

J. A. Scheibe – J. S. Bach: Versuch einer Bewertung*

Von Günther Wagner (Berlin-West)

M

I

Die Beurteilung Johann Adolph Scheibes im musikwissenschaftlichen Schrifttum deutscher Sprache stellt sich mit Blick auf das methodische Vorgehen und hinsichtlich des erzielten Resultats vergleichsweise einheitlich dar; lediglich die Zugehörigkeit zur jeweiligen Darstellungsform läßt eine gewisse Unterschiedlichkeit der Akzentuierung erkennen: Die Bach-Forschung verharret hier – ähnlich wie in vielen anderen Details und entgegen Friedrich Blumes Polemik vor nunmehr zwanzig Jahren¹ – in der Position, wie sie durch Philipp Spitta vorgegeben wurde, mit der Konsequenz einer absoluten Ablehnung und Geringschätzung Scheibes und dessen Beurteilung Johann Sebastian Bachs,² und die mehr stilgeschichtlich orientierte musikgeschichtliche Betrachtung, die zwischen Bach und der heraufziehenden Klassik eine unüberbrückbare Epochen-grenze postuliert, sieht in Scheibe den Kronzeugen, der die Unvereinbarkeit der Stile, den qualitativen Sprung zwischen Barock und Klassik zu belegen hat,³ mit der Folge, daß man ihn als repräsentativen und bemerkenswerten Zeitgenossen einschätzt und gelten läßt. Die Übereinstimmung im Ansatz der verschiedenen wissenschaftlichen Beiträge beruht darin, daß zur Bewertung des Verhältnisses Bach – Scheibe ausschließlich die „bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des kritischen Musicus“⁴ herangezogen wird; der Vorwurf gegen dieses Verfahren lautet auf Vernachlässigung des Kontextes. Pars pro toto sei der Aufsatz „Telemann im Schatten von Bach?“⁵ angeführt. Der Autor

* Dieser Aufsatz stellt die umgearbeitete und stark erweiterte Fassung eines Referates dar, das der Autor auf dem Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung in Bayreuth 1981 gehalten hat.

¹ F. Blume, *Umriss eines neuen Bach-Bildes*, in: *Musica* 16, 1962, S. 169–176.

² Eine bemerkenswerte Ausnahme im Vergleich zu den sonstigen Biographien Bachs, insbesondere zu Philipp Spitta, macht hier Albert Schweitzer. Vgl. A. Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, S. 168: „Eigentlich ist Scheibes Kritik, trotz ihrer Ungezogenheit, das Interessanteste, was von den Zeitgenossen über Bach geschrieben worden ist.“

³ Vgl. hierzu: W. Gerstenberg, *Die Zeitmaße und ihre Ordnungen in Bachs Musik* (1952), Neudruck in: *Johann Sebastian Bach*, hrsg. von W. Blankenburg, Darmstadt 1970 (*Wege der Forschung*, 170.), S. 129–149, besonders S. 137. – H.-H. Eggebrecht, *Scheibe gegen Bach – im Notenbeispiel*, in: *Das Musikleben* 5, 1952, S. 106–108. – Ders., *Über Bachs geschichtlichen Ort* (1957), Neudruck in: *Johann Sebastian Bach . . .* (wie oben), S. 247–289.

⁴ J. A. Birnbaum, *Unparteyische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des Kritischen Musicus*, [Leipzig 1738]; Nachdruck in: J. A. Scheibe, *Critischer Musicus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745, S. 833–858; reprograph. Nachdruck der Ausgabe von 1745 Hildesheim, New York 1970. Vgl. Dok II, S. 296 ff. Zitiert wird nachfolgend die Ausgabe von 1745.

⁵ M. Ruhnke, *Telemann im Schatten von Bach?*, in: Hans Albrecht in memoriam, Kassel etc. 1962, S. 143–152.

spricht ausschließlich jene Gesichtspunkte an, die aus der „bedenklichen Stelle“ sich ableiten lassen: „schwülstig“, „verworren“, „unnatürlich“, „kontrapunktische Künste“ usw.,⁶ berücksichtigt also einen einzigen Absatz aus dem 6. Stück des „Critischen Musikus“ und ergänzt dieses Zitat durch Passagen aus dem 9. und 14. Stück, wo Bach allerdings namentlich schon nicht mehr genannt wird; außerhalb des Gesichtsfeldes bleiben aber alle übrigen Textstellen, in denen Johann Sebastian Bach direkt angesprochen wird. Problematisch erscheint dieses Verfahren deshalb, weil in ebendieser Arbeit im Falle Telemanns gänzlich anders verfahren wird; der Autor zitiert wechselseitig und ergänzend aus dem 18., 64. und 73. Stück des „Critischen Musikus“, aus der „Abhandlung vom Ursprunge, Wachstume und von der Beschaffenheit des itzigen Geschmacks in der Musik“ und aus „Über die Musikalische Composition“.⁷

Bedenklicher noch und weiterreichend stellt sich das Verfahren dar, in Scheibe den Repräsentanten erkennen zu wollen, der seiner Zeit auf der Spur war, der gegen einen kontrapunktischen und für einen einfachen, simplen und natürlichen Stil gekämpft habe,⁸ die „bedenkliche Stelle“ als Manifest einer neuen Komponistengeneration, eines neuen Stils zu deklarieren.⁹ Scheibe wird als „der anerkannte Wortführer der damals jungen Musikergeneration“¹⁰ bezeichnet. Es wird die These vertreten, Bach habe um seine antiquierte Position selbst gewußt¹¹ und sich konsequenterweise zunehmend zurückgezogen. Und schließlich: Scheibes Ausführungen seien das notwendige und konsequente Pendant zu Gottscheds literarischen Betrachtungen, die für die kompositorische Entwicklung den Weg zum Einfach-Schlichten hin ebnen mußten. Diese Fehleinschätzung wäre freilich schon ganz simpel dann zu vermeiden gewesen, wenn man nur zur Kenntnis genommen hätte, daß ja nicht nur Scheibe, sondern in glei-

⁶ Ebenda, S. 146 f.

⁷ Ebenda, S. 148 f.

⁸ Ebenda, S. 146: „So lehnt Johann Adolph Scheibe Bachs kontrapunktischen Stil als schwülstig und verworren ab.“; S. 148: „Scheibe sah den Fortschritt nicht in einer weiteren Komplizierung der Satztechnik, sondern in einer Rückwendung zum Einfachen, Leichterem und Natürlichen . . .“

⁹ F. Blume, *Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel 1947, S. 5 f.: „Sebastian Bach war etwa 50 Jahre alt, als sich um ihn jene literarische Kontroverse erhob, die einem aufmerksamen Zeitgenossen als Sturmsignal bevorstehender Krisen und Revolutionen im Gebiet der Musik hätte erscheinen müssen. Es war als Herausforderung gedacht und wirkte wie ein Manifest, was der Musikschriststeller J. Adolph Scheibe 1737 im 6. Stück seines ‚Critischen Musikus‘ . . . schrieb.“ – H.-H. Eggebrecht, *Scheibe gegen Bach*, a. a. O., S. 106: „Man hat sich heute daran gewöhnt, in Scheibes Kritik ein ‚Zeitdokument‘ zu sehen, das ‚Manifest‘ der musikalischen Ziele einer neuen Generation.“ – I. Willheim, *Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition*, Dissertation, University of Illinois 1963, S. III: „This judgment against Bach's style was more than an expression of any personal antipathy the author might have felt toward the great master. It was the judgment of a new generation brought up in the spirit of French rationalism against an artistic conception which it deemed incompatible with the good taste of enlightened, rational man.“

¹⁰ Blume (vgl. Fußnote 9), a. a. O., S. 6.

¹¹ Ebenda, S. 6: „Bach selbst kann die Invektive kaum sehr überrascht haben. Er wußte wohl auch ohnedies, wie er zu seiner Umgebung und zur jüngeren Generation stand.“

chem Maße auch Lorenz Mizler Schüler und Parteigänger Gottscheds in Leipzig war und zu einer in musikalischen Belangen im allgemeinen und bezüglich Johann Sebastian Bachs im besonderen ganz anderen Auffassung als Scheibe gelangte.¹²

Eine gewisse Ausnahme macht hier das angelsächsische Schrifttum, wo zumindest vereinzelt der Versuch einer Umbewertung, einer Verteidigung oder Rechtfertigung Scheibes in seinem Verhältnis zu Bach unternommen wurde; so etwa bei George J. Buelow¹³. Buelows Aufsatz freilich entgeht der Gesetzmäßigkeit nicht, die so oft zu beobachten ist, wenn nämlich der Angriff auf eine einseitige Darstellungsweise zu einer Korrektur gerät, die genauso wiederum, freilich von der entgegengesetzten Seite her, in Einseitigkeit und Unausgewogenheit verfällt. Beachtung verdient indes Buelows These, daß die Fehlbewertung Scheibes eine Konsequenz der national gefärbten Heroengeschichtsschreibung sei.¹⁴

II

Die „bedenkliche Stelle“ im 6. Stück von Scheibes „*Critischem Musikus*“ besteht aus zwei kleineren Absätzen: Der erste rühmt Bachs Qualitäten: „*außerordentlicher Künstler auf dem Clavier und auf der Orgel*“¹⁵ und führt dann detailliert aus: „*Man erstaunet bey seiner Fertigkeit, und man kann kaum begreifen, wie es möglich ist, daß er seine Finger und seine Füße so sonderbar und behend in einander schrenken, ausdehnen, und damit die weitesten Sprünge machen kann, ohne einen einzigen falschen Ton einzumischen . . .*“ und bringt als spieltechnisch interessanten Hinweis, daß dies alles geschehe, ohne dabei „. . . *durch eine so heftige Bewegung den Körper zu verstellen*“. Der nun folgende geringfügig umfangreichere zweite Absatz beinhaltet die eigentliche Kritik. Durch seine Formulierung allerdings macht Scheibe klar, daß er hier von allerhöchsten Maßstäben ausgeht („*Dieser große Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn . . .*“). Es folgt dann die eigentliche Kritik:

„. . . wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken, durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugroße Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilet, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleinen Auszierungen, und alles, was man un-

¹² J. Birke, *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie: Gottsched, Scheibe, Mizler*, Berlin 1966, S. 82: „In Methode und Ergebnissen unterscheiden sich Mizler und Scheibe, obgleich doch beide von der Wolffschen Philosophie ausgehen, was einmal mehr beweist, daß sie trotz aller fruchtbaren Anregungen zur Lösung ästhetischer Probleme nicht genügt.“

¹³ G. J. Buelow, *In Defence of J. A. Scheibe against J. S. Bach*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 101, 1974/75, S. 85–100.

¹⁴ Ebenda, S. 85: „We have learned, however, that the creation of national heroes often involves the rewriting of facts which may result in a less than accurate interpretation of history.“

¹⁵ Dieses und die folgenden Zitate nach J. A. Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 1745 (vgl. Fußnote 4), S. 62. Vgl. Dok II, S. 286 ff.

ter der Methode zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernehmlich. Kurz: er ist in der Musik dasjenige, was ehemals der Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beyde von dem Natürlichen auf das Künstliche, und von dem Erhabenen aufs Dunkele geführt; und man bewundert an beyden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewandt ist, weil sie wider die Vernunft streitet.“

Nun sind diese beiden kurzen Absätze im 718 Seiten umfassenden „Critischen Musikus“ nicht die einzige Anmerkung Bach betreffend, auch wenn dieser Eindruck bei der Lektüre der Sekundärquellen entstehen muß. Ziemlich genau vier Monate später im 15. Stück mit dem Datum vom 17. September 1737 rückt Scheibe in deutlich nationalem Unterton Bach neben Händel und rühmt beide:

„In einigen Arten von Clavierstücken unterscheidet sich die deutsche Musikart von den übrigen sehr merklich. Wir finden bey den Ausländern weder eine so vollkommene Einrichtung noch Auszierung, noch Ausarbeitung dieser Stücke, als bey den Deutschen; wie sie denn dieses Instrument vor allen Nationen mit der größten Stärke, und nach der wahren Natur desselben auszuüben wissen. Die beyden großen Männer unter den Deutschen, Herr Bach und Herr Händel bezeugen solches auf das nachdrücklichste.“¹⁶

Einige Sätze später hebt Scheibe in gleichem Zusammenhang Hasse und Graun rühmend hervor.

Im 69. Stück (vom 22. Dezember 1739) kommt Scheibe im Rahmen einer Würdigung und Beschreibung der Gattung Konzert auf die Besonderheit Konzert für ein Instrument zu sprechen und führt aus:

„Vornehmlich aber ist unter den durch öffentlichen Druck bekannten Musikwerken ein Clavierconcert befindlich, welches den berühmten Bach in Leipzig zum Verfasser hat, und aus der großen Tonart, F, geht. Da dieses Stück auf die beste Art eingerichtet ist, die nur in dieser Art zu setzen anzuwenden ist: so glaube ich, daß es ohne Zweifel allen großen Componisten, und erfahrenen Clavierspielern so wohl, als den Liebhabern des Claviers und der Musik, bekannt seyn wird. Wer wird aber auch nicht so fort zugestehen, daß dieses Clavierconcert als ein vollkommenes Muster eines wohl eingerichteten einstimmigen Concerts anzusehen ist? Allein, wir werden auch noch zur Zeit sehr wenige, oder fast gar keine Concerten von so vortrefflichen Eigenschaften, und von einer so wohlgeordneten Ausarbeitung aufweisen können. Ein so großer Meister der Musik, als Herr Bach ist, der sich insonderheit des Claviers fast ganz allein bemächtigt hat, und mit dem wir den Ausländern ganz sicher trotzen können, mußte es auch seyn, uns in dieser Setzart ein solches Stück zu liefern, welches den Nacheifer aller unserer großen Componisten verdient, von den Ausländern aber nur vergebens wird nachgeahmet werden.“¹⁷

Und im 70. Stück (vom 29. Dezember 1739) legt Scheibe dar, wie sich die musikalische Schreibart in neuerer Zeit zum Positiven hin geändert habe, und nennt sehr genau den Zeitpunkt dieses stilistischen Wandels:

„Wenn ich unsere itzige musikalische Schreibart [1739!] gegen die Schreibart unserer Vorfahren nur noch vor dreyßig und vierzig Jahren halte: so dünkt mich eben den Unterschied anzutreffen, der insgemein ein geschicktes, und mit allen gehörigen Zierrathen versehenes, Gedichte von einer mittelmäßigen doch fließenden und angenehmen Rede unterscheidet; und gehe ich endlich noch weiter zurück: so wird man kaum die Spuren einer magern und einfältigen Prose entdecken. Ich rede aber allhier vornehmlich von der Schreibart, die man

¹⁶ Ebenda, S. 148; Dok II, S. 416.

¹⁷ Ebenda, S. 637 f.; Dok II, S. 374.

theils in unsern itzigen Instrumentalsachen, theils auch in unsern theatralischen und daraus entstandenen Singesachen anwendet. Ich muß mich über die Ursachen dieser merkwürdigen Beschaffenheit ausführlich erklären, weil daraus eine Betrachtung zu ziehen ist, die zur wahren Schönheit einer guten musikalischen Schreibart nicht wenig beytragen wird.

So wie der größte Zierrath poetischer Ausdrückungen in den tropischen, uneigentlichen und verblühten Worten und Redensarten besteht: eben so kömmt es auch bey dem musikalischen Ausdrücke auf eine gewisse Art an, die Gesänge oder Melodien, nicht nach gemeiner Singart, und etwa als einen schlechten Choralgesang, vorzutragen; sondern dieselben auf mancherley Weise auszuzeichnen, zu verändern, und mit einer größern Lebhaftigkeit zu erheben. Man hat also auch in der Musik tropische, uneigentliche und verblühtme Auszierungen, die sich von der natürlichsten und einfältigsten Folge und Stellung der Töne eines Gesangs unterscheiden.¹⁸

Scheibe bezieht sich in diesem Zusammenhang auf das achte Kapitel der Critischen Dichtkunst von Gottsched, beschreibt aber im weiteren Verlauf sehr ausführlich, was konkret musikalisch unter Begriffen wie „tropischem“ oder „verblühtem Ausdruck“ zu verstehen sei.

„Weil ich nun im vorigen gesaget habe, daß die tropischen Auszierungen, oder der verblühtme Ausdruck eigentlich die Melodie beträfe: so muß ich solches wohl etwas deutlicher machen. Man wird bereits einsehen, was ich unter dem verblühten Ausdrücke verstehe, daß er nämlich nichts anders ist, als wenn man einen musikalischen Satz in einer andern und lebhaften Gestalt vorträgt, als er nach den melodischen Hauptnoten oder nach dem Zusammenhange des Stückes eigentlich seyn sollte. Er ist nämlich eine neue und zierliche Veränderung eines kurzen melodischen Satzes, um denselben nachdrücklicher, oder wohl gar erhabener zu machen, doch ohne Verletzung der Harmonie. Nachdem aber die Umstände eines solchen verblühten oder uneigentlichen Ausdrucks verschieden sind, nachdem entstehen mancherley Arten desselben. Wenn mir erlaubet wäre, meine Blätter mit Noten auszuschnücken, so würde ich allhier Gelegenheit genug haben, meinen Lesern mancherley auserlesene Arten des verblühten Ausdrucks zu zeigen, zumal wenn ich die vortrefflichen Werke eines Hassens, eines Grauns, eines Telemanns, und einiger anderer großen Männer unserer Zeiten, insbesondere aber eines Baches, der darinnen vornehmlich ein großer Meister ist, durchblättern wollte. Ich will inzwischen anitzo zweyerley Arten dieser musikalisch-poetischen Schönheit anführen; weil sich die übrigen Arten desselben ganz leicht damit vergleichen lassen.

Man giebt bald den gewöhnlichen Noten eines Satzes eine ganz andere Gestalt und Folge; bald aber verändert man auch nur eine einzige Note, der man den bald einen höhern oder tiefern Platz, bald auch eine ganz andere Größe, als ihr eigentlich zukömmt, ertheilet.“¹⁹

Über die hier gegebenen Zitate hinaus, die im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes noch kommentiert werden sollen, wird Johann Sebastian Bach von Scheibe wiederholt positiv hervorgehoben, so etwa im 36. Stück und in den Anmerkungen zum 64. Stück. Ganz zweifellos steht die „bedenkliche Stelle“ in dem 6. Stück des „Critischen Musikus“ in einigem Widerspruch zu den hier zitierten Passagen. Eine angemessene Bewertung Scheibes ist nicht möglich, ohne zu versuchen, diesen Widerspruch so weitgehend wie möglich zu lösen. Die Interpretation, Scheibe habe sich nach den heftigen Attacken auf seine Äußerung Bach gegenüber befließigt, sozusagen in opportunistischer Absicht Wiedergut-

¹⁸ Ebenda, S. 641 f. Scheibes Verständnis in diesem Punkt deckt sich sehr genau mit Angaben, die Johann Joachim Quantz hierzu macht.

¹⁹ Ebenda, S. 645 f.

machung zu betreiben, erscheint doch sehr billig, und die Argumentation, Scheibes Bach-Beurteilung im 6. Stück stelle einen persönlich bedingten Racheakt dar für seine erfolglose Bewerbung um ein Organistenamt in Leipzig 1729 – eine Bewertung, die von Spitta erstmals ausführlich so gegeben wurde –, ist einerseits nicht belegbar und weicht andererseits einer immanenten, inhaltsbezogenen Behandlung aus. Die Inkonsequenz und Unterschiedlichkeit der Deutungen dieser Textstelle Scheibes aus dem 6. Stück seines „*Critischen Musikus*“, sie nämlich einerseits zu bagatellisieren, um Bachs Größe im Rahmen einer Heroengeschichte nicht zu schmälern bzw. in ihr den Grund und die Rechtfertigung zu sehen, Scheibe als Kronzeugen für den Epochenwechsel im 18. Jahrhundert aufzubauen, macht eine Neubewertung vollends unumgänglich; im folgenden soll ansatzweise der Versuch dazu unternommen werden.

III

Die mehrfachen positiven Erwähnungen Bachs, die im Schrifttum, falls überhaupt, nur sehr nebenbei Berücksichtigung fanden, beziehen sich, sofern die; detailliert ausgeführt wurde, auf Kompositionen für das Tasteninstrument²⁰ bzw. auf Bachs kompositionstechnisches Verfahren, soweit dies für seine Instrumentalmusik von Relevanz ist.²¹ In ähnlicher Weise ist auch die Aussage aus dem 6. Stück dahingehend einzuschränken, daß sie wohl nicht auf Bachs Gesamtwerk bezogen werden darf, sondern vornehmlich gegen sein kirchenmusikalisches Vokalwerk – schwerpunktmäßig wohl gegen die Gattung der Kantate – gerichtet ist. Die Stelle „Weil er nach seinen Fingern urtheilet, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann“ und der Hinweis zwei Seiten später, daß die ausgeschriebenen Verzierungen „den Gesang durchaus unvernehmlich“ machen, seien für diese Deutung angeführt. In einem etwa ein halbes Jahr später (Januar 1738) verfaßten, an Mattheson gerichteten Brief Scheibes, als Beitrag zu dessen „Kern melodischer Wissenschaft“ gedacht, wird diese Hypothese gestützt. Scheibe schreibt: „*Bachische Kirchen-Stücke sind allemahl künstlicher und mühsamer.*“²² Ebenso läßt die Verteidigung Bachs durch Birnbaum erkennen, daß die Zeitgenossen Scheibes Angriff primär gattungsspezifisch gewertet wissen wollten. In den „Unparteyischen Anmerkungen“ verweist Birnbaum auf Kirchenstücke unter Bezug auf Praenestini und Lotti;²³ in Birnbaums „Verteidigung“ ist ebenfalls von vokaler Kirchenmusik die Rede,²⁴ und den Beleg, daß Bach ebenfalls „rührend, ausdrückend, natürlich“ zu komponieren in der Lage sei, glaubte Birnbaum mit Hinweis auf die Abendmusik (eine welt-

²⁰ Ebenda, S. 148 u. 637 (vgl. Fußnoten 16 u. 17).

²¹ Ebenda, S. 646; Dok II, S. 416.

²² Zit. nach Dok II, S. 307.

²³ J. A. Birnbaum, a. a. O. (vgl. Fußnote 4), S. 856.

²⁴ J. A. Birnbaum, *Verteidigung seiner unparteyischen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des critischen Musikus, wider Johann Adolph Scheibens Beantwortung derselben*, in: J. A. Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 1745 (vgl. Fußnote 4); I. cit. S. 1027 f.

liche Kantate), die Ostern 1738 zu Ehren des in Leipzig weilenden Landesherrn aufgeführt wurde, erbracht zu haben, ein Werk, das zu unserem großen Bedauern nicht erhalten ist. Selbst Spitta hat Scheibes Kritik aus dem 6. Stück ähnlich einschränkend verstanden, wenn er in seiner Biographie schreibt: „Wir kennen nur einen Leipziger, der gegen Bachs Vocalcompositionen seine tadelnde Stimme laut erhob: Johann Adolph Scheibe.“²⁵ Und: „Der Schreiber Scheibe meinte hier hauptsächlich die concertierende Vocalmusik und kam zu dem Schlusse, Bach sei in der Musik dasjenige, was ehemals Lohenstein in der Poesie gewesen.“²⁶

Die Diskussion, ob Bachs Stil, vorab seine Melodik, primär durch vokale oder aber eher instrumentale Züge geprägt sei, hat die Bach-Forschung schon seit langer Zeit beschäftigt und zu recht unterschiedlichen Resultaten geführt.²⁷ (Daß die Frage nach einem vokalen oder instrumentalen Stil weitergehende, thematische Schwerpunkte wie: Wort-Ton, geistlich-weltlich, Parodie-Urbild nicht außer acht lassen kann, hat schon Werner Neumann mit Recht festgestellt.²⁸) Es kann hier nicht der Ort sein, diese Diskussion in aller Breite wieder aufzurollen, aber eine Beurteilung der Bewertung Bachs durch Scheibe, die auf der Basis einer Differenzierung von Vokal- und Instrumentalmusik beruht, wird andererseits diesen Themenkomplex nicht völlig ausklammern können.

Grundsätzlich wird die Beantwortung dieser Fragestellung gattungsspezifisch verschieden ausfallen; die sehr weitreichende Feststellung Walther Vettters, daß „sich uns die Vokalität Bach als durchaus eigene Welt“ erschließe, wenn man „den Geist seiner Musik“ und nicht den „Klangleich“ ergründe, und daß Bachs Musik gesungen ihren Sinn verliere, wurde an der Gattung Motette erarbeitet.²⁹ Demgegenüber gelangte Werner Neumann am Beispiel der Chorfüge zu einer grundsätzlich anderen Bewertung. Eine Untersuchung an der gemischt vokal-instrumentalen Gattung (als Bestandteil der Kantate) ließ ihn zu der Erkenntnis gelangen, daß dem Instrumentalsatz überwiegend Priorität einzuräumen ist: „Bachs Chorwerk ist auf weite Strecken hin nicht als instrumental begleitete Vokalmusik geschaffen, sondern als vokal aufgefüllte Instrumentalmusik; das bedeutet, daß der Instrumentalpart weitgehend als Entwicklungsträger fungiert, während der Vokalpart im Bereich akzidenteller Abhängigkeit verbleibt.“³⁰ Die Sekundärnatur des Vokalen glaubte Neumann an dessen „the-

²⁵ Spitta II, S. 476.

²⁶ Ebenda, S. 733.

²⁷ BG 28, Vorwort, S. XIII–XVII (W. Rust). – H. Abert, *Bach und wir*, in: *Gesammelte Schriften und Vorträge*, hrsg. von F. Blume, Halle (Saale) 1929, S. 137: „Über eine Seite der Bachschen Kantaten und Passionen scheint auch heute noch keine Einigkeit erzielt zu sein, nämlich über sein Verhältnis zum Gesang im allgemeinen. Die einen halten ihn für den größten Deklamator, den die deutsche Musik je gehabt habe, die andern behaupten, er habe ähnlich wie Beethoven die Singstimmen bloß wie Instrumente behandelt und verdiene deshalb den Namen eines reinen Gesangskomponisten überhaupt nicht.“

²⁸ W. Neumann, *Zur Frage instrumentaler Gestaltungsprinzipien in Bachs Vokalwerk*, in: *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966*, Leipzig 1970, S. 265.

²⁹ W. Vetter, *Bachs Vokalität*, in: *Peters-Jahrbuch 1939*, S. 35.

³⁰ Neumann, a. a. O. (vgl. Fußnote 28), S. 266.

matischer Labilität, melodischer Gestaltarmut, textlicher Variabilität und periodischer Alogik³¹ ablesen zu können. Vor allem der Gesichtspunkt der textlichen Variabilität erscheint in unserem Zusammenhang interessant. Diese textliche Vieldeutigkeit weist Neumann am Beispiel der Kantate „Wir danken dir, Gott“ (BWV 29) bzw. am „Gratias agimus“ und am „Dona nobis pacem“ der „h-Moll-Messe“ überzeugend nach³² und verweist auf die Fragwürdigkeit von Feststellungen wie etwa der Wortgezeugtheit Bachscher Themen, wo es sich nur um geschicktes, metrisches Anpassen handelt.³³ Neumanns Vorwürfe: „thematische Labilität“ und „melodische Gestaltarmut“³⁴ im Zusammenhang mit Bachscher Vokalmusik erscheinen ausgesprochen hart, wenn nicht gar überzogen. Die Arbeit von Arnold Schmitz „Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs“³⁵ scheint dem entgegenzustehen, vor allem dann, wenn auf die kunstvolle gleichzeitige Schichtung unterschiedlicher Figuren verwiesen wird. Diesem scheinbar konflikthaften Widerspruch wurde durch neuere Arbeiten ein Lösungsweg aufgezeigt. Friedhelm Krummacher hat am Beispiel der Motetten sehr deutlich darauf verwiesen, daß „prägnanter Textausdruck und strukturelle Satzeinheit“³⁶ unterschiedliche Elemente darstellen und daß Textausdeutung durch rhetorisch-musikalische Figuren die kompositorische Kontinuität eines Satzes nicht bewirken kann. In ähnliche Richtung zielt Ludwig Finscher, wenn er im Hinblick auf das Parodieverfahren bei Bach feststellt, daß die „musikalische Figurensprache in Bachs Vokalschaffen noch eine erhebliche, wenn auch wohl nicht die zentrale Rolle spielt“³⁷. Finscher betont ferner, daß die formale Struktur primär durch musikimmanente (also außertextliche) Kriterien bestimmt sei.³⁸ In konsequenter Weiterführung dieses Gedankens verweist er in diesem Zusammenhang auf Textwiederholungen, deren Sinn und Absicht es nicht ist, das Textverständnis zu steigern (wie dies im Sinne einer rhetorischen Steigerung durchaus denkbar wäre), „sondern mit ihren musikalischen Konfigurationen musikalisch zu arbeiten“³⁹. Wenn man die Thesen von Neumann, Krummacher und Finscher auf einen Nenner zu bringen sich bemüht, wird man erneut die Vielschichtigkeit Bachscher Musik anzusprechen nicht umhinkönnen, wobei Text und Textausdeutung eine Schicht darstellen, der eher akzidenteller Charakter zuzubilligen ist, die jedenfalls Zusammenhänge über längere Strecken herzustellen nicht imstande ist.⁴⁰

³¹ Ebenda.

³² W. Neumann, *Johann Sebastian Bachs Chorfüge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs*, Leipzig 1938, S. 96 f.

³³ Ebenda, S. 97.

³⁴ W. Neumann, a. a. O. (vgl. Fußnote 28), S. 266.

³⁵ A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950.

³⁶ F. Krummacher, *Textauslegung und Satzstruktur in J. S. Bachs Motetten*, BJ 1974, S. 11.

³⁷ L. Finscher, *Zum Parodieproblem bei Bach*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, S. 99 f.

³⁸ Ebenda, S. 102.

³⁹ Ebenda.

⁴⁰ Die These, daß die von der Rhetorik übernommenen musikalischen Figuren, nicht nur unter dem Aspekt der „inventio“ bzw. „decoratio“, sondern auch unter dem Gesichts-

Dieser Priorität des Musikalischen gegenüber dem Text einschließlich dessen Möglichkeiten und Bedingungen wurde auch früher schon Rechnung getragen, wenn darauf hingewiesen wurde, daß Bachs Musik „eine völlig abstrakte, absolute Musik, die von allem äußeren, materiellen Klang absieht und nur die Musik als solche gelten läßt“⁴¹ darstellt bzw. daß Bach „nur die musikalische Linie gelten läßt, ganz einerlei, ob sie von einer menschlichen Stimme oder von einem Instrument ausgeführt wird“⁴². In neuerer Zeit wurde diese Priorität des Musikalischen und die untergeordnete Bedeutung des Textes von völlig anderen Voraussetzungen ausgehend erneut angesprochen und im einzelnen nachgewiesen. Der rüde Umgang Bachs mit der Textvorlage, das Streichen einzelner Verszeilen („Leichen“), das Weglassen ganzer Strophen und vor allem das text- und handlungsmäßig unbegründete Wiederholen einzelner Worte oder Satzteile ließen Ferdinand Zander zu dem Schluß gelangen: „Bei der Übernahme und Bearbeitung fremder Texte erweist sich Bach als gleichgültig gegen ihre stilistischen und formalen Eigenheiten. Daher ist er unempfindlich gegen die Zerstörung von Reimen durch Änderung eines Reimwortes oder Herausnahme ganzer Verse.“⁴³

Genau dies ist aber der Punkt, an dem die Beurteilung Johann Adolph Scheibes und seiner Bewertung Johann Sebastian Bachs einzusetzen hat. Wenn im Verlauf der Rezeption Bachscher Musik die Bedeutung seines Vokalschaffens herausgestellt wurde, dann hatte man schwerpunktmäßig den Aspekt des Religiös-Inhaltlichen im Auge; die dogmatisch-richtige Exegese, unterstützt durch die textausdeutende Bildhaftigkeit seiner Sprache, muß als entscheidender Faktor für die Wertschätzung seines Vokalschaffens angesehen werden. Daß dies letztlich aber ein theologisch, zumindest ein kirchlich und nicht primär musikalisch bedingtes Werturteil darstellt, das durch die romantische Mystifizierung Bachs als eines inbrünstig-gläubigen Christen gefördert wurde, was seinem ganz normalen, zeitbedingten Verhältnis zur Kirche nicht gerecht wird, sollte grundsätzlich bedacht werden. Der Zeitgenosse Scheibe ging hier von gänzlich anderen Voraussetzungen aus. Als Schüler und Parteigänger Gottscheds war für ihn die adäquate Behandlung der Sprache durch den Komponisten zentraler Wertmesser.⁴⁴ Das Natürliche, auf das Scheibe unentwegt pocht,

punkt der „dispositio“ zu berücksichtigen seien, wurde vereinzelt vertreten. (Vgl. hierzu M. Ruhnke, *Musikalisch-rhetorische Figuren und ihre musikalische Qualität*, in: *Ars Musica – Musica Scientia*. Festschrift Heinrich Hüschen, Köln 1980, S. 385–399.) Aber die hierzu ergangenen Anmerkungen reichen noch nicht einmal zu einem Ansatz aus, der auch nur in Umrissen erkennen ließe, ob bei Bach oder einem anderen Komponisten eine textgezeugte Formstruktur vorstellbar oder nachweisbar sei. Einstweilen jedenfalls ist davon auszugehen, daß beispielsweise im Vergleich zur tonalen Harmonik die einzelnen Figuren für die musikalische Strukturierung oder Formung ohne Bedeutung sind.

⁴¹ H. Abert, a. a. O. (vgl. Fußnote 27), S. 138.

⁴² Ebenda, S. 138. Vgl. auch H. Abert, *Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts*, in: *Gesammelte Schriften und Vorträge* (vgl. Fußnote 27), S. 192 ff.

⁴³ F. Zander, *Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu ihrer Bestimmung*, BJ 1968, S. 62 f.

⁴⁴ J. Birke, a. a. O. (vgl. Fußnote 12), S. 49 ff.

beruht seiner Ansicht nach ganz wesentlich in einer engen Verwandtschaft von Wort und Ton, von Dichtkunst und Musik⁴⁵ und in der daraus resultierenden, absoluten Respektierung des Textes durch den Komponisten, während er von Künstlichkeit und Verworrenheit dann spricht, wenn der Text durch die Musik vergewaltigt wird.⁴⁶ Scheibe führt dies im 18. Stück sehr deutlich aus.

„Nichts ist unordentlicher und abgeschmackter, als wenn man die Worte und Sylben mit Gewalt unter die Noten zwingt, wenn man bloß auf einen notenmäßigen Verhalt sieht, den Affect der Worte und ihre natürliche Kürze, oder Länge nicht beobachtet, und wenn man nur seinen eigenen Einfällen, ohne Beurtheilung und Vernunft, folget. Gewiß, ein so elender Zwang erwecket bey einem nachdenkenden und vernünftigen Zuhörer einen ungemeynen Ekel. Nichts ist auch elender, als wenn man schon im Hauptsatz die Sylben dehnet, die Erfindung nicht nach dem Nachdruck der Worte abfasset, und folglich bereits im ersten Anfange nichts, als Undeutlichkeit und Unnatürlichkeit hören läßt. Es muß also auch der Hauptsatz mit der Aussprache der Worte und mit ihrer Deutlichkeit, ferner auch mit ihrem Affecte und moralischen Inhalte vollkommen übereinstimmen, und auch bis an den Schluß des Chores in einer natürlichen und ungezwungenen Folge fortgehen. Da aber unmöglich alle Ausdehnungen in der Ausführung dieser Chöre zu vermeiden sind, so muß man diese Behutsamkeit anwenden, und sie nur auf solche Sylben und Worte legen, die von Natur lang sind, die solche selbstlautende Buchstaben haben, welche dem Gehöre nicht widrig fallen, und die endlich auch, dem Verstande nach, eine Ausdehnung gar wohl vertragen. Die Wiederholungen der Wörter müssen gleichfalls mit vieler Vorsicht geschehen. Man muß keine Verbindungswörter, und auch keine solche Wörter, die weder eine Leidenschaft, noch eine Handlung, noch auch sonst einen besonderen Nachdruck bemerken, wiederholen; sondern es müssen allemal solche Wörter seyn, die dem Sinne der Reden Verstand und Nachdruck geben, oder auch die eine Handlung, oder einen Affect und dergleichen anzeigen.“⁴⁷

Mit der Ablehnung unnatürlich wirkender Textwiederholungen im Werk Bachs stand Scheibe keinesfalls allein; es sei in diesem Zusammenhang auf Matthessons Kritik hinsichtlich der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV 21) und der dort bemängelten Wort- und Textwiederholungen hingewiesen.⁴⁸ Scheibes Forderung, daß die Deutlichkeit der Worte (des Textes) nicht nur zu Beginn (Themenkopf, Ritornell), sondern „auch bis an den Schluß des Chores in einer natürlichen und ungezwungenen Folge fortgehen“ müsse, wird bei Bach in aller Regel nicht eingelöst. Dieser Sachverhalt wird schon bei Abert sehr klar angesprochen. „Sie [die Arie] ist sozusagen eine Form der absoluten Musik, nur daß die führende Stimme statt von einem Instrument vielmehr vom Gesang ausgeführt wird. In Italien wird auf die Natur dieser Tonquelle Rücksicht genommen, bei Bach dagegen ist häufig genug auch das nicht mehr der Fall. Er nimmt wohl bisweilen, aber auch nicht immer, am Anfang des Gesange-

⁴⁵ J. A. Scheibe, a. a. O. (vgl. Fußnote 4), S. 375.

⁴⁶ Ebenda, S. 375 f.: „Weil ich nun zugleich in diesem Blatte den Musikverständigen und Musikanten zeigen wollte, wie genau die Dichtkunst und die Musik miteinander verwandt sind, und daß die Regeln der ersten auch in der letztern gelten, und weil ich sie ferner auf die Nachahmung der Natur führen, und ihnen solche Materien vorlegen wollte, die man fast noch gar nicht, oder doch nur sehr kaltsinnig, oder undeutlich, abgehandelt hat, ungeachtet sie doch zur Beförderung des guten Geschmacks allerdings nöthig sind: so war auch ein so wichtiges Unternehmen, nicht ohne die Vortheile auszuführen, welche uns eine vernünftige Critik allemal entdeckt.“

⁴⁷ Ebenda, S. 170 f.

⁴⁸ J. Mattheson, *Critica Musica. Pars VIII*, Hamburg 1725, S. 368.

auf seine Textworte Rücksicht und schreibt sogenannte ‚wortgezeugte‘ Themen (was aber durchaus nicht mit ‚gesangsmäßig‘ identisch zu sein braucht), während die Fortführung durchaus ‚absolut‘ erfolgt. Man sieht, auf den Text als solchen, mit allen seinen Einzelheiten, kam es dieser Kunst weit weniger an, als auf das musikalische Stimmungsbild, für das der Dichter nur den ganz allgemeinen Affekt zu geben hatte.“⁴⁹ Aberts Vermutung aber, die absolute Achtung des Textes in seinem künstlerischen Eigenwert durch den Komponisten hätte erst zur Zeit der musikalischen Klassik und Romantik allmählich sich durchgesetzt, trifft so nicht ganz zu.⁵⁰ Es ist dies vielmehr eine jener Errungenschaften, die Gottsched in Leipzig vertreten und in gewissen Grenzen auch durchgesetzt hat. Am Beispiel der einzigen erhalten gebliebenen Kantate, die auf eine Textvorlage Gottscheds von Bach komponiert wurde, hat Armin Schneiderheinze sehr deutlich nachgewiesen, daß Bach den Gottschedschen Text nur als Materialvorlage begriffen hat;⁵¹ die Folge war „die kompromißlose Auflösung der ästhetischen Struktur der neunstrophigen fließenden Ode“⁵². Und an anderer Stelle wundert sich Schneiderheinze zu Recht, „mit welcher Respektlosigkeit Bach mit einer literarischen Gattung umgeht“⁵³. Interessant in diesem Zusammenhang ist das Gottsched-Zitat, das Ferdinand Zander in bezug auf dessen Einschätzung der Textwiederholung beim Vertonen literarischer Vorlagen beibringt:

„Wenn sie [die Komponisten] durch unzählige Wiederholungen einer Zeile, halbe Stunden lang zubringen: einzelne Wörter so zeren und ausdehnen, daß der Sänger zehnmal darüber Athem holen muß, und endlich von den Zuhörern, seiner unendlichen Triller wegen, gar nicht verstanden werden kann.“⁵⁴

IV

Scheibes Kritik gegen Bach wurde auch als Zeitdokument, als Manifest der musikalischen Ziele einer neuen Generation gewertet.⁵⁵ Die Begriffe „Annehmlichkeit“, „Natur“, „Schönheit“ bzw. „schwülstig“, „verworren“, „allzugroße Kunst“, die in diesem Zusammenhang bei Scheibe Verwendung finden, wurden dahingehend gedeutet, daß Scheibe ein einfaches, simples, vorklassisch-empfind-

⁴⁹ H. Abert, *Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts* (vgl. Fußnote 42), S. 188.

⁵⁰ H. Abert, a. a. O. (vgl. Fußnote 27), S. 133.

⁵¹ A. Schneiderheinze, *Leipzig – ein Zentrum der Aufklärung 1723–1750*, in: III. Internationales Bach-Fest der DDR. Leipzig 1975, S. 26: „Bach, der gewohnt war, das Wort als Katalysator seiner musikalisch-ideellen Konzeption frei auszuwerten, ließ sich nicht durch das ästhetisierende formale Gefüge Gottschedscher Verse binden. So geht er auch mit der Trauer-Ode frei um: zerpfückt die Form des Strophengedichts und fügt daraus eine neue, von den musikalischen Erfordernissen geprägte Form aus durch Arien und Rezitativen gegliederten Sätzen.“

⁵² A. Schneiderheinze, *Über Bachs Umgang mit Gottscheds Versen*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR Leipzig 1975, Leipzig 1977, S. 91.

⁵³ Ebenda, S. 94.

⁵⁴ F. Zander, a. a. O. (vgl. Fußnote 43), S. 24. Vgl. auch ebenda, S. 23, 24 u. 47.

⁵⁵ H.-H. Eggebrecht, a. a. O. (vgl. Fußnote 3), S. 106.

sames Kompositionsideal vertrete und damit im Widerspruch zur gearbeiteten, kontrapunktischen Satztechnik eines Johann Sebastian Bach und seiner Schule stehe. Diese Bewertung Scheibes ist grundsätzlich falsch, wie im folgenden noch zu zeigen sein wird, und läßt deutlich werden, wie ein einmal entstandenes und dann zunehmend sich verfestigendes Geschichtsbild sich verselbständigt und zu Fehldeutungen der Quellen führt. Es ist dies genau jener Sachverhalt, vor dem Max Weber nachdrücklich gewarnt hat, daß nämlich die theoretische Begriffsbildung, die Modellvorstellung vom Geschichtsverlauf, die das Zusammenfassen und Strukturieren der zahlreichen Einzelfakten erlaubt, als die eigentliche Wirklichkeit ausgegeben und als Prokrustesbett benutzt wird, in das die primär gegebenen Fakten dann hineingezwängt werden, anstatt sich Klarheit darüber zu verschaffen, daß das Bild, wie geschichtlicher Verlauf sich vorzustellen sei, letztlich eine idealtypische Gedankenkonstruktion darstellt, die nicht die historische oder eigentliche Wirklichkeit zu sein braucht, sondern lediglich arbeitshypothetischen Charakter hat.⁵⁶

Scheibes Position ist dadurch gekennzeichnet, daß er, ähnlich wie die Komponisten, die aus der Johann Sebastianischen Schule in Leipzig hervorgingen, gegen allzu große Simplizität und Banalität entschieden zu Felde zog. In eben dem 6. Stück des „*Critischen Musikus*“, in dem er Bachs Vokalmusik kritisch behandelt, kommt er auf einen anderen Komponisten zu sprechen, dessen Namen er gleichfalls nicht nennt, und führt an: „*Die harmonische Begleitung ist ein beständiges Trommeln, und es feblet also seinen Stücken an dem gehörigen Nachdrucke.*“⁵⁷ Und im 14. Stück führt Scheibe weiter aus: „*Es gibt eine Gattung von Componisten, die sich nur mit Kleinigkeiten beschäftigen. Sie machen nichts als so genannte Murkys, schlechte Menuetten, Bauenballete, und dergleichen treffliche Sachen mehr.*“⁵⁸ Die Ermahnung zum gearbeiteten Stil, zum anspruchsvollen Satz, reicht je nach Gattung von „*einer Art der freyen Nachabmung*“⁵⁹, über „*geschickte Nachabmungen, oder kurze Fugen*“⁶⁰ und „*allen Arten von Fugen und Contrapunten*“⁶¹, bis hin zu Techniken der „*doppelten Contrapuncte, Canonen und Doppelfugen*“⁶². Auch hinsichtlich der Führung der Mittelstimmen und der Unterstimme lassen sich ähnliche Textstellen anführen. Aber Scheibe beschränkt sich keinesfalls bloß auf die Ablehnung der Murkys, Trommelbässe, liegenden Töne usw., sondern beschreibt ganz konkret, wie seiner Meinung und Überzeugung nach kompositorisch zu verfahren sei: Verwendung des Themas oder einzelner Motive in der Unterstimme,⁶³ Beteiligung der Baßstimme am Wettstreit der Oberstimmen,⁶⁴ Mittelstimmen, die

⁵⁶ M. Weber, *Die „Objektivität“ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis*, in: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen 1968, S. 146–214; vgl. insbesondere S. 190 ff.

⁵⁷ J. A. Scheibe, *Critischer Musikus* (vgl. Fußnote 4), a. a. O., S. 63.

⁵⁸ Ebenda, S. 137.

⁵⁹ Ebenda, S. 677.

⁶⁰ Ebenda, S. 632.

⁶¹ Ebenda, S. 184.

⁶² Ebenda, S. 168.

⁶³ Ebenda, S. 407 u. 676.

⁶⁴ Ebenda, S. 403, 676 u. 680.

sich nicht nur nach der Oberstimme oder nach dem Baß richten, sondern eigenständig arbeiten.⁶⁵

Es scheint in diesem Zusammenhang sinnvoll und durchaus hilfreich, die Argumentation, wie sie im „Critischen Musikus“ gegeben wird, durch Textstellen aus Scheibes frühem Traktat, dem „Compendium Musices“ zu ergänzen.⁶⁶ Schon der Umfang, den hier Kontrapunkt, Fuge und Kanon einnehmen, läßt erkennen, daß Scheibe keineswegs als Repräsentant einer simplen, gefälligen Kompositionsweise zu bewerten ist. Eine eingehendere Betrachtung stützt diese Einschätzung. Scheibes Lehre nimmt den strengen Satz als kompositorische Basis.⁶⁷ Ausdrücklich hält er seinen fiktiven Schüler an, im Stoff erst weiterzugehen, wenn er die kontrapunktischen Regeln beherrsche.⁶⁸ In seinem ausführlichen Teil über die Fuge fallen Scheibes strenge Vorschriften auf. „*In der Ausführung soll man sich vor frembden Passagen büten, und nur sezen, als was per Augmentationem per imitationem und per Variationem Themate selbst fließet.*“⁶⁹ Folgenreicher aber und für unseren Zusammenhang gravierender ist es, wenn Scheibe kontrapunktische Verfahren keinesfalls als bloße Studien oder Exerzitionen für den Kompositionsschüler gewertet, sondern sie in den musikalischen Gattungen seiner Zeit, wenn auch unterschiedlich, angewandt wissen will. Zum Mittelteil der „*Ouverture*“ merkt Scheibe beispielsweise an: „*Der andere Theil fängt ein kurzes Thema an, welches eine ordentliche Fuge oder auch nur Imitation seyn kan. Ist es eine Fuge so kan gar wohl ein geschicktes Contra Thema dargegen stehen.*“⁷⁰ Und über die schnellen Sätze der Sonate äußert er sich folgendermaßen: „*Auf Fugen Art werden insgemein die geschwinden Sätze gemacht, dabey allemahl ein guter Contrapunct stehen kan . . .*“⁷¹

Neben jenen Gattungen, für die Scheibe eine kontrapunktische Anlage voraussetzt, fällt weiter auf, wie er andererseits eine strenge Satztechnik als Basis auch für freiere Formen fordert. Es ist nicht zu übersehen, daß jenes Verfahren, das mit der Bezeichnung „*freye Imitation*“ belegt wird, den eigentlichen Kern der Lehre Scheibes darstellt. Diese „*freye Imitation*“ ist in ihrem Bezug zum strengen Regelwerk der Fuge zu begreifen: bezeichnenderweise verwendet Scheibe die Begriffe „*freye Imitation*“ und „*Fuga irregularis*“ synonym, und die

⁶⁵ J. A. Scheibe, *Compendium Musices Theoretico-practicum das ist Kurzer Begriff derer nötigsten Compositions-Regeln*, in: P. Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1961 (Jenaer Beiträge zur Musikforschung. 3.), S. 77.

⁶⁶ Die Datierung des *Compendium Musices*, die Benary vorgenommen hat (vgl. hierzu P. Benary, *Jobann Adolph Scheibes Compendium Musices*, Mf 10, 1957, S. 508–515) sei hier übernommen, obwohl das Jahr 1730 eher zu früh angesetzt sein dürfte, wenn man bedenkt, daß Scheibe damit als 22jähriger diese schon recht umfangreiche und gedrängt konzentrierte Schrift verfertigt hätte. Die Begründung dieser Entstehungszeit bei Benary ist, insbesondere in ihrer graphologischen Bewertung, wenig überzeugend.

⁶⁷ J. A. Scheibe, *Compendium Musices . . .* (vgl. Fußnote 65), a. a. O., S. 40.

⁶⁸ Ebenda, S. 22. Vgl. auch S. 60: „*Ein Anfänger darf aber keines wegs weiter schreiten, wenn er nicht alle diese bißher kürzlich abgehandelte Materien wohlverstehet. Denn diese der Grund seyn, worauf das folgende gebauet werden muß.*“

⁶⁹ Ebenda, S. 49.

⁷⁰ Ebenda, S. 83 f.

⁷¹ Ebenda, S. 85.

Beschreibung, die Scheibe sehr ausführlich gibt, macht klar, daß hier eine Satztechnik, die wir als motivische Arbeit zu bezeichnen uns angewöhnt haben, sehr weitgehend vorformuliert ist und eine Musik, wie sie von der Norddeutschen Schule, insbesondere von Quantz und Carl Philipp Emanuel Bach gepflegt, adäquat in Worte gefaßt wurde.

„Jedwedes musicalisches Stück muß einen Zusammenhang haben; Dieser Zusammenhang kan nun niemahls anders geschehen, als wenn die Melodien richtig eine aus der andern fließen, alle aber insgesamt aus den zu Anfang der Piece gebrauchten Saze. Diesen Saz nun der vorangethet, suchet man also mit neuen diesen Saz gleich förmigen Melodien durch das ganze Stück, es sey nun was es wolle, gleichsam durchzuführen und zu imitieren. Wodurch denn eben die Ähnlichkeit und Ordnung entstehet und folglich die ganze Sache der freyen Imitation gleichkommt.“⁷²

Und:

„Die Imitation überhaupt ist ein besonders theils natürliches theils künstliches Verfahren, ein gewisses erwähltes Thema oder kurz gefaßte Melodie in verschiedenen Stimmen höher oder tiefer nach zumachen, und mit einer zierlichen Veränderung durch zu arbeiten.“⁷³

Das Ausmaß dieses Verfahrens in quantitativer Hinsicht wird deutlich, wenn Scheibe ausführt:

„Es erhellet also mehr als zu deutlich hieraus, daß diese Art der Imitation in allen und jeden musicalischen Stücken anzutreffen ist und wenn es anders gut und schön seyn soll, in acht genommen werden muß.“⁷⁴

Ausdrücklich bemängelt Scheibe an der italienischen Musik die zu wenig gearbeiteten Mittelstimmen:

„Der Italiener hat hingegen [im Gegensatz zum Franzosen] jederzeit mehr Annehmlichkeit und Tendresse in seinen Sachen. Er arbeitet seine Sätze nach einer guten Melodie, allezeit sehr angenehm aus. Auf dem Theatro läst er sonderlich seine Stärke blicken. Nur den Effect drückt er nicht allemahl vollkommen gut aus, und die Mittelstimmen haben auch insgemein nichts anders zuthun, als mit der Oberstimme oder Basse zugehen, oder aufs Höchste einmahl Trumpff auszuwerffen, und einen Ja Herrn vorzustellen. In Instrumentalsachen sind sonderlich Sinfonien und Violinen Concerten die vornehmsten. Und die ersten sind sonderlich stark, die andere hätten auch nicht weniger Schönheit, wenn nur die Mittelstimmen beßer ausgearbeitet wären.“⁷⁵

Das Ausmaß der Fehlbeurteilung Scheibes in seinem Verhältnis zu Bach wird evident, wenn den Zitaten aus dem „Compendium Musices“ und aus dem „Critischen Musikus“ eine Textstelle neuerer Zeit vergleichend gegenübergestellt wird: „Doch um die Krise des Jahres 1730 zu verstehen, müssen wir vorgehen. Im Mai 1737 erschien in einer musikalischen Zeitschrift ein Artikel, der Bach als Spieler lobt, als Komponisten kritisiert . . . Es muß Bach, der um 1720 zur musikalischen Avantgarde Europas gehörte, um 1730 zum Bewußtsein gekommen sein, daß die Entwicklung über seine Idee des innermusikalischen Konzertierens hinweggegangen war, daß er damit historisch aufs falsche Pferd gesetzt hatte. Der bloße Außenstimmensatz war Trumpf geworden.“⁷⁶

⁷² Ebenda, S. 42 f.

⁷³ Ebenda, S. 40.

⁷⁴ Ebenda, S. 43.

⁷⁵ Ebenda, S. 77.

⁷⁶ U. Siegele, *Versuch einer musikalischen Lebensgeschichte Bachs*, in: U. Siegele, *Kompo-*

Jedenfalls so viel muß richtiggestellt werden: Johann Adolph Scheibe hat den Außenstimmensatz oder den reinen Oberstimmensatz nicht proklamiert, zumindest nicht im Hinblick auf die Instrumentalmusik. Die Berücksichtigung wesentlicher Teile des „Compendium Musices“ und des „Critischen Musikus“ – Schriften, die in den 1730er Jahren abgefaßt wurden – läßt vielmehr erkennen, daß Scheibes Kritik im 6. Stücke des „Critischen Musikus“ erheblich zu relativieren und auf Bachs Vokalmusik (bzw. auf Teile seiner Vokalmusik) zu begrenzen ist. Das Negativurteil Scheibes an dieser Stelle wird entscheidend beeinflusst von Bachs Umgang mit der Sprache und von Scheibes Gegenposition, die eine respektvolle Behandlung der vorgegebenen Sprache durch den Komponisten fordert. Scheibe hat in seinem schriftstellerischen Werk, vor allem im Hinblick auf die motivische Arbeit, auf „Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik“⁷⁷, das gefordert und formuliert, was Bach in ganz entscheidendem Maße in die Kompositionstechnik eingebracht hat und was über Carl Philipp Emanuel Bach und Joseph Haydn an die musikalische Klassik weitergegeben wurde.⁷⁸

V

In seinem Aufsatz „Johann Sebastian Bach und die deutsche Nation“⁷⁹ führt Leo Schrade aus, daß das Ziel der ersten Bach-Bewegung die Eroberung Bachs für die deutsche Nation gewesen sei. Dieses nationale Element in der Rezeptions- bzw. Wirkungsgeschichte Bachs ist im 18. Jahrhundert die dominierende und im 19. und frühen 20. Jahrhundert eine immer noch wesentliche Komponente und ist nur vorstellbar und begreifbar auf der Basis einer allgemeinen geistigen Strömung. Erscheinungsformen dieser grundlegenden Tendenz treten allenthalben hervor, so etwa auch im Bestreben, die deutsche Sprache von den zahlreichen Fremdwörtern – meist lateinischer, französischer und italienischer Herkunft – zu säubern. Ein Textvergleich zwischen Johann Sebastian Bachs Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig von 1730 und dem rund zwanzig Jahre später erschienenen „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ (I. Teil) seines Sohnes Carl Philipp Emanuel macht deutlich, wie tiefgreifend und rasch sich diese Änderung vollzogen hat. Selbst zwischen Scheibes „Compendium Musices“ und der ersten Ausgabe seines „Critischen Musikus“ ist dieser Wandel,

sitionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 166.

⁷⁷ So der Titel der ausführlichen Monographie von Karl Heinrich Wörner, in der ein Zeitraum, der von Vivaldi und Bach bis Schönberg reicht, unter ebendiesem Aspekt beschrieben wird.

⁷⁸ Vgl. hierzu I. Willheim (vgl. Fußnote 9), a. a. O., S. 287: „Scheibe's theory of an instrumental rhetoric was, of course, eventually realized in the music of the Viennese classic masters, where his rhetorical figures ‚Erfindung‘, ‚Gegensatz‘, ‚Zergliederung‘, and ‚Wiederkehr‘ become truly basic units of the musical structure as first theme, second theme, development, and recapitulation.“

⁷⁹ L. Schrade, *Johann Sebastian Bach und die deutsche Nation*, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 20, 1937; S. 220–252.

obwohl zwischen beiden Veröffentlichungen nicht einmal zehn Jahre Zeitdifferenz liegen, am Beispiel ein und derselben Person ablesbar.

Es sollte nun nicht übersehen werden, daß diese nationale Komponente in einer so durchgängigen und massiven Form und in ausdrücklichem Zusammenhang mit und in bezug auf Johann Sebastian Bach in Scheibes „*Critischem Musikus*“ erstmals vorgetragen wurde. Ich erinnere hier nochmals an die oben gegebenen Zitate bezüglich der Musik für Tasteninstrumente bzw. hinsichtlich des Italienischen Konzerts, wo der nationale Stolz über eine künstlerische Leistung unverhohlen zum Tragen kommt. Und so heftig sich Scheibe und Birnbaum auch in die Haare geraten waren, beiden gemeinsam war der nationale Eifer. Die ausführliche Darlegung der Marchand-Anekdote, die in Birnbaums „*Verteidigung seiner unparteyischen Anmerkungen*“⁸⁰ zum erstenmal überhaupt nachweisbar ist – und nicht im Nekrolog auf Johann Sebastian Bach von 1754, wie irrtümlich behauptet –, zeigt einen im Eifer des Gefechts untergegangenen Konsens zwischen den beiden Kontrahenten auf. Freilich ging Scheibe nicht so weit, Johann Sebastian Bach aus diesem Grunde bevorzugt zu behandeln; er stellt ihn vielmehr gleichrangig neben Händel (deshalb polemisierte Scheibe auch gegen Birnbaums Formulierung „es sey nur ein Bach in der Welt“⁸¹) und gab Hasse und Graun den Vorzug.

Die Fehlbeurteilung Scheibes hat einen doppelten Grund: Die Heroengeschichtsschreibung, die, wie George J. Buelow zu Recht anmerkte, national sich gründete, ließ eine angemessene Würdigung zeitgenössischer Kritiker Johann Sebastian Bachs nicht zu. Ihre Autoren waren intolerant gegen alles, was sich ihrem Helden entgegenstellte; ein einziges Negativurteil genügte zur Verallgemeinerung, obwohl auch bei Scheibe der nationale Zug nicht zu übersehen ist. Zum zweiten hatte Scheibe als Beleg für Bachs historischen Ort, für seine Zugehörigkeit zum auslaufenden, retardierten Mittelalter in Deutschland⁸² zu dienen, für den Nachweis eines tiefgreifenden Epochenwechsels, für einen Bruch in der kompositionstechnischen Entwicklung um 1740/50. Für Scheibe aber und für seine Sicht der Dinge lag eine Wende der Musik eher um das Jahr 1700.⁸³ Er empfindet hier ähnlich wie Quantz, für den die Jahrhundertwende ebenfalls entscheidende Veränderungen mit sich brachte. „Wer die alte Musik gegen die neue und den Unterschied, der sich nur seit einem halben Jahrhundert her, von zehn zu zehn Jahren, darinne geäußert hat, betrachtet, der wird finden, daß die Componisten, in Erfindung der, zu lebhafter Ausdrückung der Lei-

⁸⁰ J. A. Birnbaum, *Verteidigung* . . . (vgl. Fußnote 24), a. a. O., S. 982.

⁸¹ J. A. Birnbaum, *Unpartbeyische Anmerkungen* . . . (vgl. Fußnote 23), a. a. O., S. 843.

⁸² Vgl. hierzu H.-H. Eggebrecht, a. a. O. (vgl. Fußnote 3), sowie W. Gurlitt, *Johann Sebastian Bach in seiner Zeit und heute*, in: W. Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart. Gesammelte Aufsätze*, Teil I, Wiesbaden 1966, S. 159–175.

⁸³ Überlegungen dieser Art bei den Musiktheoretikern sollten ohnehin sehr vorsichtig bewertet werden. Oft handelt es sich um nichts mehr als um eine weitere Darlegung und Ausgestaltung jenes topos, daß nämlich jede Generation der Meinung ist, ihre Musik unterscheide sich von der ihrer Vorgänger dadurch, daß sie viel lebendiger, ausdrückender, subjektiver und gefühlsbetonter sei, als die Musik der „Alten“, die als trocken, formelhaft und gekünstelt empfunden wurde.

enschaften, erforderlichen Gedanken, seit verschiedenen Jahren, mehr als jemals nachsuchen, und sie ins Feine zu bringen, sich bemühen.“⁸⁴ Dieses Musikgeschichtsverständnis, das in Bach und seiner Zeit nicht ein Ende, sondern vielmehr den Beginn einer Entwicklung erkennen zu können glaubte, deckt sich mit dem Bild einer Musikgeschichte, das uns von Goethe und Mendelssohn überliefert ist. „Mir war seine [Mendelssohns] Gegenwart besonders wohlthätig, da ich fand, mein Verhältnis zur Musik sei noch immer dasselbe: ich höre sie mit Vergnügen, Anteil und Nachdenken, liebe mir das Geschichtliche; denn wer versteht irgendeine Erscheinung, wenn er sich von dem Gang des Herankommens nicht penetriert? Dazu war denn die Hauptsache, daß Felix auch diesen Stufengang recht löblich einsieht und glücklicherweise sein gutes Gedächtnis ihm Musterstücke aller Art nach Belieben vorführt. Von der Bachischen Epoche heran hat er mir wieder Haydn, Mozart und Gluck zum Leben gebracht, von den großen neuern Technikern hinreichende Begriffe und endlich mich seine eigenen Produktionen fühlen und über sie nachdenken machen; ist daher auch mit meinen besten Segnungen geschieden.“⁸⁵ Und auch E. T. A. Hoffmanns These, daß mit Bach und Händel die Musik als reine Kunst erstmals zur Manifestation ihres eigentlichen Wesens gelangt sei, entspricht dieser idealtypischen Vorstellung musikgeschichtlicher Zusammenhänge.⁸⁶

⁸⁴ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, S. 175.

⁸⁵ Brief Goethes an Karl Friedrich Zelter vom 3. Juni 1830. Zit. nach: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832, hrsg. von F. W. Riemer, Teil 5, Berlin 1834, S. 457.

⁸⁶ Vgl. hierzu C. Dahlhaus, *Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung*, BJ 1978, S. 192: „Die Analogie aber bedeutet nichts Geringeres, als daß Bachs – und Händels – Instrumentalwerke nach Hoffmanns Überzeugung einer Tradition der Instrumentalmusik angehören, in der die Musik als ‚reine‘ Kunst zur Manifestation ihres eigentlichen – ‚rein romantischen‘ – Wesens gelangt ist. Es ist die gleiche ‚unnennbare Sehnsucht‘, die Hoffmann bei Bachschen Fugen wie bei Beethovens Sinfonien ergreift. Bach und Händel repräsentieren, statt durch eine geschichtliche Kluft vom späteren 18. Jahrhundert getrennt zu sein, zusammen mit Haydn, Mozart und Beethoven eine musikalische Klassik, die zugleich und in eins eine Klassik der Instrumentalmusik und eine Klassik der deutschen Musik ist.“