

Instrumental – vokal als Problem der Bach-Bewertung im 18. Jahrhundert*

Von Günther Wagner (Berlin-West)

I

Im ersten Kapitel der Riepelschen Kompositionslehre von 1752, das von der „Tactordnung“ handelt und die Lehre von der Taktgruppierung zwischen Schüler und Lehrer dialogisierend ausbreitet, wird die Möglichkeit einer Verwendung von Dreitaktgruppen (sogenannten „Dreyern“) zwischen „Praeceptor“ und „Discipulus“ diskutiert. Im Verlauf der Erörterung will der Kompositionsschüler wissen, ob man drei „Dreyer“ hintereinander verwenden könne. Die Antwort des Praeceptors lautet:

„Meines Erachtens, lieber vier als drey. Denn ein Dreyer ist, den Tacten nach, ungleich: drey Dreyer sind ihrer Zahl nach ebenfalls ungleich, mithin ist die Ungleichheit verdoppelt, und ohne Zweifel widerwärtig. Ich habe auch, was mein weniges Wissen anlanget, bey den besten Meistern kaum ein einziges Exempel davon gesehen. Immittelst muß ich dir erzählen, daß ich vor 2. Jahren eine Arie hörte, welche durchaus (die Cadenzen und einige Absätze ausgenommen) mit Dreyern angefüllet war, und doch von den Musikkennern sehr gepriesen wurde.“¹

Der „Discipulus“ – lernbegierig, wie man sich dies wünscht – schiebt insistierend eine weitere Frage nach:

„Da wäre ich recht begierig zu wissen, ob vielleicht der Text den nämlichen Meister dazu verleitet, oder ob er mit allem Fleiße so gesetzt habe?“

Einige Seiten später tritt eben dieses Problem wieder in Erscheinung.

„Praec. Du hast ja schon gehört, daß ein Dreyer allein nichts nütze sey. Disc. Das gestehe ich. Er klingt auch nicht gut. Allein ich will itzt die Instrumentmusik beyseite lassen. Wenn zum Exempel ein Text zu einer Arie just so gesetzt wäre, daß man nicht anders machen könnte? Praec. So müßte man gleich wieder trachten, mit Vierern hinter ihn drein zu kommen. Disc. Das weiß ich; um ihn nämlich zu verbessern. Praec. Oder den Text sowohl als den Dreyer wiederholen.“²

Die Kompositionslehre von Joseph Riegel zeichnet sich dadurch aus, daß in ihr musikimmanente Gesetzmäßigkeiten (Melodieinschnitte, Taktgruppierung, Kadenzen, Harmonieverlauf etc.) angesprochen werden. Im Gegensatz zu den im 18. Jahrhundert üblicherweise anzutreffenden Überlegungen, ausgehend von Sprache und Dichtkunst, entweder allgemein ästhetisch oder in enger Analogiebildung Musik zu bewerten, spricht Riegel ganz überwiegend genuin musikalische Sachverhalte an. Die beiden wiedergegebenen Zitate belegen nun, daß im Falle von Vokalmusik vorgegebener Text und musikalisch satztechnische Erfordernisse den Komponisten in einen Zwiespalt bringen können. Eine der zentralen Kompositionsregeln in der Riepelschen Kompo-

* Umgearbeitete und erweiterte Fassung eines Referates, das beim Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985 gehalten wurde.

¹ J. Riegel, *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*, Augsburg 1752, S. 31.

² Ebd., S. 34.

sitionslehre lautet nämlich, daß geradzahlige Taktgruppen in allen musikalischen Gattungen dem Gehör angenehmer sind als ungeradzahlige.³ Und die Taktordnung ist für Riepel „ein Haupttheil der Composition aller musicalischer Compositionen“.⁴ Ein vorgegebener Text nun, der den Komponisten wegen seiner spezifischen Länge dazu zwingt, beispielsweise nach drei Takten einen melodischen Einschnitt zu setzen, um der sprachlichen Gliederung Rechnung zu tragen, zwingt zum Verstoß gegen eine zentrale Kompositionsregel. Vom andern Ende, nämlich von seiten der Musikkritik her betrachtet, kann, im Falle von Vokalmusik, ein vorliegendes Musikstück, das dem vorgetragenen Regelwerk widerspricht, unter Hinweis auf den vorgegebenen Text entschuldigt oder gerechtfertigt werden. Das eingangs wiedergegebene Riepel-Zitat zeigt dies.

Ein ähnliches Beispiel, bezogen auf das hier skizzierte Problem, findet sich noch Jahrzehnte später im „Versuch einer Anleitung zur Composition“ von Heinrich Christoph Koch. Am konkreten Notenbeispiel einer Arie von Carl Heinrich Graun demonstriert Koch, in welchem Verhältnis Anlage und ausgeführtes Musikstück stehen.⁵ Die aus der Rhetorik und Poetik herrührende Regel, daß Textwiederholungen nur mit inhaltlicher Begründung, sozusagen als Mittel emphatischer Betonung eines Wortes oder eines Textteils zu legitimieren seien, gilt auch für die Textvertonung und kann bei Koch als bekannt vorausgesetzt werden.⁶ Unter Anlage versteht Koch „die wesentlichsten Theile eines Werkes“⁷ oder „die schon miteinander in Verbindung gebrachten Hauptgedanken des Satzes“.⁸ Mit dieser Definition lehnt er sich einerseits eng an Sulzers „Allgemeine Theorie der schönen Künste“ an⁹ und steht andererseits in der Tradition einer Ästhetik, die den Akt des Komponierens dreiteilt und in Anlage, Ausführung und Ausarbeitung unterscheidet. Die Anlage als Vorform der Komposition, als Verbindung der wesentlichen Gedanken wird per definitionem auf Redundanz verzichten, so daß Textwiederholung im Falle von Vokalmusik nicht gegeben sein dürfte. Im Falle der Graunschen Arie, die Koch als Muster für eine Anlage wiedergibt, finden sich aber sehr wohl Textwiederholungen, und zwar solche, die nicht textlich, also poetisch im Sinne einer emphatischen Sprachbehandlung zu legitimieren wären, sondern offensichtlich musikalisch-satztechnisch bedingt sind, nämlich auf die Textworte „theilt die Wolken“ und „erhört es gern“.¹⁰ Im ersten Fall liegt eine Sequenz mit harmonischer Entwicklung vor, die den musikimmanenten Gesetzmäßigkeiten gehorchend zu Ende geführt werden muß, und im zweiten Fall ist eine ausgedehnte Schlußbildung gegeben. Wir sehen also auch im Falle von Koch, daß beim Vertonen von Sprache zwischen kompositionstechnischer Gesetz-

³ Ebd., S. 2.

⁴ Ebd., S. 3.

⁵ H. C. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, Leipzig 1787, S. 59ff.

⁶ Ebd., S. 63 (Fußnote).

⁷ Ebd., S. 52.

⁸ Ebd., S. 53.

⁹ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Teil I/II, Leipzig 1771, 1774.

¹⁰ Koch, a. a. O., S. 60–62.

mäßigkeit und sprachlicher Vorlage für den Komponisten eine Konfliktsituation entstehen kann.

II

Die Frage nach der Berücksichtigung des Textes in der Vokalmusik Johann Sebastian Bachs hat im Musikschrifttum großen Raum eingenommen. Bevorzugt herausgearbeitet wurde von der Musikforschung Bachs Verfahren, einzelne Textworte, Textpassagen, ganze Handlungsinhalte oder Stimmungsbilder musikalisch wiederzugeben. Diese Eigenschaft Bachscher Musik wurde einerseits als Beleg für seine Aufmerksamkeit hinsichtlich der Textvorlage gewertet, insbesondere im Falle theologischer Inhalte. Andererseits wurde die Behandlung dieser Frage verknüpft mit der Analyse musikalisch-rhetorischer Figuren in Bachs Werk. Dabei wurden von der Forschung zumindest vereinzelt Haupt- und Nebenfiguren mit über- beziehungsweise untergeordneter Bedeutung ermittelt und ein System postuliert, das eine gesicherte Hermeneutik Bachscher Musik zuläßt.¹¹

Die Aufmerksamkeit, die man dieser Fragestellung zukommen ließ, ist verständlich auf dem Hintergrund eines Interesses, das Bach primär als Thomaskantor und sein Werk unter kirchlichem Aspekt betrachtet wissen wollte; die Bach-Forschung seit Philipp Spitta fühlte sich einer derartigen Sichtweise überwiegend verpflichtet. Das spezifisch vokale Element der Bachschen Kantaten, Passionen und Motetten wurde in einer so gearteten musikalischen Exegese des Textgehaltes, in einem Predigen in Tönen gesehen. Das weltanschaulich begründete Interesse gegenüber Bach, eine Biographik, die darauf abzielt, den Helden der Darstellung für ein bestimmtes Weltbild, für eine spezifische theologische Richtung oder für eine nachahmenswerte Frömmigkeit zu reklamieren, der Rückschluß, daß Textwahl und Textausdeutung ein sicheres Beweisstück für seine Glaubensgewißheit, für sein persönliches Credo abgebe, das eifrige Sammeln von immer neuen Belegen einer Umsetzung sprachlicher Inhalte in musikalische Figuren, haben offensichtlich den Blick für die formale Bewertung im Umgang Bachs mit dem Text getrübt. Die Textausdeutung hat alles Interesse für sich beansprucht, die formalsprachliche Behandlung der dichterischen Vorlage verschwand aus dem Blickfeld.

Gerade dies aber war für die zeitgenössische Ästhetik der zentrale Aspekt, und die Musikästhetik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die durch die modernere Rhetorik und Poetik nicht unwesentlich beeinflusst wurde, achtete hierauf in ganz besonderer Weise.

Gefordert wurde von der zeitgenössischen Ästhetik vor allem eine natürliche Sprachbehandlung; das Natürliche ist hier als ein Begriff der Aufklärung zu verstehen, der auf eine vernünftige, einsichtige, versteh- und begreifbare Sprachbehandlung abhebt. Sprache und Musik sollten, wie für das antike Griechenland angenommen, ein einheitliches Ganzes bilden; der Komponist sollte beim Vertonen von Sprache den Sprachrhythmus und das Sprachmelos

¹¹ Vgl. hierzu A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950.

nachzeichnen, die sprachlich vorgegebenen Betonungen, den Nachdruck der Worte berücksichtigen. Unvernünftige, weil sprachlich unlogische Wiederholungen, das Zerdehnen der Worte durch eine stark melismatische Vertonung, eine durch Verzierungen (Triller) bedingte Unverstehbarkeit des Textes, wurden strikt abgelehnt. Johann Christoph Gottsched hat in seinem 1730 erschienenen „Versuch einer Critischen Dichtkunst“¹² diesen Sachverhalt im zweiten Kapitel des zweiten Teils, das von der Gattung der Kantate handelt, wiederholt angesprochen.

„Allein man wird es auch von seinem Componisten mit Grunde fordern, daß er nicht, durch eine verschwendete musikalische Kunst das Werk der Poesie unsichtbar mache, oder so verstecke, daß man nichts davon vernehmen kann. Dieses geschieht hauptsächlich, wenn sie durch unzählige Wiederholungen einer Zeile, halbe Stunden lang zubringen; unzählige Wörter so zerren und ausdehnen. daß der Sänger zehnmal darüber Athem holen muß, und endlich von den Zuhörern, seiner unendlichen Triller wegen, nicht verstanden werden kann.“¹³

Und wenig später führt Gottsched aus:

„Man wiederhole aber nur im Singen kein Wort, welches nicht der Poet auch im Texte ohne Übelstand hätte wiederholen können. Das Singen ist doch weiter nichts, als ein angenehmes und nachdrückliches Lesen eines Verses, welches also der Natur und dem Inhalte desselben gemäß seyn muß.“¹⁴

Johann Adolph Scheibe hat sich in seinen ästhetischen Ansichten eng an seinen Lehrer Gottsched angelehnt. Von zahlreichen Übernahmen spezifischer Begriffe und sprachlicher Wendungen bis hin zum deutlich ausgesprochenen Nationalstolz ergibt sich eine breite Palette der Übereinstimmung. Der Ausdruck der Worte, das Steigen und Fallen der Silben soll vom Komponisten beachtet werden. Kein Zerdehnen der Worte und Silben, keine endlosen und damit unsinnigen Wort- und Textwiederholungen und kein übertriebenes Maß aufgesetzt wirkender Verzierungen.¹⁵ Allerdings spricht Scheibe einen weiteren Sachverhalt an, den wir bei Gottsched nicht erwarten konnten, weil es sich hierbei um ein Problem handelt, das nur von einem in der Kompositionslehre Bewanderten gesehen und gewürdigt werden kann: das zumindest teilweise rivalisierende Nebeneinander von sprachlicher Regel und musikalischer Gesetzmäßigkeit. Am Beispiel des Rezitativs führt Scheibe aus:

„Sie [die Komponisten] setzen das Recitativ nicht nach der Natur des Redenden, sondern nach einigen harmonischen Regeln, die nur allein auf den Zusammenhang und auf den bloßen Abfall der Töne und Intervallen gehen.“¹⁶

Exemplarisch im Sinne der Riepelschen Kompositionslehre wird hier die Möglichkeit eines rivalisierenden Nebeneinanders von sprachlicher und musikalischer Gesetzmäßigkeit angesprochen. Der „Abfall der Töne und Intervalle“,

¹² Zitiert wird im folgenden nach J. C. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Berlin/New York 1973 (Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts. 39. 40. 45.).

¹³ Ebd., Bd. 40, S. 63f.

¹⁴ Ebd., Bd. 40, S. 66f.

¹⁵ J. A. Scheibe, *Der Critische Musiker*, Leipzig 1745 (Reprint Hildesheim/New York 1970), S. 72: *Siebentes Stück vom 28. May 1737*.

¹⁶ Ebd., S. 72.

das heißt die Notwendigkeiten der Harmoniefolge und Taktgruppierung, konkurriert mit der „Natur des Redenden“.

Soll Sprache natürlich vertont werden, also gut verstehbar sein, ohne Silben-, Wort- und Textwiederholung, zumindest soweit dies nicht sprachlich-formal über den Text begründbar ist, so ergeben sich daraus für den Komponisten weitreichende Konsequenzen. Er muß einer Stimme, und zwar der texttragenden, eine dominierende Rolle zugestehen. Im Falle eines mehrstimmig vokalen Werkes (Chor) überwiegen Homophonie und Homorhythmik. Aber selbst dann ist die Gefahr der Diskrepanz, wie wir im Falle der Graun-Arie sehen konnten, nicht vollständig auszuschließen. Insbesondere bei weiterreichenden harmonischen Entwicklungen und bei größeren melodischen Zusammenhängen ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß musikalische und textliche Zäsuren nicht zur Deckung kommen. Nur über die Hilfsmittel melismatischer Vertonung oder Textwiederholung läßt sich dann eine Koinzidenz erzielen. Beide Hilfsmittel ermöglichen es dem Komponisten, die Längenstrukturen der Sprache beliebig zu dehnen, so daß eine Anpassung an die musikalischen Zäsuren unproblematisch wird. Es ist dies freilich ein Kompromiß, der einseitig zu Lasten der sprachlichen Seite, zumindest zum Nachteil ihres formalen Erscheinungsbildes geht. Eine schlichtere Harmonik und knappe melodische Einheiten dagegen entschärfen dieses Problem. Kompliziertere und längere Harmoniefolgen bieten ebenso wie ausgedehnte Taktgruppierungen nicht die Möglichkeit, sprachlich vorgegebene und notwendige Einschnitte und Zäsuren gebührend zu berücksichtigen. Die „Vergewaltigung der Sprache“ durch die Komponisten erfolgte ganz überwiegend in Form eines Zerdehnens oder Wiederholens der Worte und Textteile. Auf einen einfachen Nenner gebracht, fordert eine natürliche Sprachvertonung – wie von Gottsched und Scheibe gewünscht – eine homophone Stimmenbehandlung, eine simple Harmonik und eine kurzgliedrige, periodische Taktstruktur (längere Fortspinnungspartien sind problematisch). Wenn Gottsched vom Komponisten fordert, „daß er nicht, durch eine verschwundene musikalische Kunst das Werk der Poesie unsichtbar mache . . .“,¹⁷ so wird er wohl, zumindest in allgemeiner Form, an diese Zusammenhänge gedacht haben.

III

Die Frage nach der Priorität instrumentaler oder vokaler Teile im Bachschen Schaffensprozeß, die von Werner Neumann breit diskutiert und zugunsten einer Dominanz des Instrumentalen entschieden wurde,¹⁸ impliziert ganz offensichtlich stilistische Sachverhalte. Wenn vom Text ausgehend komponiert wird, und zwar nach den ästhetischen Maximen Gottscheds und Scheibes, so

¹⁷ Vgl. Fußnote 13.

¹⁸ W. Neumann, *J. S. Bachs Chorfolge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs*, Leipzig 1938; ders., *Das Problem „vokal-instrumental“ in seiner Bedeutung für ein neues Bach-Verständnis*, in: Bach-Symposium Marburg 1978, S. 72–85. In jüngerer Zeit wurde der Versuch unternommen, Neumanns These zu relativieren; vgl. P. Brainard, *The Aria and its Ritornello: The Question of „Dominance“ in Bach*, in: Fs. Dürr, S. 39–51.

wird sich die Musik einem einfachen Stilideal annähern, geht der Komponist dagegen von instrumentalen, das heißt musikimmanenten Gegebenheiten aus, so ist ein komplexer Stil möglich, aber die Textbehandlung wird dann, in der Terminologie Gottscheds, „künstlich“ und nicht „natürlich“ sein. Konkret bedeutet dies für die Sprachbehandlung: melismatische Vertonung und Textwiederholung. Betrachtet man Bachs Musik unter diesem Aspekt, so ergibt sich klar, daß sie als Vokalmusik nicht dem Ideal der Zeit entsprach.¹⁹ Inhaltliche Ausdeutungen einzelner Worte durch spezifische Figuren lassen sich dagegen mit Bachs kunstvollem instrumentalem Schaffensstil sehr wohl vereinbaren. Die Behauptung aber, Bachs Vokalmusik sei gerade deshalb, weil sie rhetorisch-musikalische Figuren in hohem Maße verwende, auch vokal empfunden beziehungsweise textgezeugt, eine Vorstellung, die in der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts stillschweigend vorausgesetzt wird, stellt zumindest unter den gültigen ästhetischen Maximen des 18. Jahrhunderts einen Fehlschluß dar.

Die These, daß das Werk Johann Sebastian Bachs im 18. Jahrhundert sehr unterschiedlich bewertet wurde und daß dieses Urteil wesentlich von der Frage abhing, ob es sich um Vokalmusik oder um Instrumentalmusik handelt, sei im folgenden anhand von Äußerungen dreier namhafter Persönlichkeiten belegt. In seinem Traktat „Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften“, 1755 im Druck erschienen, geht Christoph Nichelmann mehrfach auf Werke Johann Sebastians ein. Am Beispiel der Sarabande aus der Französischen Suite Nr. 6 (E-Dur) wird aufgezeigt, wie durch eine mannigfaltige Harmonie und deren überzeugende, weil zwingende Abfolge eine Musik entsteht, die den Hörer rührt, beeindruckt und ihm „ausserordentlich und neu“ erscheint.²⁰ In der gleichen Schrift demonstriert Nichelmann aber am Beispiel eines Bachschen Vokalwerks die Möglichkeit einer Verbesserung durch Vereinfachung der Melodieführung. Bezugnehmend auf Bachs Sopranarie aus der Kantate „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke“ (BWV 84) führt Nichelmann aus:

„Wie wenig unsere Zeiten vor jenen [den Zeiten Palestrinas] in diesem Stücke, voraus haben, dieses läßt sich eines theils schon daraus abnehmen, da selbst ein wegen seiner seltsamen Geschicklichkeit in der Setz- und Ausübungskunst sonst unvergleichlicher Mann, unserer Zeit, dem Vorwurfe der Dunkelheit in den Zusammensetzungen nicht entgegen konnte, daß er nemlich wegen der alzugrossen Kunst, und Bemühung in seinen Zusammensetzungen den gewünschten Eingang in das Gemüthe benähme. In der That, wer wolte leugnen, daß nicht ein sowol einfacher, nochmehr aber ein vielfältiger Gesang ohne Zieraten, dem Sinn weit faßlicher und begreiflicher werden sollte, als mit denselben.“²¹

Daß ein und dasselbe satztechnische Verfahren unterschiedlich zu bewerten

¹⁹ Vgl. hierzu F. Krummacher, *Bachs Vokalmusik als Problem der Analyse*, in: Bach-Symposium Marburg 1978, S. 112: „Von späterer Vokalmusik hob sich die Bachs aber gerade durch Züge ab, die sie instrumentaler Musik annäherten.“

²⁰ C. Nichelmann, *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften*, Hamburg und Danzig 1755, S. 59–61.

²¹ Ebd., S. 129. Die Begriffe, die Nichelmann in diesem Zusammenhang verwendet, gehen, wie Hans Heinrich Eggebrecht festgestellt hat (*Scheibe gegen Bach – im Notenbeispiel*, in:

ist, je nachdem, ob Instrumental- oder Vokalmusik gegeben ist, spricht Johann Philipp Kirnberger in seiner „Kunst des reinen Satzes“ unmißverständlich an.

„Man findet in J. S. Bachs Claviersachen, auch bey mehreren großen Componisten, viele ganze Stücke, welche von Note zu Note in allen Stimmen umgekehrt sind, ohne daß der gute Gesang oder reine Satz dadurch verloren hätte. In diesem Fall kann man der Kunst nichts entgegen sagen, sondern es zeigt vielmehr die größten Meister an. Nur alsdenn wird diese Kunst unnütz und übel angebracht, wenn es in Singsachen vorkömmt, besonders wenn der Text nur eine Art von Melodie erfordert, entweder eine steigende oder eine fallende, wozu noch kommt, daß bey solchen Sätzen der Umkehrung alle Hauptnoten unrecht declamirt werden müßten. Schon durch die Gegenbewegung der Baßstimme gegen die höchste wird ein Satz verdorben, wenn in der Oberstimme die Noten zu den Worten sich ganz richtig declamiren lassen, als: [folgt Notenbeispiel].“²²

Die Trennung in Instrumentalmusik (reine Musik, absolute Musik) und Vokalmusik (Vertonen von Sprache bei aufmerksamer Berücksichtigung ihrer formalen Gegebenheiten) ist im 18. Jahrhundert von ähnlichem Gewicht und mit vergleichbaren Konsequenzen behaftet wie die Unterteilung in einen Kirchen-, Theater- und Kammerstil. Jeder Teilbereich hatte seine eigenen Gesetzmäßigkeiten, die es zu beachten galt. Dieses Phänomen läßt sich an der Rezeption Bachscher Musik im 18. Jahrhundert ablesen. Die Bewertung und das Tradieren seines Werkes läßt deutlich werden, daß seine Vokalmusik der zeitgenössischen Ästhetik entgegenstand, weil sie den Zeitgenossen und Nachgeborenen zu komplex erschien, während seine Instrumentalmusik mit ihrer kunstvollen satztechnischen Struktur durchgängig Anerkennung und Wertschätzung fand. Kunstvoller Stil war demnach im Bereich der Instrumentalmusik vertretbar, im Rahmen von Vokalmusik wurde er nicht akzeptiert.²³ Im 1796 in Berlin erschienenen „Musikalischen Almanach“ beschreibt Johann Friedrich Reichardt im IV. Abschnitt die „Charakteristik der merkwürdigsten Komponisten, Virtuosen, musikalischen Dichter, Schriftsteller und Instrumentenmacher, der letzten Jahrhunderte. In alphabetischer Ordnung.“²⁴ Unter dem Eintrag „Bach (Johann Sebastian), Instrumental- und Singekomponist, Organist und Klavirist . . .“ führt er aus:

„Nie hat ein Komponist, selbst der besten tiefsten Italiäner keiner, alle Möglichkeiten unserer Harmonie so erschöpft als dieser große Künstler. Alle ächte harmonische Kunst und unächte

Das Musikleben 5, 1952, S. 106–108), auf Johann Adolph Scheibes Formulierungen im 6. Stück des *Critischen Musikus* zurück. Eggebrecht zitiert aber nur die negativen Äußerungen Nichelmanns hinsichtlich der Sopranarie aus BWV 84 und erwähnt die positiven Ausführungen bezüglich der Sarabande aus BWV 817 nicht. Bezieht man im Falle Nichelmanns ebenso wie im Falle Scheibes jedoch den Kontext mit ein, so wird erkennbar, daß, wie später am Beispiel Scheibes noch zu zeigen sein wird, keine durchgängige Ablehnung der Musik Bachs als einer stilistisch altmodischen gegeben ist, sondern nur eine partielle auf die Vokalmusik Bachs bezogene negative Bewertung vorliegt.

²² J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, II. Theil, 2. Abteilung, Berlin 1776, S. 166.

²³ Scheibe beschreibt, wie noch zu zeigen sein wird, den „schwülstigen“ Stil als die schlechte „hohe Stilart“ grundsätzlich am Beispiel von Vokalmusik (vgl. *Der Critische Musikus*, 14. Stück).

²⁴ Zitiert nach Dok III, Nr. 996.

harmonische Künsteleien hat er in Ernst und Scherz mit solcher Kühnheit und Eigenheit angewandt, daß der größte Harmoniker, der einen fehlenden Thematakt in einem seiner größern Werke ergänzen sollte, vielleicht nicht dafür stehen könnte, ihn wirklich ganz so, wie ihn Bach hatte, ergänzt zu haben. Seine Klavier- und Orgelsachen werden, so lange diese herrlichen Instrumente dauern, die hohe Schule der Organisten und Klavierspieler bleiben, wie er selbst auch als praktischer Künstler das höchste Muster für Organisten und Klavierspieler war . . . Seine Singesachen, wenn gleich voll Erfindung und der höchsten Arbeit, und auch voll starker und wahrer Züge von Seiten des Ausdrucks, verrathen doch zu großen Mangel an ächtem gutem Geschmack, an Kenntniß der Sprache und der Dichtkunst, und haben so ganz die conventionelle Form der damaligen Zeit, daß sie sich schwer im Gange erhalten können.“

IV

Nichelmann, Kirnberger und Reichardt führen mit ihrem differenzierten Urteil und der daraus resultierenden Wertschätzung beziehungsweise Ablehnung Bachscher Musik eine Tradition fort, die in ähnlicher Weise schon im Rahmen der ersten umfänglichen Bewertung Bachs durch den jungen Johann Adolph Scheibe vorgegeben war. Der These, daß Scheibes Kritik überwiegend oder ausschließlich auf Bachs Vokalmusik zu beziehen sei,²⁵ sollen im folgenden noch einige Überlegungen hinzugefügt werden. Der Umstand, daß neben der kritischen Bewertung Bachs im 6. Stück an anderer Stelle im „*Critischen Musikus*“ Bachs Musik positiv bewertet wird, mußte konsequenterweise Anlaß dafür sein, Scheibes Position gegenüber Bach neu zu überdenken. Der Lösungsversuch, Scheibes unterschiedliche Bewertung dahingehend zu deuten, daß er Bachs Vokalmusik geringschätzte, dessen Instrumentalmusik aber hoch achtete, erscheint, insbesondere auf dem Hintergrund des historischen Umfelds, wie es oben skizziert wurde, überzeugend. Es kann jedoch nicht übersehen werden, daß Scheibe sein Urteil über Bach im 6. Stück des „*Critischen Musikus*“ nicht ausdrücklich auf Vokalmusik begrenzt. Zwar gibt es Anhaltspunkte, die eine derartige Interpretation nahelegen, aber in jüngerer Zeit wurde diese, zugegebenermaßen in schwierigem Gelände sich bewegende Interpretation angezweifelt.²⁶ Der Umstand, daß Scheibe im 6. Stück die Vokalmusik *expressis verbis* nicht anspricht, läßt sich sicherlich nicht wegdiskutieren, aber es gibt doch über das bisher Vorgetragene hinaus zusätzliche Hinweise, die sich für eine entsprechende Deutung ins Feld führen lassen.

Johann Adolph Scheibe hat seinem „*Critischen Musikus*“, auch wenn er in vierzehntäglicher (beziehungsweise wöchentlicher) Fortsetzung abgefaßt und oft von Zeitnot diktiert veröffentlicht wurde, einen gewissen Aufbau zugrunde gelegt. Am Beginn (bis zum 12. Stück einschließlich) stehen allgemeine Fragen im Vordergrund: die Rechtfertigung des Autors für seine neue Zeitschrift, ein

²⁵ Vgl. hierzu G. Wagner, *J. A. Scheibe – J. S. Bach: Versuch einer Bewertung*, BJ 1982, S. 33–49.

²⁶ Im Rahmen des Bach-Colloquiums, das vom „Wissenschaftskolleg zu Berlin“ in Zusammenarbeit mit dem „Verband Deutscher Musikerzieher und Konzertierender Künstler“ (Landesverband Berlin) vom 8. 7. 1985 bis zum 11. 7. 1985 veranstaltet wurde, hat sich Hans Heinrich Eggebrecht in einem sehr anregenden und aufschlußreichen Gespräch entsprechend geäußert.

geschichtlicher Überblick über die Entwicklung der Musik, das Verhältnis von Harmonie und Melodie, die Einbettung der Musik in das aufgeklärte Weltbild, Grundvoraussetzungen beim Komponieren und Aufführen von Musik sind die Themen. Ein spezifischer Gegenstand wird im Umfeld dieser allgemeinen Äußerungen abgehandelt, zumindest in einigen Aspekten: die Oper. Zur Auflockerung der Materie, wohl auch ein Zugeständnis an die Dilettanten unter der Leserschaft, unterbricht Scheibe diesen allgemeinen Diskurs zweimal, indem er (fingierte) Leserbriefe abdruckt. Der erste dieser beiden Leserbriefe, der das ganze 6. Stück füllt, enthält unter anderem die Bach-Kritik. Mit dem 13. Stück beginnt Scheibe damit, spezifische Sachverhalte abzuhandeln: Er beginnt mit den „guten Schreibarten“, im 14. Stück folgen die „schlechten Schreibarten“; dann die nationalen Stilarten, schließlich die Gattungen im Kirchen-, Theater- und Kammerstil.

Für unsere weitere Erörterung sollen nun das 6. und das 14. Stück gegenübergestellt werden. Der zeitliche Abstand ist gering, er beträgt ungefähr dreieinhalb Monate.²⁷ Scheibe unterscheidet, entsprechend der Unterteilung: hoher, mittlerer und niedriger Stil, in einen schwülstigen, unordentlichen (ungleichen) und platten (niederträchtigen) Stil. Es ist auffällig, daß die Charakterisierung des schwülstigen Stils, mit dem er seine Beschreibung im 14. Stück beginnt, bis in die einzelnen Begriffe hinein sich deckt mit der Kritik an Bachs Musik aus dem 6. Stück. Die Begriffe „schwülstiges Wesen“ beziehungsweise „Schwülstigkeit“ umrahmen gleichsam jenen Absatz im 6. Stück, in dem die Kritik gegen Bach konzentriert ist. Im 14. Stück wird diese ursprünglich isoliert verwendete Formulierung nun innerhalb einer Beschreibung unterschiedlicher Stilarten systematisch zugeordnet. Die Vorwürfe gegen Bach lauteten im 6. Stück auf: „zuwenig Annehmlichkeit“, „schwülstiges und verworrenes Wesen“, daraus resultierend: zuwenig „Natürlichkeit“ und die Feststellung, die „Schönheit“ wird „durch allzugroße Kunst verdunkelt“. Bach urteile „nach seinen Fingern“ (das heißt: er denkt primär vom Tasteninstrument aus), daraus folgt: „seine Stücke (sind) überaus schwer zu spielen“, er verlangt „die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann“. „Alle Manieren, alle kleinen Auszierungen . . . drückt er mit eigentlichen Noten aus“; dieses Verfahren „entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernünftig“. Zusammenfassend wird festgestellt, daß damit das Natürliche mit dem Künstlichen, das Erhabene mit dem Dunkeln vertauscht wird; der große Aufwand („beschwerliche Arbeit“) ist „vergebens angewandt“.

Die Beschreibung des schwülstigen Stils im 14. Stück greift nun Begriffe und Gedanken der Bach-Kritik aus dem 6. Stück wieder auf. Die „allzugroße Kunst führt uns allemal von dem Natürlichen und Deutlichen aufs Dunkle“. Es herrscht „mehr die Kunst, als die Natur“. Bei der Ausführung der Werke hat „auch selbst der geschickteste Musikant Mühe genug . . .“ einigen Gesang „oder auch die Absicht aller dieser Arbeiten zu errathen“. Man drückt die

²⁷ Das 6. Stück ist datiert: 14. Mai 1737, das 14. Stück: 3. September 1737.

Verzierungen, „die man doch dem Urtheile des praktischen Musikanten überlassen sollte, mit eigentlichen Noten aus“. Darüber hinaus ergänzt und erweitert Scheibe. Man gibt „allen Stimmen gleich viel zu thun“; sie zanken sich „alle beständig miteinander herum“. Man setzt „so gar in den Mittelstimmen Manieren, künstliche Verbindungen und Auszierungen“. Daraus resultiert „eine unzählige Reihe Dissonanzen“.

Entscheidend für unseren Zusammenhang ist nun aber die eindeutige Zuordnung zur Vokalmusik; Hinweise auf instrumentale Gattungen sind nicht erkennbar. Weiterhin tritt Scheibes ästhetisches Postulat, beim Vertonen von Sprache auf klare Verständlichkeit zu achten und der dichterischen Vorlage beim Vertonen keinen Schaden zuzufügen, deutlich in Erscheinung. Unmittelbar am Beginn der Beschreibung des schwülstigen Stils klingt der vokale Bezug an: Die gleichwertige Behandlung der Stimmen führt dazu, „daß man weder die Worte, den Gesang, noch auch die harmonischen Verbindungen von einander entscheiden kann“. In der Folge wird dann detailliert ausgeführt:

„Die Singestimmen machen ein fremdes Geräusch; man höret sie nur kreischen, die Worte aber sind, theils wegen der krausen Harmonie, theils auch, weil die Silben wider die Natur verworfen und ausgedehnt werden, fast ganz und gar unvernünftig.“

Scheibe nennt als Gattung, die hiervon besonders betroffen ist, den Chor; gegen Ende dieser Ausführungen wird auch noch die Arie angeführt. Der ganze Schlußabsatz dieser zweiseitigen Beschreibung des schwülstigen Stils bekräftigt die Zuordnung zur – oder jedenfalls seine Definition durch die – Vokalmusik. Er sei im folgenden ungekürzt wiedergegeben.

„Endlich gehöret auch noch folgendes zur schwülstigen Schreibart. Wir hören von den meisten Italienern, daß sie die Worte ihrer Arien mit einem unaufhörlichen Kräuseln aus einander zerren, daß man endlich den Verstand darüber verlieret. Diese Sätze sind oft so schwer und so eigen, daß unter zwanzig Sängern kaum einer vermögend ist, den Noten ihren eigentlichen und gehörigen Ausdruck zu geben; und eine solche Arie ist oft von der Beschaffenheit, daß auch der beste Sänger sie nicht würde zweymal singen können, ja sie würde ihn so ermüden, daß er mit einem matten Odem, und mit einem heißen Halse beschließen dürfte. Sie setzen auch die stärksten Läufer, die weitesten Sprünge, ja so gar Harpeggiaturen unaufhörlich durch einander, daß man nichts, als ein beständiges Meckern und albernes Gekreische, vernimmt, den Verstand der Worte aber kaum mit der größten Mühe zusammen finden kann.“

Damit erhärtet sich die hypothetische Deutung der Äußerungen des 6. Stücks im Critischen Musikus, daß dort nämlich Kritik nur an Bachs Vokalmusik geübt wird, und gleichzeitig löst sich der Widerspruch zwischen dieser Kritik an Bach im 6. Stück und den positiven Äußerungen Scheibes gegenüber Bach an anderer Stelle im Critischen Musikus dahingehend auf, daß Gattungen der Instrumentalmusik (zum Beispiel das Italienische Konzert) von Scheibe gerühmt, Gattungen der Vokalmusik (Chöre und Arien) aber getadelt werden. Scheibes Kritik an Bach im 6. Stück des Critischen Musikus ist demnach nicht das jugendliche Aufbegehren einer neuen Generation, das Manifest eines neuen Stilideals oder – lange genug im Bach-Schrifttum tradiert – die hinterhältige Rache einer persönlichen Enttäuschung (erfolgreiche Bewerbung um ein Organistenamt in Leipzig), sondern es handelt sich um eine bemerkenswert differenzierte Bewertung Bachscher Musik durch den knapp dreißigjährigen Kritiker.

Mit diesem Urteil gibt sich Scheibe zudem als typischer Repräsentant des 18. Jahrhunderts zu erkennen, und zwar allgemein hinsichtlich der Problematik, die dem Komponieren von Vokalmusik im 18. Jahrhundert zukam und von den Theoretikern Riepel und Koch gleichfalls angesprochen wird, als auch spezifisch auf Johann Sebastian Bach bezogen, der mit seinem kunstvollen Stil den Motor für die weitere Entwicklung der Instrumentalmusik abgab, dessen Vokalmusik aber abgelehnt wurde. Aber auch dieser Sachverhalt ist nachvollziehbar, zumindest dann, wenn man ihn auf der Basis der Ästhetik der Zeit bewertet. Bachs komplexe Art zu komponieren, unterschiedliche Ebenen strukturell zusammenzufassen (weite Melodiezüge, überzeugende harmonische Anlage, differenzierte rhythmische Entsprechungen, motivische Arbeit und Konzentration auf ein thematisches Ausgangsmaterial und ein dichtes Ineinander musikalisch-rhetorischer Figuren), stand einer natürlichen Sprachbehandlung im Wege und erfüllte die Anforderungen der im 18. Jahrhundert gültigen Ästhetik hinsichtlich einer simplen, empfindsamen oder erhabenen Vokalmusik nicht, zumindest nicht in dem Maße, wie dies bei Händel, Hasse und Graun der Fall war.²⁸ Aber aus dem anspruchsvollen Instrumentalstil Bachs und aus der einfachen, vordergründig wirkenden Vokalmusik seiner Zeitgenossen ließ sich gegen Ende des Jahrhunderts die Synthese der klassischen Tonsprache erbringen.

²⁸ Auch das Bach-Erlebnis des alternden Goethe basiert, abgesehen von den Chorälen, auf dessen Instrumentalmusik, wie der Briefwechsel Goethe – Zelter zeigt. Und auch sein berühmt gewordener Vergleich bezüglich der Musik Bachs „... als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich etwa in Gottes Busen, kurz vor der Welterschöpfung, möchte zugetragen haben“ (Brief vom 21. Juni 1827, Beilage) geht, wie Goethe selbst ausführt, auf das Orgelspiel des Organisten in Berka zurück, wie auch das Bild von der Harmonie in Gottes Busen das Wesen einer unbestimmten, nicht präzise bestimmbar Instrumentalmusik sehr deutlich wiedergibt.