Anfrage und Erlaubniss eine Odensammlung dediciren wollte, „weil es Ihn kein Geld kostet“. (Siehe weiter unten.)

Reichardt erzählt ebendort auch[1]): „Mit den meisten grossen Künstlern hatte er es gemein, dass er ungerecht gegen seine Nebenkünstler war. Dies ging so weit, dass er Männer wie Gluck, Haydn, Schulz u. a. für Künstler von geringer Bedeutung hielt.“

Auch über diesen erst nach Bach's Tode gegen ihn erhobenen Vorwurf lässt sich nicht rechten. So lange Bach in Berlin war, findet man, obschon der Streit zwischen den dortigen Theoretikern, insbesondere Marpurg und Kirnberger, eine Zeit lang auf höchster Spitze stand, nirgends

[1]) Mus. Alman. v. 1796.

eine Spur von Disharmonie zwischen ihm und seinen Kunstgenossen; im Gegentheil bezeugen die zahlreichen Sammel-Werke jener und späterer Zeit, an welchen er mit ihnen gemeinschaftlich arbeitete, dass er mit allen in dem besten Vernehmen geblieben war. Von Marpurg und dem sonst schwer umgänglichen Kirnberger lässt sich dies bestimmt nachweisen[1]): Ob er über Gluck und Schulz, die füglich nicht neben einander genannt werden können, geringer dachte, als dies ihrem Verdienst nach hätte der Fall sein sollen, darüber ist Authentisches nicht bekannt. Für ihn lag der Zweck der Musik hauptsächlich „in der Ausbreitung der Religion und in der Beförderung und Erbauung unsterblicher Seelen.“ Möglich wäre es daher wohl gewesen, dass er Gluck, der ja Opern-Componist war, eben deshalb nur als einen Tonsetzer zweiten Ranges beurtheilt hätte. Doch führte ihn seine eigne Richtung von dessen erhabenen Bahnen so weit ab, dass man

---

1) Dies wird unter Anderem auch der folgende Brief bezeugen, dessen Original sich in der Decker'schen Verlagshandlung befindet:

„Verehrtester Freund. Endlich bequemt sich der Herr Breitkopf ohne viel Erinnerung die Oden zu drucken; ich vermuthe, dass, wenn es zusammen fertig sein wird, sich die Schrift mit den latainischen Lettern gut ausnehmen; es ist doch zu vermuthen, dass zu dieser Michaelis-Messe es zur Herausgabe fertig seyn wird. Heute vormittag noch oder längstens bis 2 Uhr nach Tisch werde ich die Korektur zur Absendung nach Leipzig Ihnen korigirt überschicken. Eine Frage habe ich zu thun, ob ich zum Titelblatte eine Zeil Noten statt einer Vignette noch beifügen darf, da ohne dem leerer Raum genug wegen des kurzen Titels übrig ist; diese Noten sind eine Anspielung über den Nahmen Bach, weil ich ein Exemplar gleichsam als Dedication an den Hamburger Hr. Bach überschicken will. Ohne Anfrage und Seine Erlaubniss weiss ich, dass ich es thun darf, weil es Ihn kein Geld kostet.

Mein lieber Herr Kunz, ich bitte Sie recht sehr bis diesen kommenden ersten September mir 5 Rthlr. vorzuschiessen, auf den erwähnten 1. künftigen Monaths vormittag noch werde ich Ihnen die 5 Rthlr. mit dem verbindlichsten Dank wieder übersenden.

meine grosse Empfehlung bitte ich an Herrn Deckern zu vermelden.

den 27. August 1774. Kirnberger.“

glauben möchte, hier habe eifersüchtige Verkleinerungssucht auf seiner Seite keine Stätte finden können.

Was Schulz betrifft, so weiss man, dass Bach sich in seiner Jugend für ihn interessirt und ihn aufgemuntert hatte, die Gründlichkeit des Satzes und der Harmonie mit der Gefälligkeit der Melodie zu verbinden. Auch findet man seinen Namen unter den Pränumeranten zu Schulz's religiösen Liedern, „eine Ehre, die der grosse Mann wahrscheinlich keinem zweiten Tonsetzer mehr erwiesen hat[1]).“ Schulz selbst erzählt[2]): „Ich ward nun dreist genug, in meinem 14. Jahre (1763) heimlich an Bach nach Berlin zu schreiben, und ihn um die Anwendung und Ausnahmen gewisser musikalischer Lehrsätze zu befragen, worüber ich von Schmügel (seinem damaligen Lehrer) nach meiner Meinung keine befriedigende Auskunft erhalten hatte. Die herablassende, gütige und präcise Auskunft dieses grossen Mannes brachte mich vor Freuden ausser mir“ etc. Ferner sagt Schulz: „Da ich bei Graun (1765) keinen Unterricht haben konnte, ging ich nicht wieder zu ihm, sondern bearbeitete ein fugirtes Trio für 2 Violinen und Bass, und ging damit grade zu Bach. Dieser grosse Mann gab sich die Mühe, die Partitur mit Aufmerksamkeit durchzusehen und mich dabei genau zu examiniren. Die Folge davon war, dass ich auf seine Empfehlung in Kirnberger's Unterricht kam.“

Schulz hat seine Selbst-Biographie in späteren Jahren aufgesetzt. Klingt dies nun wohl danach, als ob Bach, der inzwischen längst verstorben war, gegen ihn unfreundliche Gesinnungen gehegt oder gezeigt habe? Dass Schulz nicht überall so hoch geschätzt wurde, als er es verdient hat, war in jedem Falle nicht die Schuld Em. Bach's.

Sein Verhältniss zu J. Haydn ist dagegen völlig klar. Ebenso unbegründet, wie der ihm in dieser Beziehung ge-

---

[1]) Allg. Leipz. Mus.-Z. Jahrg. 28. S. 279. 80.

[2]) v. Ledebur, Berliner Tonkünstler-Lexicon. S. 229. 30.

machte Vorwurf, mag auch die Behauptung der Ungerechtigkeit gegen andere Tonsetzer gewesen sein.

Der 2. Jahrgang des Magazins für Musik (1784 S. 588) hatte nämlich aus dem zu London erschienenen European Magazine die Uebersetzung eines Artikels über Haydn gebracht, in welchem folgende Stelle vorkam: „Unter der Zahl von Künstlern, die gegen unsern sich erhebenden Verfasser (J. Haydn) schrieben, befand sich C. Ph. Em. Bach in Hamburg (ehedem in Berlin); allein die einzige Ahndung, die sich Haydn gegen dessen Hohnneckereien erlaubte, war die: musikalische Lectionen bekannt zu machen zur Nachahmung der verschiedenen Schreibarten seiner Feinde, in denen er ihre Sonderbarkeiten so genau copirte, und ihre fremden Passagen, besonders des Hamburgischen Bach's seine, durch Nachäffung burleskirte, dass sie alle das stechende seines Witzes fühlten, der Wahrheit die Ehre gaben und zum Stillschweigen gebracht wurden. Diese Anekdote wird Aufschluss über eine Anzahl seltsamer Passagen geben, welche hie und da durch verschiedene Sonaten verstreut sind. Unter anderen befinden sich solche in der 6. Sonate für Pianoforte oder Flügel, Op. 13 u. 14, die ausdrücklich componirt sind, um den Hamburger Bach lächerlich zu machen. Niemand kann den 2. Theil der 2. Sonate in Op. 13 durchspielen, noch die ganze 3. Sonate in demselben Werk, und dabei glauben, Haydn habe im Ernst aus eignem natürlichem Genie so geschrieben, seine keuschen und originalen Gedanken so dem Papier anvertraut. Vielmehr: Bach's Styl ist darin nachcopirt. Diese Passagen, in denen jene grillenhafte Manier, tolle Sprünge, närrische Modulationen und sehr oftmals kindische Wendungen, verbunden mit Affectation einer tiefen Wissenschaft, sehr fein durchgehechelt sind, müssten denn etwa gar aus ihm gestohlen sein.“

Man sieht, der Angriff war plump genug. Es würde eben nicht sehr zu Haydn's Ehre gereicht haben, wenn er auf diese Weise den Mann hätte verhöhnen wollen, von

dem er überall laut und offen erklärt hatte, alles gelernt zu haben was er wisse[1]). Inzwischen war Haydn ein harmloser, wohlwollender, allen Intriguen und Persönlichkeiten fernstehender Mann, „der nie andre Tonkünstler tadelte“[2]). „Niemand war geneigter als er, fremden Verdiensten Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen[3]). In seinen Tonstücken zeigte sich oft Laune und Schalkheit, immer aber in einem liebenswürdigen Gewande. Seine Allegros und Rondos, in denen er oft neckende und frappirende Motive vorbrachte, waren voll von jenem feinen Humor, den Em. Bach der Musik zugänglich gemacht hatte. Oft genug giebt sich in diesen die Schule und das Studium des alten Meisters zu erkennen. So mag es mit den Sonaten gewesen sein, durch die er diesen lächerlich zu machen die Absicht gehabt haben soll.

Bach aber war seinerseits nicht entfernt der Mann, der in öffentlichen Blättern die Rolle eines kritischen Beurtheilers spielte. Hähmisches Wesen lag seinem Charakter durchaus fern. Hätte er zur Kritik auch Lust und Neigung gehabt, so würde es ihm wohl an Zeit dazu gefehlt haben. Auch war er, obgleich der Feder gewachsen und ein Mann von feingebildetem Geiste, doch nicht eigentlich in den literarischen Formen bewandert. Nur einmal, aus dem letzten Jahre seines Lebens, findet sich eine Kritik vor, die offenbar freundschaftlichen Zwecken zu dienen bestimmt war. Hätte er zu solchen Arbeiten Lust in sich verspürt, wohl wäre seiner Zeit Berlin der rechte Ort dafür gewesen, und die Folgen würden dann auch nicht ausgeblieben sein.

Dass Bach grade über Haydn anders dachte, hat er mit Rücksicht auf den mitgetheilten pamphletartigen Artikel authentisch erklärt[4]):

„Hamburg. In der neulichen Anzeige des Cramer'-

---

1) Griesinger, Biogr. Notizen über Haydn. S. 103.
2) Dies, desgl. S. 210.
3) Griesinger, a. a. O. S. 103.
4) Hamb. Unparth. Corresp. 1785. No. 150.

schen Magazins der Musik erwähnten wir eines Sudlers, der in das zu London herausgekommene European Magazine ein Denkmal seiner Ignoranz und Bosheit, betreffend Bach und Haydn, hat einrücken lassen. Hier folgt die eigene Erklärung unseres würdigen Herrn Kapellmeisters selbst darüber.

„Meine Denkungsart und Geschäfte haben mir nie erlaubt, wider jemanden zu schreiben: um so viel mehr erstaune ich über eine kürzlich in England in The European Magazine eingerückte Stelle, worin ich auf eine lügenhafte, grobe und schmähende Art beschuldigt werde, wider den braven Herrn Haydn geschrieben zu haben. Nach meinen Nachrichten von Wien, und selbst von Personen aus der Esterhazischen Kapelle, welche zu mir gekommen sind, muss ich glauben, dass dieser würdige Mann, dessen Arbeiten mir noch immer sehr viel Vergnügen machen, eben so gewiss mein Freund sei, wie ich der seinige. Nach meinem Grundsatze hat jeder Meister seinen wahren bestimmten Werth. Lob und Tadel können hierin nichts ändern. Blos das Werk lobt und tadelt am besten den Meister, und ich lasse daher jederman in seinem Werth.

Hamburg, den 14. Sept. 1783.

C. Ph. E. Bach."

Wenn hier der 71jährige Greis unter Zurückweisung jener Anschuldigungen mit Bestimmtheit ausspricht, „dass der brave Haydn, dieser würdige Mann, wie er glaube, ebensowohl sein Freund sei, wie er der seinige," so wird es wohl auch mit der allgemeinen Anschuldigung Reichardt's nicht viel mehr auf sich gehabt haben, selbst wenn Bach, was ihm jedenfalls zustand, eines oder das andere Tonstück seiner Zeitgenossen weniger günstig beurtheilt haben sollte, als man es verlangt oder erwartet hatte. Es findet sich nirgends eine Spur davon, dass er mit irgend einem seiner Zeitgenossen in Streit gerathen

sei oder in Unfrieden und Feindschaft gelebt habe. Wohl aber weiss man, dass er zu vielen derselben in den freundschaftlichsten Beziehungen gestanden hat. Wie herzlich sein Verhältniss zu dem 35 Jahre jüngeren Forkel war (von Fasch, Marpurg, Kirnberger, Klopstock u. A. zu schweigen), ergiebt sich aus der mit ihm geführten Correspondenz zur Genüge. Hier haben offenbar nur aufrichtige Gegenseitigkeit und Freundschaft, nicht Eigennutz die Feder geführt.

Ueber die Art, wie er über den ihm dem äusseren Lebensgange nach fernstehenden Händel geurtheilt habe, findet sich nirgends die leiseste Andeutung. Kann dies als ein Zeichen von Geringschätzung betrachtet werden? Mit Hasse stand er in freundschaftlichem Briefwechsel. Er konnte unter Umständen über die Arbeiten seiner Zeitgenossen allerdings ein bestimmtes Urtheil haben, wie der nachfolgende Brief an Decker beweist[1]):

„Hochedelgeborner, Hochgeehrtester Herr, für Dero sehr angenehmes Präsent danke ich Ihnen ganz ergebenst und ich werde mir ein besonderes Vergnügen daraus machen, dieses respectable und vortreffliche Werk, so viel wie möglich, zu recommandiren. Hätten Ew. Hochedelgeb. gleich anfangs mich wegen dieser Sammlung um Rath gefragt, so würde ich es Ihnen widerrathen haben. Es ist ein Werk für Kenner und Lehrbegierige, diese haben selten 20 Thlr. an ein Werk zu wenden. Die Notenschreiber haben sich bis hierher beynahe krumm und lahm schon an diesen Sachen geschrieben. Es ist ein Werk des Geschmackes; wie oft verändert sich dieser in der Musik, wie verderbt ist er nicht schon jetzt! Alles muss närrisch und komisch seyn. Graun und Hasse sind nicht mehr mode, so spricht der Unverstand um Sie, da die Worte italienisch, so kann auswärts etwas debitirt werden. Auch hier ist nichts zu thun. Ich beharre mit

[1]) Orig. im Archive der Decker'schen Verlagshandlung.

den besten Wünschen und vollkommener Hochachtung Ew. Hochedelgeb. ergebenster Diener Bach."

Hamburg, den 29. Nov. 1774.

So darf bis auf weiteren Nachweis wohl angenommen werden, dass jene ungünstigen Charakterzüge, die Reichardt über den von ihm einst so hochverehrten Todten drucken liess, ihm in Wahrheit nicht eigen gewesen waren.

Alles, was sonst von ihm bekannt geworden, vereinigt sich, Emanuel Bach als eine durchaus ehrenwerthe, liebenswürdige, heitere, der Kunst ergebene und der Freundschaft offene Natur darzustellen.

Nur einmal ist er mit einer kritischen Besprechung von Arbeiten seiner Zeitgenossen vor die Oeffentlichkeit getreten. Es war dies im Jahre 1788, seinem letzten Lebensjahre, bei Gelegenheit des Erscheinens des ersten Bandes von Forkel's Allgemeiner Geschichte der Musik (bei Schwickert in Leipzig). Forkel, obwohl bedeutend jünger, war mit ihm, sowie mit seinem Bruder Friedemann auf das innigste befreundet, ein tiefer und aufrichtiger Verehrer Sebastian Bach's, und ein Mann, dem Emanuel in Bezug auf den Vertrieb seiner Werke vielen Dank schuldete. Dies mag den greisen Künstler bewogen haben, mit der vor Alter zitternden Hand zur Feder zu greifen und das Werk seines Freundes mit einigen warm empfehlenden Worten in die Oeffentlichkeit einzuführen.

„Endlich erscheint hier der erste Theil der von allen Freunden der Tonkunst so sehr erwarteten Geschichte der Musik des Herrn Doctor Forkel, der mit so viel Einsicht, Fleiss und Belesenheit ausgearbeitet ist, dass nicht nur jeder Musikliebhaber, sondern auch jeder Freund von Aufklärung in den menschlichen Kenntnissen dieses Werk mit dem grössten Vergnügen lesen, und die Fortsetzung mit Ungeduld erwarten wird. Es ist in diesem ersten Theile die Geschichte der Musik bei den Egyptiern, Hebräern, Griechen und Römern abgehandelt. Eine vorhergehende Einleitung enthält auf 68

[1]) Hamb. Unparth. Corr. 1788. No. 6 vom 9. Januar.

Seiten eine kurze Metaphysik der Tonkunst, wodurch der Herr Doctor Forkel seine Leser erst mit der inneren Natur und mit der allmähligen Erweiterung seiner Kunst bekannt machen will, ehe er sie zur Geschichte derselben bei verschiedenen Völkern führt. Die Bildung und Zusammensetzung der musikalischen Ausdrücke ist darinn mit der Bildung und Zusammensetzung der Sprachausdrücke verglichen. Man hat die Musik schon lange eine Sprache der Empfindung genannt, folglich die in der Zusammensetzung ihrer und der Zusammensetzung der Sprachausdrücke liegende Aehnlichkeit dunkel gefühlt; aber noch niemand hat sie, so viel Recensent bewusst ist, so deutlich entwickelt und für die Theorie der Kunst nach ihrem ganzen Umfange so wichtige Folgen daraus hergeleitet, als der Herr Verfasser in dieser Einleitung thut. Unter mehrern mag nur der einzige aus dieser Vergleichung entspringende Beweis von der Nothwendigkeit der Harmonie angeführt werden, die selbst von unsern besten Aesthetikern so oft bezweifelt und sogar bestritten wurde, und die sich nach der hier gegebenen Erklärung 1) auf die Vermehrung, 2) auf die genauere Bestimmtheit der musikalischen Ausdrücke gründet, folglich in einer Musik, die als eine wirklich aneinander hängende Sprache zu unsern Empfindungen reden soll, unentbehrlich und bei weitem nicht die gothische und barbarische Erfindung der neueren Zeiten ist, für welche sie von Philosophen ohne Kunstkenntniss, hauptsächlich aber von dem berühmten J. J. Rousseau so laut erklärt worden ist. Noch manche ganz neue Gesichtspunkte, zu deren Anführung aber der Raum hier mangelt, werden sachkundige Leser leicht selbst bemerken, und sich dadurch diese Einleitung, der eigentlichen Absicht des Verfassers gemäss, zu einem Wegweiser machen können, die Stufen der Vollkommenheit, worauf nach der folgenden Geschichtserzählung die Musik bei verschiedenen Völkern des Alterthums gestanden hat, wenigstens so richtig und sicher, als bei solchen Gegenständen möglich ist, darnach zu bestimmen. Der übrige Inhalt dieses Werkes ist zu reichhaltig, um hier ganz angezeigt werden zu können. Es wird daher genug sein, nur noch einige Endurtheile anzuführen.

Ueberhaupt hält der Herr Doctor Forkel die Musik aller der Völker, von welchen in diesem Bande geredet wird, selbst die der Griechen nicht ganz ausgenommen, mehr für Volkssache und für sehr dürftigen Ausdruck der in den recitirten oder gesungenen Gedichten enthaltenen Empfindungen, als für eigentliche Kunst nach unsern Begriffen. Ohne Harmonie, die keinem alten Volke bekannt war, konnte sie unmöglich aus eigenen Kräften wirken, sondern musste sich eben aus Mangel eigener zusammenhängender Ausdrücke an Poesie, Tanz u. s. w. so fest anschmiegen, dass sie uns fast stets nur in dieser Gesellschaft erscheint. Die so häufig gerühmten Wirkungen der alten Musik liegen daher auf keine Weise in der innern Beschaffenheit derselben, sondern sind nach aller vernünftigen Wahr-

scheinlichkeit entweder für Fabeln zu erklären, oder der Mitwirkung der Poesie und anderer Nebenumstände zuzuschreiben. [Die neuere Musik thut nicht nur ähnliche Wirkungen ganz aus eigenen Kräften, sondern würde ihrer unläugbaren grössern Vollkommenheit wegen noch weit wichtigere thun können, wenn es den neuern Gesetzgebern gefallen hätte, die öffentliche Anwendung derselben einer weisen Aufsicht zu unterwerfen und dadurch ihren Einfluss nicht bloss auf leere Ergötzlichkeit, sondern auf die Bildung des sittlichen Charakters ihrer Unterthanen zu leiten. Bloss dieser Vernachlässigung ist es zuzuschreiben, dass sie in den neuern Zeiten, ihrer Vollkommenheit ungeachtet, doch ihre wohlthätigen Wirkungen nicht allgemein verbreiten kann, sondern sich begnügen muss, nur das Glück und Vergnügen einzelner Menschen zu befördern.] Die Beweise dieser und ähnlicher Meinungen müssen sich die Leser im Werke selbst aufsuchen, wo sie an ihren Orten ausführlich angezeigt sind. 1788

Carl Philipp Emanuel Bach".

Gegen kritische Aeusserungen scheint Bach empfindlich gewesen zu sein. Es fehlt nicht an Andeutungen, dass, so hoch die Beurtheilung der Zeitgenossen ihn im Allgemeinen erhob, er doch auch scharfem Tadel unterzogen wurde. Was ihm vorgeworfen wurde, ist zumeist in dem mitgetheilten Aufsatze aus dem European Magazine zusammengelesen. Von Burney erfährt man, dass seine Klavierstücke zu lang, von Reichardt, dass sie zu schwer gefunden wurden, Vorwürfe, die nach jetziger Auffassung nicht mehr gerechtfertigt erscheinen.

Er selbst benutzt die Gelegenheit zur Abfassung seiner biographischen Lebensskizze zu folgenden Bemerkungen: „Bey dieser Gelegenheit muss ich anführen, dass die Herrn Kritiker, wenn sie auch ohne Passionen, wie es doch selten geschieht, schreiben, sehr oft mit den Kompositionen, welche sie recensiren, zu unbarmherzig umgehen, weil sie die Umstände, Vorschriften und Veranlassungen der Stücke nicht kennen. Wie gar selten trifft man bey einem Kritiker Empfindung, Wissenschaft, Ehrlichkeit und Muth in gehörigem Grade an. Vier Eigenschaften, die in hinlänglichem Maasse bei jedem Kritiker schlechterdings vorhanden sein müssen. Es ist daher sehr traurig für das Reich der Musik, dass die sonst sehr nützliche Kritik oft

eine Beschäftigung solcher Köpfe ist, die nicht mit allen diesen Eigenschaften begabt sind.“[1])

Das letzte wird man füglich zugeben können, ohne deshalb über die schlechte Kritik, die immer den weit überwiegenden Antheil an der Beurtheilung aller Künste haben wird, so bedenkliche Ansichten hegen zu dürfen. Es ist dies ein Uebel, das man ebenso mit in den Kauf nehmen muss als das Anhören schlechter Musik oder das Reisen durch öde und flache Gegenden. Dagegen muss doch bemerkt werden, dass der Kritiker auf „Umstände, Vorschriften und Veranlassungen“ bei der Beurtheilung von Kunstwerken in der That keine Rücksicht zu nehmen hat, und dass Bach, indem er dies verlangte, jedenfalls im Unrecht gewesen ist. Wie er sehr richtig sagte: Blos das Werk lobt und tadelt am besten den Meister, so hätte er auch alle Veranlassung gehabt hinzuzusetzen, dass die beste Kritik durch Berücksichtigung der Umstände, Vorschriften und Veranlassungen ein mittelmässiges Kunstwerk nicht heben, die schlechteste Kritik ein wirklich gutes Werk nicht herabsetzen könne[2]).

Bach hatte 3 Kinder, eine Tochter und zwei Söhne. Von diesen war der älteste, Johann August am 30. November 1745 zu Berlin geboren. Er war Licentiatus juris

---

[1]) Zelter sagt hierüber in seinen nachgelassenen Notizen:

Da Bach zugleich fleissig war und seine trefflichen Stücke gern drucken liess, so mochte ihm die Verbreitung und Empfehlung derselben durch anerkannte Künstler lieber seyn als ihre Kritik, welche wenigstens ihm nichts mehr helfen konnte.

So hatte Marpurg Bach's zweistimmige Fuge aus D-moll scharf kritisirt. Darauf sagte Bach zu einem seiner ehemaligen Schüler:

„Schade, schade! Warum hat Marpurg seine schöne Kritik nicht eher gemacht, als ich meine Fuge? Nun weiss ich auch was ihr fehlt. Wenn ich lebe, denke ich noch manche Fuge zu machen, doch keine besser als — ich kann!“

[2]) Reichardt (Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Th. I. S. 117.) schreibt, dass an den Bach gemachten Vorwürfen, an die er selbst später freilich herangestreift ist, nichts so viel Schuld habe,

und prakticirte zur Zeit als Burney in Hamburg war, dort in der Eigenschaft eines Rechts-Licentiaten[1]).

Er hatte 1769 im Juni zu Rinteln promovirt[2]) und ist am 24. April 1789, 44 Jahre alt, wenige Monate nach seinem Vater zu Hamburg gestorben. Der andere, nach seinem Grossvater Johann Sebastian genannt, war im September des Jahres 1748 geboren, widmete sich der Malerkunst und studirte auf den Malerakademien zu Leipzig und Dresden „sein Haupt-Metier". Er war „ein reiner, edler Mensch, Künstler von Gedanken und Talent[3]),“ dem ein frühes Grab beschieden war. Im Jahre 1777 sahen wir Em. Bach in der Lage, so viel Geld als ihm möglich war, zusammenraffen zu müssen. Dies besagen die Briefe an Forkel aus jener Zeit. Am 20. Juni schreibt er: „Mein armer Sohn in Rom liegt seit 5 Monaten an einer höchst schmerzhaften Krankheit darnieder und ist noch nicht aus aller Gefahr. O Gott, was leidet mein Herz! Vor 3 Monaten habe ich ihm 50 Ducaten geschickt, und in 14 Tagen muss ich wieder 200 Rthlr. für Doctors und Wundärzte auszahlen. Ich kann nicht mehr schreiben, als zu bitten mit mir Mitleyden zu haben und mir womöglich beyzustehen.“ Doch besserte sich das Befinden des Sohnes und am 11. August desselben Jahres

---

als „die Bosheit und der Neid vieler Musiker, die die Verdienste dieses grossen Mannes einzusehen wohl im Stande seien, die aber, weil sie sich unfähig fühlten seinen Ruf zu schmälern, sich bemühten, ihn wenigstens in den Augen der Unwissenden herabzusetzen.“

So freilich dachte die musikalische Societät zu Güstrau nicht, als sie am 4. März 1783 ein „dem Vater der deutschen Musiker“ an dem vor kurzem neuerbauten Orchester errichtetes Denkmal einweihte, durch dessen Anblick das zu einem Concert eingeladene Publikum nicht wenig überrascht worden sein soll. (Magazin für Musik. Jahrg. I. 1783. S. 557.)

1) Burney, Musik. Reise. Th. III. S. 203.

2) Dissertatio inauguralis ad jus aggratiandi, Praeside Carolo Guilielmo Wippermann. Rinteln 1769 in quarto. 30 Seiten.

3) Leipz. Allg. Mus. Z. II. S. 829.

konnte Bach an Professor Oeser in Leipzig über ihn Folgendes berichten[1]):

„Hamburg, d. 11. Aug. 77.

„Lieber, liebster Freund und verehrungswürdiger Herr Professor, ist Alles wahr, was man Ihnen von meinem armen Hans erzählt hat. Doch gottlob! jetzt (so schreibt man) ist meist alles Vorbey und er hat an seiner Gesundheit nichts verlohren. Ich kann Ihnen unser Wehklagen nicht genug beschreiben, als wir eine ausführliche Nachricht von seinen Umständen kriegten. Sie war so, dass es einen Stein in der Erde erbarmen musste. Denken Sie, in 5 Monaten 3 der erschrecklichsten Operationen auf Tod und Leben. Mein Medicus hier, der seine gute Seele kannte, weinte wie ein Kind und staunte darüber, was er ausgestanden hat. Selbst in Rom schreibt man seine Genesung, nächst Gott, lediglich seiner eisernen Natur, seinem gesunden Blute und seiner Folgsamkeit bey. Der ehrliche Riefenstein hat wie ein Vater an ihm gehandelt. Das Schlimmste für sein Studium sind 5 verlohrne Monate, und für meinen Beutel bezahlte 30 Ducaten und für diese verlohrene 5 Monate a part Pension. Ich danke nebst den Meinigen von Herzen für das bezeigte Mitleiden. Gott erhalte Sie nebst den geehrten Ihrigen. Nebst 1000 Complimenten beharre ich auf ewig und von Herzen

ganz der Ihrige Bach.

An den Herrn Professor Oeser in Leipzig."

Doch scheint die Besserung keine nachhaltige gewesen zu sein. Er starb im folgenden Jahre (1778) zu Rom. Es existirt von ihm ein in Kupfer gestochnes Portrait aus der Zeit seiner jugendlichen Studien zu Leipzig. Der Verlust dieses talentvollen und vortrefflichen Sohnes, von dem sich in Em. Bach's Nachlass eine grosse Menge von Zeichnungen und Studien vorgefunden haben, die später zum

---

1) Original in den Händen des Herrn Direct. Knaukling in Dresden.

öffentlichen Verkauf gekommen sind, war für den alten Vater ein ungemein harter Schlag.

Wie sich im Laufe der Zeit Bach's Verhältniss zu seinen 3 Brüdern gestaltet habe, darüber giebt es, wie über so vieles in seinem und seiner Brüder Leben, wenig positive Nachrichten. Dass er mit Friedemann auf die Dauer der Zeit nicht harmoniren konnte, ist klar. Friedemann hat ihn öfter gesehen. Er war im Jahre 1747 bei ihm in Potsdam, als sein Vater dort Friedrich den Grossen besuchte, und auch 1750, muthmasslich nach des Vaters Tode war er in Berlin und Potsdam bei ihm zum Besuch[1]).

Friedemann, der nie einen Schritt von dem strengen contrapunktischen Wesen der alten Schule abgewichen war, der in seinen Arbeiten und beim Fantasiren und Fugiren sich bis zur Ermüdung in seine Probleme und Combinationen vertiefte, pflegte von den Arbeiten Emanuels nur mit mitleidiger Herablassung zu sprechen. „Er hat einige artige Sächelchen gemacht", wie Sebastian Bach die Dresdener Opern-Musik „artige Liederchen" genannt hatte. Aus späterer Zeit findet sich keine Spur eines Zusammenhangs zwischen beiden Brüdern mehr vor, die zusammen erzogen waren, zusammen gelernt hatten, und deren Wege späterhin so weit auseinander gingen. In einem Punkte nur blieben sie einig. „Die Welt weiss, dass beide grosse Künstler waren; aber sie weiss vielleicht nicht, dass sie von der Kunst ihres Vaters bis an ihr Ende nie anders als mit Begeisterung und Ehrfurcht sprachen."[2])

Was den Londoner Bach, Johann Christian, anbetrifft, so hatte Emanuel ihn nach dem Tode seines Vaters zu sich nach Berlin genommen, dort erzogen und unterrichtet. Aber auch dessen Weg führte weit ab von den Bahnen seines Lehrers und Erziehers, freilich in entgegengesetzter Weise als der Friedemanns. Denn während

---

1) Marpurg, Legenden einiger Musikheiligen. S. 185.
2) Forkel. J. Seb. Bach. Vorrede. S. X.

dieser durch eigensinniges Beharren auf einer durch die überragende Grösse seines Vaters abgeschlossenen Bahn in einsam abstossender Versunkenheit mehr und mehr dem Leben, der Ausübung und dem Dienste der Kunst entfremdet wurde, stieg Johann Christian zu hoher Stellung empor, um im äusserlichen Wesen völlig zu verflachen. „Werde kein Kind!“ schrieb ihm Emanuel nach London[1]) und er antwortete: „Ich muss stammeln, damit mich die Kinder verstehen.“ So trennten innere Verschiedenheit und äussere Entfernung beide Brüder von einander.

Ebenso wenig ist von seinem Verhältniss zu Johann Christoph Friedrich, dem Bückeburger bekannt, der, 3 Jahre älter als der Londoner Bruder, Emanuel näher geblieben war. Was er von ihm in die Familien-Genealogie geschrieben hatte: „hat eine musikalische Frau und Kinder, welche musikalisch sind“, ist dürftig genug. Doch haben wir gesehen, dass er in einem Concerte zu Hamburg (1768) dessen Jno-Cantate hatte aufführen lassen. Wenn man ferner auf dem Titelblatte der Partitur von der Auferstehung Jesu aus Johann Christoph Friedrichs Feder die Worte liest: „Von meinem lieben Bruder zum Geschenk erhalten“, und beachtet, dass dieser sich auch an dem Musik. Vielerlei betheiligt hatte, das Emanuel in Hamburg herausgegeben hat, so ist hierdurch das Vorhandensein eines künstlerisch freundschaftlichen wie brüderlichen Verkehrs festgestellt, der nicht wie bei den anderen Brüdern unter entgegengesetzten Strömungen des äusserlichen Lebens und der Charaktere zu leiden hatte. Dies wird auch dadurch bestätigt, dass, als Christ. Friedrich Bach etwa im Jahre 1774 seinen Sohn Wilhelm nach London brachte, um ihn dort bei seinem Bruder Christian die Musik studiren zu lassen, er den Weg über Hamburg nahm, wo

---

[1]) Schubarth. Aesthetik der Tonkunst.

er seinen Bruder Emanuel besuchte und wo Wilhelm Bach sich auch in einem Concerte öffentlich hören liess[1]).

Ein anderer Punkt in dem Leben Emanuels, der wenig genug aufgeklärt ist, beruht in seiner Eigenschaft als Lehrer. Dass er durch Unterricht und Erziehung wie wenige zur Verbreitung der Kenntnisse und Fertigkeiten seiner Kunst geeignet gewesen sei, wird als zweifellos angenommen werden können. Man weiss auch, und es ist gelegentlich angeführt worden, dass er in Frankfurt a. O. und Berlin Unterricht in der Musik und auf dem Clavier gegeben hat. Eine nicht geringe Zahl seiner Clavier-Compositionen ist auf Unterrichtszwecke basirt gewesen. Sein grosses theoretisches Werk „Der Versuch über die wahre Art des Clavierspiels", das als eine Clavierschule ächter Art bezeichnet werden kann, war dem Unterricht gewidmet, und bei der Herausgabe der 4stimmigen Choräle seines Vaters und der beiden Litaneien hat er ausdrücklich des Nutzens gedacht, den Lehrbegierige daraus schöpfen möchten.

Aber so viel Schüler er auch gehabt haben mag, Emanuel Bach hat seine Methode nicht durch eine Schule in dem Sinne, wie beispielsweise Sebastian Bach Schüler und Zöglinge gebildet hatte, fortgepflanzt. Dazu trug zunächst der Umstand bei, dass seine Hauptzeit in die Umbildung der Instrumental-Technik aus den alten in die neueren Clavier-Constructionen fiel. Er selbst hielt sich mit Vorliebe an das Clavichord. Wer bei ihm lernte, war gewiss im Stande auch die Pianos und die Flügel der neueren Construction mit Auszeichnung zu spielen. Aber man wollte die schwierigere Technik, die für das alte Clavier den mehrstimmigen Satz möglich und mit Vollkommenheit ausführbar machte, nicht mehr studiren und mit dem Abkommen der älteren Instrumente hörte sie von selbst auf.

---

1) v. Ledebur. Berliner Tonkünstler-Lexicon. S. 25.

Wohl versichert Schubarth[1]), dass er eben so gross als Lehrer wie als Clavierspieler gewesen sei. „Niemand versteht die Kunst Meister zu bilden besser als Er. Sein grosser Geist hat eine eigne Schule gebildet, die Bachische. Wer aus dieser Schule ist, wird in ganz Europa mit Vergnügen aufgenommen.“

Aber Namen von einiger Bedeutung hat er nicht genannt. Auch war es ja eben nicht seine, sondern die Schule seines Vaters, die er fortführte und der seine Unterrichtswerke gewidmet waren.

Dazu kam, dass sein Clavierspiel selbst ein, wenn man es so nennen kann, vorzugsweise persönliches war.

Burney hat dasselbe geschildert (v. S. 98). Reichardt[2]) sagt von ihm: „Hr. B. spielt Dir nicht nur ein recht langsames, sangbares Adagio mit dem allerrührendsten Ausdrucke, zur Beschämung vieler Instrumentalisten, die auf ihrem Instrumente mit weit weniger Mühe den Singstimmen nahe kommen könnten; er hält Dir auch in diesem langsamen Satze eine sechsachtellange Note mit allen verschiedenen Graden der Stärke und Schwäche aus und das sowohl im Bass als Discant. Dieses ist aber auch wohl nur auf seinem sehr schönen Silbermannischen Clavier möglich, für welches er sich auch besonders einige[3]) Sonaten geschrieben, in welchen das lange Aushalten eines Tones nur vorkommt[4]). Ebenso ist es mit der ausser-

---

1) Aesthetik der Tonkunst. S. 177.

2) Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Th. II. S. 16, 17.

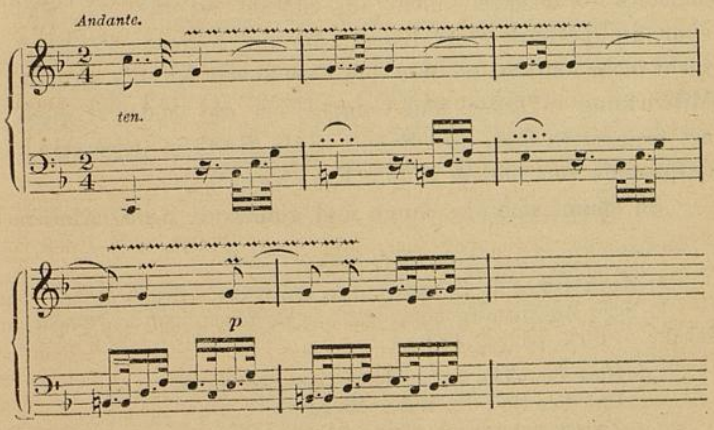
3) Doch schätzte er die Friedericischen Clavichorde, deren auch Reichardt Erwähnung thut, sehr hoch. (Siehe den Brief vom 10. November 1773 an Forkel, Anhang I.).

In seinem Nachlasse fanden sich 4 Clavier-Instrumente vor, darunter zwei von Friederici, ein grosser Flügel und ein Piano von Jung. Des Silbermann'schen Claviers, von dem oben die Rede ist, scheint Bach sich in dem Jahre entäussert zu haben, in welchem er den „Abschied von meinem Silbermann'schen Clavier“ in einem Rondo componirt hat, nämlich im Jahre 1781.

4) Beispielsweise die zweite Sonate der ersten Sammlung für Kenner etc. mit der im ersten Satze zweimal vorkommenden Stelle:

ordentlichen Stärke beschaffen, die Hr. B. zuweilen einer Stelle giebt: es ist das höchste fortissimo: ein anderes Clavier würde in Stücke darüber gehen; und ebenso mit dem allerfeinsten pianissimo, welches ein anderes Clavier gar nicht anspricht."

In noch prägnanterer Weise drückt sich Schubarth aus[1]): „Niemand hat jemahls die Natur des Flügels, des Fortepianos, des Pantalons und Clavichords mit so tiefem Blick durchdrungen, wie dieser unsterbliche Mann. Sonderlich war er der erste, der Colorit in das Clavichord brachte, der das Schweben und Beben der Töne, den Träger, eine Art von Mezzotinto, die Formen, die Prelltriller, auch den Doppeltriller, nebst unzähligen anderen Verzierungen des Clavichords erfand. Er spielte äusserst schwer und ebenso schön. Sein gebundener Styl, seine Manieren, seine Ausweichungen, seine harmonischen Kunstgriffe sind unerreichbar. So gross er als Solospieler ist, so schöpferisch seine Phantasien sind, so gross und erhaben seine Einbildungskraft, so gross ist er in der Begleitung. Wer begleitet wie Bach? Niemand! — wird ganz Europa antworten!"



1) Aesthetik der Tonkunst. S. 177.

Sind diese Urtheile schon überzeugend genug, so tritt ihnen das Zeugniss eines jüngeren Zeitgenossen hinzu, das jene alle weithin überwiegt.

Mozart hatte Em. Bach einige Jahre vor seinem Tode in Hamburg besucht und ihn auch auf seinem Silbermann'schen Instrumente phantasiren hören.

Als er bald darauf nach Leipzig kam, fragte ihn Doles über Bach's Spiel und Mozart antwortete ihm: „Er ist der Vater; wir sind die Buben. Wer von uns was Rechts kann, hat von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht, ist ein Lump. Mit dem, was er macht, kämen wir jetzt schwerlich aus. Aber wie er's macht, — da steht ihm Keiner gleich. Mich hat er darum auch am liebsten auf der Orgel gehört, obschon ich langher wenig Uebung darauf habe. Das war ihm recht; und da hat er mich einmal über's andere an sich gedrückt, dass ich hätte schreien mögen[1]."

Muss es nicht, wenn man diese übereinstimmenden Schilderungen dessen, was Bach auf dem Claviere leistete liest, ganz natürlich erscheinen, dass seine Spielart als eine verloren gegangene betrachtet werden muss und dass die Schüler, die er ausgebildet hat, die Kunst ihres Meisters fortzusetzen nicht im Stande waren? Es war eben die Technik einer Kunst, die das folgende Zeitalter nicht mehr kannte, aus der sich aber durch Bach's geniale Mitwirkung in Lehre und Composition die moderne Spielart festgestellt hat, die Schule Seb. Bach's, theoretisch dargestellt von seinem Sohne Emanuel[2]).

So spann sich dies lange und glänzende Künstlerleben

---

[1]) Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. Bd. 4. S. 308.

[2]) Neue Miscellanea, historischen, politischen und moralischen Inhalts. 7. Stck. Leipzig 1779.

Hört Ihr nicht der goldnen Töne Schwirren?
Ha! dies sind der Musen Melodeyn.
Zwischen Lorbeern glaubt ich hinzuirren,
Durch den heilgen Hain.

bis zu den Grenzen des hohen Greisenalters ab, ein Leben, dessen phantasiereiche innere Bewegung, dessen geniales Wirken und Schaffen von keiner romantischen Begebenheit, von keinem Einflusse dramatischen Charakters zu einer, äusserliche Interessen erregenden Erscheinung gestaltet worden ist. Em. Bach, der Künstler und Mensch, lebte in dem ruhigen Gleichmaass, das den Weisen von dem Drängen und Treiben der fortwirbelnden Strömungen des Tages abschliesst, ein Leben voller Ehrenhaftigkeit, voller Thätigkeit, Arbeit und mühevollem Fleiss, aber auch reich an Ehren, an Befriedigung und am Gelingen seines Tagewerks.

Was seinem Andenken einen besonders ehrenden Schimmer verleiht, ist die Pietät, mit der er, abweichend von seinem Verfahren hinsichtlich der Kunst der Fuge (siehe Th. I. S. 171 ff.), die Traditionen der Familie, der er entsprossen war, ehrte und zusammenhielt. Das Alt-Bachische Archiv, zur Zeit in Berlin, giebt davon Zeugniss. Wie wäre man jezt im Stande, den Künstlergeist der Vorfahren Emanuel's wie Sebastian Bach's mit so bestimmter Charakteristik zu erkennen, hätte er deren Arbeiten nicht gesammelt, deren Bildnisse aufbewahrt, deren Lebensumstände aufgezeichnet.

Dass er überhaupt ein Mann von allgemeinerer Auffassung der Kunst war, stellt sein gesammtes Leben, wie man es vor sich sieht, dar. Welches Interesse er für die Künstler seiner eignen Lebensperiode hatte, zeigte uns sein Nachlass, in welchem sich eine Sammlung von 376

Süsser Trug! Ein mächtger Saitenspieler
Hat durch Zaubertöne mich bethört.
Ha, nun kenn' ich Dich, Apollo's Schüler,
Seines Lobes werth!

Der nicht süsse Reizung bloss den Ohren,
Auch im Herzen wärmern Schlag erregt,
Wenn, im Wonnetaumel selbst verloren,
Er die Saiten schlägt.

Portraits vorfand, unter denen die Bildnisse von Abel, Agricola, F. Benda, G. Benda, Conciliani, der Cuzzoni, von Ebeling, Farinelli, Fasch, Friedrich dem Grossen, Gellert, Gerstenberg, Gessner, Gluck, den beiden Graun, Hagedorn, Händel, Hasse, der Faustina, von J. Haydn, Hiller, Hölty, Kirnberger (in Oel), Klopstock, Kuhnau, Lessing, der Mara, Marchand, Marpurg, Mattheson, Mos. Mendelssohn, Leop. Mozart (mit seiner Familie), Neefe, Pepusch, Pisendel, Quantz, Ramler, Reichardt, Rolle, Salimbeni, Schiörring, Schubarth, Senesino, Sturm, Sulzer, Telemann und die Silhouetten von Duscheck, Naumann und Wanhall befindlich waren[1]).

Aus seiner Familie besass er die Bildnisse seines Vaters und der Anna Magdalena, seiner Stiefmutter, desgl. das seines Grossvaters Ambrosius in Oel, ferner die Bilder von W. Friedemann, seiner Brüder in Bückeburg und London, und das des Hans Bach, des „Geigers mit der Narrenkappe und der Schelle auf der Schulter".

Mit Em. Bach starb die Schule seines Vaters aus, wenn auch hie und da noch ein Nachkomme derselben fortlebte. Aber mit ihm beginnt deren reiche Saat ihre Früchte zu bilden, deren die kommende Zeit sich erfreuen sollte. Mit ihm reicht die alte Schule der Polyphonie dem modernen Zeitalter die helfende leitende Hand in unser Jahrhundert hinein.

Von seinen letzten Tagen wissen wir nichts. „Ein bischen krank, dann wieder gesund", wie er an Grotthus geschrieben, so wird es wohl bis in seine letzten Tage ergangen sein. Im 74. Jahre des Lebens mögen wohl nur wenige besonders beglückte Naturen, wie er es zu thun vermochte, im Grossen und Kleinen künstlerisch fortzuwirken im Stande sein.

---

1) Nachlass-Katalog von 1790. S. 92 ff.

Aus seinem im Anhange abgedruckten Briefe an Westphal in Schwerin vom 20. November 1788 ersieht man, dass er in diesem seinem letzten Lebensjahre sehr leidend gewesen ist. Seine alte Krankheit, das Podagra, hatte ihm stark zugesetzt. Sein Leben erlosch naturgemäss und naturnothwendig durch das hohe Alter, das er erreicht hatte, in Folge einer Brustkrankheit.

Am 16. December 1788 wurde das Publikum von Hamburg durch folgende Bekanntmachung von dem Hinscheiden des greisen Meisters in Kenntniss gesetzt[1]):

„Hamburg, den 15. Dezember.

„Gestern hat unser Publikum einen sehr merkwürdigen und berühmten Mann verloren. Es starb Abends 10 Uhr, Herr Carl Philipp Emanuel Bach, Kapellmeister und seit dem 3. November 1767 hiesiger Musik-Director, im 75. Jahre seines Alters. Er war einer der grössten theoretischen und practischen Tonkünstler, der Schöpfer der wahren Art das Clavier zu spielen, der einsichtsvollste Kenner der Regeln der Harmonie oder des reinen Satzes; der genaueste Beobachter derselben, und ein Clavierspieler, der seines Gleichen in seiner Art wohl nie gehabt hat. Seine Compositionen sind Meisterstücke und werden vortrefflich bleiben, wenn der Wust von modernem Klingklang längst vergessen sein wird. Die Tonkunst verliert an ihm eine ihrer grössten Zierden, und der Name eines Carl Philipp Emanuel wird ihr auf immer heilig sein. Im Umgange war er ein aufgeweckter munterer Mann voll Witz und Laune, heiter und fröhlich in der Gesellschaft seiner Freunde, in deren Klagen über seinen Verlust sich auch die Thränen des Verfassers dieses Aufsatzes mischen, der das Glück hatte, mit der zärtlichsten Freundschaft des Wohlseligen beehrt zu werden.“

---

1) Hamburger Unparth. Corresp. 1788. No. 201. Vermuthlich aus Cramer's Feder. Wörtlich dieselbe Bekanntmachung findet sich S. 3 der Mus. Real-Zeitung. (Speyer) 1789.

Dieser Bekanntmachung folgten verschiedene Gedichte:

„Als Zeus zur Götterlust jüngst ein Concert erwählte,
Und viele von Gefühl zu diesem Fest berief,
Fiel schnell ihm ein, dass zur Vollkommenheit noch eines fehlte.
Er sprach — und Bach entschlief.“

Ferner:

„Sein Geist lauscht nun der Engel Harfentönen,
Und an dem Thron des Ewigen
Hört er sein Heilig nun vom Chor der Seraphinen
Und fällt anbetend hin.“

Auch Vater Gleim, nur 5 Jahre jünger als Bach, der seit mehr als 30 Jahren seine Lieder durch Melodien geschmückt hatte, widmete ihm einen Nachruf[1]):

„Aus unsrer kleinen Welt voll, ach! so grosser Mängel
Ging in die grosse Welt und in's Concert der Engel
Nun auch der Eine Bach!
Sah seinen Einzigen schon wieder,
Und sang ihm seine deutschen Lieder!
Ha! Wann folg' ich ihm nach?

Gleim.“

Zwei Denkmäler sollten ihm gesetzt werden, das eine in der Michaeliskirche zu Hamburg, für welches der Sänger des Messias, Klopstock, des Verewigten Freund, folgende Grabschrift gefertigt hatte:

---

[1]) Hamburger Unparth. Corresp. 1788. No. 210. Reichardt besang den Tod des grossen Künstlers in seinem Musik. Kunstmagazin von 1791 (VIII) S. 93 wie folgt:

Es bildete die leise schaffende Natur
Jahrhunderte an diesem Manne:
In Kunstvollkommenheit erschien er uns.
Sie blickte tief ihm in die Seele,
Und sah . . . Schweig tief verehrend, Muse! . . .
Und sein Geschlecht erlosch mit ihm.

und fügte diesen Versen sonderbarer Weise folgenden Zusatz bei:

„Der majestätische Strom theilt seine höchste Fülle in vier Arme, schickt diese allen Weltgegenden zu und sie alle treffen auf Sümpfe, in denen sich die schöne Fluth unwiederbringlich verliert.“

„Steh' nicht still, Nachahmer,
Denn Du musst erröthen, wenn du bleibst.
Carl Philipp Emanuel Bach,
Der tiefsinnigste Harmonist,
Vereinte die Neuheit mit der Schönheit,
War gross
In der vom Worte geleiteten,
Noch grösser
In der kühnen sprachlosen Musik;
Uebertraf den Erfinder des Claviers,
Denn er erhob die Kunst des Spiels
Durch Lehre
Und Ausübung,
Bis zu dem Vollendeten.
Gebohren 1714, gestorben 1788."

Der Plan ist nicht zur Ausführung gekommen. Sobald über dem Grabhügel der Rasen zu sprossen beginnt, pflegt die Erinnerung der überlebenden Generation zu dunkeln, und was der Augenblick der Erregung und des Schmerzes nicht vollendet, beginnt meist einzuschlummern.

Auch das für seine Vaterstadt Weimar bestimmte Denkmal, für welches folgende Inschrift gleichfalls von Klopstock bestimmt war:

„Carl Philipp Emanuel Bach,
Sebastian's Sohn,
Wurde in Weimar geboren
Zur Freude der Einwohner;
Denn sie wussten,
Dass diesem Geschlechte
Die Musik erblich sei.
Wie die gute Vorbedeutung eintraf,
Höret ihr überall,
Und leset es auch
An seiner Urne in Hamburg,
Wo er starb."

ist nicht ausgeführt worden.

Die Zeichnungen zu beiden Denkmalen hatte der Baurath Ahrens in Hamburg gefertigt.

Von Bach waren verschiedene Portraits gezeichnet worden. Mit Forkel's Nachlass wurden die Silhouetten von ihm, seiner Gattin und seinen drei Kindern versteigert. Ein gestochnes Portrait von J. C. Krüger, in der Zeit seines hohen Alters gefertigt, zeigt Aehnlichkeit mit den Zügen Seb. Bach's, dabei eine angenehme, wohlwollende, edle Gesichtsbildung. Dem Kopfe fehlen die Symbole des Costüms der Zeit, Perücke und Zopf nicht. Das Ganze deutet darauf hin, dass Bach eher stark als mager gewesen sein müsse. Das Auge ist geistvoll, die stark gebogene Nase und die vorstehende Unterlippe geben dem Kopfe einen besonders charakteristischen Ausdruck. Dasselbe Portrait findet sich auf der Vignette zu dem Titel der Passionscantaten-Ausgabe von 1789 als Büste dargestellt, die von einem Engel, der eine Posaune in der Hand hält, mit dem Lorbeer gekrönt wird, während ein anderer Engel klagend am Fusse des mit dem Namen Bach bezeichneten Postamentes sitzt, vor ihm auf der Erde Flöte und Leier.

Ein anderes Bild, „aus Hochachtung gezeichnet" von A. Stöttrup, sollte nach Versicherung von Zeitgenossen ähnlicher als das vorige sein. Dasselbe ist von Skerl gestochen, „zur Schadloshaltung für die unglückliche Krüger'sche Verunstaltung". Im Ganzen finden sich auf ihm jedoch die Züge des Krüger'schen Portraits wieder, so dass beider Aehnlichkeit als feststehend angenommen werden darf. Auch einige Oelbilder existiren von ihm. Nach einem derselben, auf dem Kupferstich-Cabinet des K. Museums zu Berlin befindlich, ist das dem ersten Bande vorgestellte Portrait gefertigt.

Eine Büste Em. Bach's ist in dem Concertsaale des K. Schauspielhauses zu Berlin aufgestellt.

Als Haydn bei seiner zweiten Londoner Reise im Jahre 1795[1]) nach Hamburg kam, um Bach, von dessen Tode ihm nichts bekannt geworden war, persönlich kennen zu lernen, fand er von der ganzen Familie, deren Haus einst den Kunstfreunden so gastlich offen gestanden hatte, nur noch die Tochter am Leben[2]).

---

1) Griesinger, Biogr. Notizen über Haydn. P. 157.

2) „In der Nacht vom 19. auf den 20. dieses Monats entriss mir Gott meine geliebte Mutter, die Wittwe des sel. Kapellmeisters C. P. E. Bach, Johanna Maria, geb. Danneman, an den Folgen eines Schlagflusses im 71. Jahre ihres Alters. Diesen für mich höchst schmerzlichen Verlust mache ich hiedurch allen meinen auswärtigen Freunden bekannt.

Der bisher von meiner sel. Mutter geführte Handel mit den Musikalien meines sel. Vaters und Grossvaters wird inskünftige von mir mit der äussersten Aufmerksamkeit fortgesetzt werden.

Hamburg, den 29. Juli 1795.

Anna Carolina Philippina Bach."

Hamb. Corresp. 1795. No. 122.