

Johann Sebastian Bach und das literarische Leipzig der Aufklärung

Von Hans Joachim Kreutzer (Regensburg)

Die Musik Johann Sebastian Bachs ist, vergleicht man sie mit dem Œuvre anderer Komponisten, in außergewöhnlich hohem Ausmaß von Sprache bestimmt. Das gilt nicht nur für Bachs textierte Kompositionen, sondern selbstverständlich auch für seine Choralbearbeitungen für Orgel. Ja, darüber hinaus ist sogar erwogen worden, daß Spielregeln sprachlicher Logik, wie sie in der Rhetorik gelehrt wurden, auch für reine Instrumentalwerke Bachs, namentlich für das Musikalische Opfer, strukturbestimmend sein könnten. Auch wenn diese Hypothese letztlich nicht zu sichern ist, sie veranschaulicht immerhin den Allgemeinheitsgrad der in diesem Jahrhundert wirkungsgeschichtlich festgelegten Auffassung von der besonderen Bedeutung der Sprache für musikalische Strukturen bei Bach.¹ Daß jedenfalls der bildhafte Ausdruck, dessen fundamentale Bedeutung für die Themenbildung Bachs Albert Schweitzer entdeckt hat, auch unabhängig von möglichen detaillierteren Analogien zwischen rhetorischen und musikalischen Strukturen eindeutig sprachbestimmt ist, liegt außer jedem Zweifel.

Gleichwohl, die Nachwirkung Bachs scheint weitgehend auf seiner Musik allein zu beruhen. Die Texte, die Bach vertont hat, sind demgegenüber geschichtlich stark verblaßt. Sie wirkten von jeher, nicht nur auf uns heute, ungleich altertümlicher als die Kompositionen. Heute sind sie auch für den literarhistorischen Fachmann auf weite Strecken kommentierungsbedürftig. Für das relativ früh einsetzende wirkungsgeschichtliche Versinken der Texte Bachs gibt es, in aller Kürze gesagt, drei verschiedene Gründe. 1. Einschnei-

¹ Nach dem Vorgang Warren Kirkendales (*Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bemo to Bach*, JAMS 32, 1979, S. 1-44) hat Ursula Kirkendale im folgenden Jahr in der gleichen Zeitschrift das Musikalische Opfer als eine bewußte Anwendung bestimmter Partien der *Institutio oratoria* Quintilians interpretiert (*The source for Bach's 'Musical Offering', The 'Institutio oratoria' of Quintilian*, JAMS 33, 1980, S. 88-141) und diese Auffassung später andernorts weiter präzisiert. – In sich selber schlüssig ist diese Auffassung nur unter der Voraussetzung einer ganz bestimmten Anordnung der Überlieferung, die aber ihrerseits – bei gegenwärtigem Kenntnisstand – nicht abschließend zu sichern ist. Eine direkte Übertragung der Interpretation auf die Edition, die Ursula Kirkendale gefordert hat, ergäbe eine *Petitio principii*: eine allenfalls denkbare Folgerung würde zur Voraussetzung erhoben. Ohne philologische Absicherung gelangt man bei diesem Interpretationsansatz aus dem Stande der Hypothese nicht hinaus.

Ganz allgemein würde man sich in der Frage, wie es um Bachs Kenntnis und Anwendung der Rhetorik stand, zusätzliche Beweisstücke von anderer Ebene wünschen. Die vorhandenen und durchaus glaubwürdigen Aussagen sind leider inhaltlich unbestimmt. Natürlich enthält die Rhetorik nicht nur die Lehre vom Aufbau der Redeteile; diese war in Deutschland auch noch im 19. Jahrhundert Allgemeinbestand eines guten Gymnasialunterrichts, beispielsweise in der sogenannten Chrienlehre.

dende sprach- und stilgeschichtliche Erneuerungen der deutschen Literatur machen sich um 1740 bemerkbar, doch schon in Bachs unmittelbarer Umgebung, etwa bei Gottsched, zeigen sich vorbereitende Tendenzen. 2. Mit der aufkommenden Empfindsamkeit verblassen sowohl religiöse Inhalte der Literatur als auch daran ausgerichtete Leseinteressen. 3. Innerhalb des literarischen Gesamthaushalts besitzt religiöse Gebrauchsliteratur gleichsam von Natur einen stark traditionalistischen Grundzug. Moderne oder auch nur zeitgenössische literarische Tendenzen lassen sich hier weniger finden.

Dahinter steht ein generelles Problem: wenn wir versuchen, Entscheidungen nachzuvollziehen, die ein Komponist getroffen hat, der Literatur in großen Mengen quasi verbrauchte, dann versuchen wir, allgemeiner gesprochen, das Zusammenspiel der Künste in ihrer Geschichte zu verstehen. Jeder Versuch dieser Art stößt auf bestimmte Hindernisse, von denen eines immer wiederkehrt, das ist die Vorstellung von der Gleichzeitigkeit des Gleichwertigen. Instinktiv hegen wir die Erwartung, daß in aller Regel das Genie auf der Suche nach dem kongenialen Partner sei, daß letztlich also die Entwicklung der Literatur und die der Musik annähernd parallel verlaufen. Das ist aber selten genug der Fall. Infolgedessen bereiten alle Kompromisse und Inkongruenzen dem historischen Verstehen die größten Schwierigkeiten. Solange Schubert Goethe-Gedichte vertont, fühlt sich der Kritiker sicher. Sobald er aber angeben soll, warum Schuberts Mayrhofer-Lieder auch nicht schlechter sind als die Gesänge des Harfners aus dem „Wilhelm Meister“, gehen ihm rasch die Kategorien aus.

Die Bündnisse, die der komponierende Johann Sebastian Bach mit der Literatur seiner Zeit eingegangen ist, führen uns in unwegsames Gelände. Wir haben es praktisch so gut wie nie, so einfühlsam man auch auf historische Bedingungen achten mag, mit Literatur von Rang zu tun, auch nicht im Sinne der Zeit. Die Literaturwissenschaft hat in den vergangenen zwanzig Jahren über Trivalliteratur viel gearbeitet und noch mehr geredet, das heißt, sie hat überwiegend Postulate aufgestellt, aber sie hat sich mit Vorliebe für solche Formen interessiert, die aus der poetischen Literatur abgeleitet sind. „Gebrauchsliteratur“ – und das ist der übergreifende und neutralere Begriff – liegt nach wie vor unterhalb der wissenschaftlichen Interessenschwelle. Allenfalls Opernlibretti haben eine gewisse Aufmerksamkeit gefunden. Das nötigt zur Behutsamkeit, wenn wir unsere Leitfragen verfolgen: was für Literatur hat Bach angezogen? Suchte er nach Äquivalenten zu seinem Kompositionsstil? Ist er überhaupt nach persönlichen, nach Geschmackskriterien vorgegangen? In welchem Umfang hatte er denn eigentlich Wahlmöglichkeiten?

Eine Literaturgeschichte Leipzigs enthielte nicht wenige große Namen der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts, jedoch zum Teil in recht spezieller Position. Ungefähr vom Ende der zwanziger Jahre bis gegen 1740 reformierte und beherrschte Johann Christoph Gottsched die Literatur im deutschen Sprachgebiet. In Bachs letzte Lebensjahre aber fallen dann die frühen Veröffentlichungen der Leipziger Studenten Lessing und Klopstock, also auch schon die literarische Anakreontik und Empfindsamkeit. Aber Berührungen gibt es nur wenige. Das Leipzig, das Bach 1723 betrat, war im deutschen Sprachraum wesentlich ein Zentrum gelehrter Buchproduktion.

Die uns bekannten literarischen Partner Bachs erscheinen in unseren Literaturgeschichten wenn überhaupt, dann ausnahmslos nicht in einer Position, die an Bach, das heißt an seine Ausnahmestellung für die Musikgeschichte erinnerte. Den Musikwissenschaftler wird die literarhistorische Einschätzung dieser Autoren durchweg überraschen. Christian Friedrich Hunold-Menantes ist vielleicht der einzige Bachsche Textdichter, der über einen traditionell unangefochtenen Platz in unseren Literaturgeschichten verfügt – dies aber in der Geschichte des Romans, daneben aber auch in der Geschichte der Poetik, mit seinem Lehrbuch „Die Allerneueste Art / Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen [. . .]“.² Damit steht er in der Nähe und auch Nachfolge Erdmann Neumeisters, der jedenfalls dem Fachmann für die Frühgeschichte der deutschen Literaturgeschichtsschreibung bekannt ist.³ Christian Friedrich Henrici, also Picander, der Textdichter, den Bach am meisten beschäftigte, kommt nur in literarhistorischen Fußnoten vor, ausgenommen, daß – vor bald einem Jahrhundert – ein Leipziger Student sein Studium mit einer Dissertation über ihn beschloß.⁴ Die Bach-Forschung hat ihn traditionell mit gemäßigter Indignation betrachtet. Er verdiente eine sorgfältige Beachtung in der Geschichte des deutschen Lustspiels. Sie ist ihm bisher nicht zuteil geworden. Außerdem, ja vor allem muß er heute als Schriftstellertypus, unter literatursoziologischen Kriterien, interessieren. Seitdem nun 1970 mit Georg Christian Lehms ein nicht unwichtiger weiterer Autor Bachscher Kantaten ans Licht getreten ist,⁵ haben wir als Nebenresultat ein gewichtiges Beweisstück für die Erforschung des Themas „Die Frau in der Literatur“ schon vor 275 Jahren, in Gestalt eines Kompendiums über 620 in- und ausländische Dichterrinnen. Lehms setzt sich darin die Bekämpfung des Vorurteils zum Ziel:

„daß ein Frauenzimmer so wenig tüchtig zum Studieren/ als ein verächtlicher Zaun-König in die Sonne zu sehen [. . .] gleich als wenn dieses edle und vortreffliche Geschlecht nur mit den blinden Maulwürffen im Finstern herumkriechen/ und sich seines ihm von Gott so wohl/ als den Männern verliehenen Verstandes nicht bedienen dürfte.“⁶

Lehms' Lexikon war kein Einzelgänger in der Zeit, voraus ging ihm ein ähnlich

² Hamburg 1707.

³ In einem gut kommentierten Neudruck und mit Übersetzung ist zugänglich: *De POETIS GERMANICIS Hujus seculi praecipuis DISSERTATIO COMPENDIARIA*, Halle 1695, hrsg. von Franz Heiduk in Zusammenarbeit mit Günter Merwald, Bern und München 1978. – Lesenswert die wohlabgewogene Studie von Helmut K. Krauss, „Die unverbote Lust“. *Erdmann Neumeister und die Galante Poesie*, in: *Daphnis* 9, 1980, S. 133–161. Hier auch eine sorgfältige Darlegung der Zusammenhänge, in denen der Text von „Willst du dein Herz mir schenken“ steht (S. 149–157). – Vgl. vom selben Verfasser die umsichtige Studie *Erdmann Neumeister und die Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*, BJ 1986, S. 7–31.

⁴ P. Flossmann, *Picander (Christian Friedrich Henrici)*, Dissertation, Leipzig 1899.

⁵ E. Noack, *Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs*, BJ 1970, S. 7–18.

⁶ *Teutschlands Galante Poetinnen. Mit ihren sinnreichen und netten Proben; Nebst einem Anhang Ausländischer Dames| So sich gleichfalls durch Schöne Poesien Bey der curiensen Welt bekannt gemacht, und einer Vorrede. Daß das Weibliche Geschlecht so geschickt zum Studieren| als das Männliche| ausgefertiget*, Frankfurt/M. 1715, Vorrede b 1 recto und verso. – Ein Reprint, leider ohne jede kommentierende Bemerkung, erschien Leipzig 1973.

geartetes von Johann Caspar Eberti.⁷ Wir stoßen interessanterweise gerade auf dieses Thema, die Frau als Schriftstellerin, in Bachs engster persönlicher Umgebung in Leipzig von neuem.

Bach hat mehr als ein Vierteljahrhundert, die gute Hälfte seiner produktiven Jahre, an einem Brennpunkt des deutschen literarischen Lebens verbracht. Deshalb erscheint es geboten, sich in diesem Versuch zunächst auf einige exemplarische Punkte in Bachs Verhalten innerhalb des literarischen Lebens in Leipzig zu konzentrieren. Ich gehe dabei in folgenden Schritten vor:

1. Was war das für eine geistige Welt, in die Bach – bis dahin fürstlicher Hofkapellmeister – 1723 eintrat, als er das Amt des städtischen Musikdirektors, das Amt des Kantors und zugleich das eines Lehrers an der Schule zu St. Thomas übernahm?
2. Was brachte Bach für Vorstellungen von den Textvorlagen, wie er sie benötigte, mit? Hat er diese Vorstellungen in seiner Leipziger Zeit verändert und weiterentwickelt? Was verstand Bach speziell unter einer Kantate?
3. Näher betrachtet seien drei Leipziger Autoren, die für Bach gearbeitet haben, Christiane Mariane von Ziegler, Picander und Johann Christoph Gottsched.
4. Da der Begriff „Literatur“ bei Fragestellungen wie dieser zweckmäßigerweise weit gefaßt werden soll: was besagen zeitgenössische Urteile über Bach in historischer Hinsicht? Kann man ihnen etwas über seinen geschichtlichen Ort entnehmen?

Erstens: Als Bach 1723 von Köthen nach Leipzig ging, vertauschte er die Welt der Hofkultur nicht nur mit der des Stadtbürgertums, sondern auch des genaueren mit der der Gelehrsamkeit. Den politisch-sozialen Gegensatz hat Bach gesehen. Man erkennt das in der vielzitierten Wendung in dem Brief, den er – interessanterweise bereits auf der Suche nach erneuter Veränderung – am 28. Oktober 1730 an den einstigen Mitschüler Erdmann richtete: „Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden [. . .]“.⁸ Der Wechsel von Köthen nach Leipzig hätte durchaus ein Schritt von geschichtlicher Bedeutung, nämlich aus der barocken Kultur in die Welt der Aufklärung werden können, doch von Parteinahme für den Fortschritt klingt in Bachs Worten nichts an, hier ganz sicher nicht und anderswo auch nicht. Sein Beweggrund für den Wechsel in die Großstadt war zunächst der Wunsch nach Stellenverbesserung, das heißt, nach einer beruflichen Position mit ausgreifenderen Möglichkeiten. Die Kunstgeschichte hat neuerdings den Begriff des „Hofkünstlers“ entdeckt und geschichtlich genauer begründet – nicht nur die Bach-Forschung könnte davon profitieren.⁹

⁷ *Eröffnetes Cabinet Deß Gelehrten Frauen-Zimmers/ Darinnen Die Berümtesten dieses Geschlechtes umständlich vorgestellt werden*, Frankfurt und Leipzig 1706. – Reprint, mit Einleitung und Register hrsg. von Elisabeth Gössmann, München 1986 (*Archiv für philosophie- und theologisch-geschichtliche Frauenforschung*, 3.).

⁸ Dok I/23, S. 67.

⁹ Die Studie von Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, bezieht sich historisch auf Renaissance und Frühe Neuzeit. Sie bietet gleichwohl prin-

Der Schritt Bachs zeugt von Selbstbewußtsein. Künstlerisch war Bach mit 38 Lebensjahren weitgehend fertig geprägt, wenn auch durch Positionen in kleinen mitteldeutschen Städten und Residenzen. Die Stellung eines Generalmusikdirektors, in moderner und zugegeben ungenauer Terminologie, erforderte, über das Können hinaus, auch immense Arbeitskraft und vor allem Organisationsgabe. Ob Bach vorweg schon klar war, daß er sich in Leipzig in eine schiefe, auf die Dauer unhaltbare Position in der doppelten Abhängigkeit von zwei Institutionen begab, ist schwer zu sagen. Seine Stellung als dem Rat unmittelbar verantwortlicher Director musices war mit seiner dienstlichen Einbindung in das Kollegium der Thomasschule objektiv nicht zu vereinen. Gewisse Risiken muß er sehenden Auges eingegangen sein, denn in seinem Anstellungsrevers verpflichtete er sich, genau so nicht zu komponieren, wie er es bisher getan hatte und sicher weiterhin vorhatte, nämlich „opernhafftig“ – das Wort kennzeichnet prägnant den Stil seiner Kantaten und Passionen im zeitgenössischen Verständnis. Niemand aber konnte 1723 voraussehen, daß Bach sich überhaupt nur für ein gutes halbes Dutzend Jahre mit seiner vollen Energie auf die Kirchenmusik werfen würde. Die Maske des „Erzkantors“ ist Bach erst von dem Künstler-Heroenkult des 19. Jahrhunderts aufgesetzt worden. Ab 1729 widmet Bach sich in starkem Maße bürgerlich-professioneller Musikorganisation, indem er das Collegium Musicum Georg Balthasar Schotts übernahm.¹⁰ Ab 1740 begibt er sich dann „in eine Art von selbstverordnetem Quasi-Ruhestand“, mit Christoph Wolfs Formulierung, dann treibt er nur noch Dinge, „die ihm persönlich – nicht dienstlich – wichtig erscheinen“.¹¹ Das bedeutet: Bachs praktischer Umgang mit der Literatur in Leipzig erstreckte sich zeitlich nur über eine kurze Spanne.

Unter den großen bürgerlichen Handelsstädten im deutschen Sprachgebiet nahm Leipzig im 18. Jahrhundert vielleicht den ersten Rang ein.¹² Hamburg, die ernsthafteste Konkurrentin, besaß zwar gleichfalls ein Theater, aber keine Universität, Zürich hingegen fehlte sogar beides. Die Leipziger Oper war durch den Studenten Telemann in allgemeines Ansehen gebracht worden, das auch bis zu den zwanziger Jahren anhielt. Als das Haus 1720 geschlossen wurde, fing Bach die studentischen Musiker gleichsam ab und verstärkte mit ihnen fortan das Collegium musicum. Die Stadt hatte ihr eindrucksvolles Äußeres am Ende des 17. Jahrhunderts gewonnen; die Anspielung auf Paris in Goethes „Faust“, in der Szene „Auerbachs Keller“, ist durchaus ernstgemeint. Mancherlei Industrie, die Messen, die Rolle als Buchhandelsmetropole trugen wesentlich zum städtischen Selbstbewußtsein bei. Indes, eine im genauen Wortsinne bürgerlich geprägte Literatur ist in Leipzig nicht entstanden. Literatur produzierten einerseits die Professoren, andererseits die Studenten, beide Gruppen

zipielle Anstöße, das Verhältnis von Hof und Künstler auch im 18. Jahrhundert neu zu überdenken.

¹⁰ W. Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum“*, BJ 1960, S. 5–27.

¹¹ *Probleme und Neuansätze der Bach-Biographik*, in: Bach-Symposium Marburg 1978, S. 21–31.

¹² Nach wie vor nützlich und anschaulich: Ernst Kroker, *Handelsgeschichte der Stadt Leipzig. Die Entwicklung des Leipziger Handels und der Leipziger Messen von der Gründung der Stadt bis auf die Gegenwart*, Leipzig 1925 (Beiträge zur Stadtgeschichte. 7.).

mit sehr unterschiedlichen Zielsetzungen. Eine Physiognomie von bestimmtem Umriß hat Leipzig im Zeitalter der Aufklärung nicht erlangt. Das hat Georg Witkowski schon 1909 präzise gesehen:

„An sich ist die Geschichte der literarischen Entwicklung Leipzigs wenig erfreulich. Es fehlt an führenden Gestalten, an innerer Energie und an Wirkung nach außen. Jedes kräftige Wollen, jede neue Geistesrichtung begegnet ängstlicher Zurückhaltung, versteckter und offener Feindschaft. Universität und Buchhandel, die Messen und der früh errungene großstädtische Charakter des äußeren Daseins boten scheinbar günstige Vorbedingungen eines regen und eigenartigen literarischen Lebens; aber nur in wenigen kurzen Zeiträumen haben einzelne dieser Faktoren genügende Kraft erlangt, um die inneren Widerstände zu überwinden.“¹³

Löst man die einzelnen, bedeutenderen Namen heraus, zeigt sich natürlich einiger Glanz: Lessing, Rabener, Mylius, Ebert, Cramer, Klopstock, Zachariae, schließlich auch Goethe. Wir müssen aber grundsätzlich davon ausgehen, daß Bachs Partizipation an der literarischen Produktion stets in Institutionen eingebunden war: Kirche, Schule, Gottesdienst, öffentliche Feiern.

Die Leipziger Universität wird nicht übermäßig günstig beurteilt. Ihr Selbstbewußtsein scheint ihre Bedeutung übertroffen zu haben. Von einem späteren Zeitpunkt an, etwa seit den vierziger Jahren, muß die Universität auf die Studenten ausgesprochen altertümlich gewirkt haben. Man mag sich fragen, ob die Universitätssatire in Goethes „Faust“ so hätte geschrieben werden können, wenn Goethes Vater seinen Sohn an eine der damals modernen Universitäten geschickt hätte, nach Halle oder gar nach Göttingen. – Leipzig war keine von begüterten Studenten bevorzugte Universität. Gerade für ärmere Studenten war ihre Lage in der Großstadt, in der Buchhandelsstadt, sehr wichtig, denn damit boten sich viele Verdienstmöglichkeiten. Der begabte Henrici wechselte bezeichnenderweise rasch von der reinen Landesuniversität Wittenberg nach Leipzig.

Die von Studenten geschaffene Literatur Leipzigs gehört in das Gebiet, das wir heute Dichtung nennen, mit markanten Höhepunkten, sei es des unmittelbaren Widerspruchsgeistes, so bei Christian Reuter, sei es des Durchbrechens von Traditionen, so bei Johann Christian Günther. Die gelehrte Schriftstellerei der Professoren war noch vielfach lateinisch. Das aber bedeutet: sie war europäisch. Zu jeglichen öffentlichen Unternehmungen der Studentenschaft war ausschließlich der Adel imstande. Praktische Unterstützung, etwa bei der Mitwirkung in der Kirchenmusik, fand Bach bei der unteren sozialen Schicht.¹⁴ Ein geistiges Klima, ein herrschender literarischer Geschmack, läßt sich für den kurzen Zeitraum, in dem Bach in seinem Leipziger Amt Texte benötigte, nicht leicht beschreiben, auch weil die Literaturgeschichtschreibung es an solchen Hilfen

¹³ *Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig*, Leipzig und Berlin 1909 (Geschichte des geistigen Lebens in Leipzig. 17.), S. XXII.

¹⁴ Eine solide Zusammenfassung von Quellenmaterial bietet Wilhelm Bruchmüller, *Der Leipziger Student 1409–1909*, Leipzig 1909 (Aus Natur und Geisteswelt. 273.). – Einen präzisen Einblick in das Kernthema vermittelt Hans-Joachim Schulze, *Studenten als Bachs Helfer bei der Leipziger Kirchenmusik*, BJ 1984, S. 45–52.

dafür hat fehlen lassen, die wir heute als unerläßlich ansehen. Sie teilt uns nämlich für gewöhnlich nicht mit, was sich in einem bestimmten Zeitraum überhaupt im Gebrauch befand und zur Wahl stand, und zwar dadurch, daß es gedruckt und wieder gedruckt und gekauft wurde. Wir müssen für Bachs frühe Leipziger Jahre mit dem gleichzeitigen Auftreten von spätbarocken und frühen aufklärerischen Themen und Stiltzügen rechnen. Das bedeutet zugleich: auch in der Diskussion um Bachs Verhältnis zur Literatur geht es um den Gegensatz von Alt und Neu.

Dieses Informationsdefizit kann man sich veranschaulichen an der Druckgeschichte der berühmtesten und umfanglichsten der Serienanthologien des frühen 18. Jahrhunderts, der sogenannten Neukirchschen Sammlung.¹⁵ Ihr erster Band erschien 1695. Damals dokumentierte sie den Stil der – seit Bouterwek so benannten – „Zweiten Schlesischen Schule“ auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung. Seit Gottsched wird dieser Stil mit dem Begriff „Schwulst“ abgewertet, mit Gottsched entstand zugleich die wertende Bevorzugung der älteren, maßvolleren Richtung des Martin Opitz; sie besteht, teils latent, noch heute. Mit ihrem siebten und letzten Band 1727 war die Anthologie dann aber in die Hände der Gottschedianer geraten.¹⁶ Alle Bände wurden jedoch auch weiterhin aufgelegt, bis in die vierziger und fünfziger Jahre. Der geschichtliche Geschmackswandel war also für das zeitgenössische Publikum wegen des fortdauernden Nebeneinanders aller seiner Stufen im Angebot des Buchmarkts allenfalls auf den zweiten Blick zu erkennen. Der produzierende Musiker hatte innerhalb dieser Gleichzeitigkeit des historisch Ungleichzeitigen eine Fülle von Einzelentscheidungen zu treffen. Das war insbesondere in der relativ unkonturierten Masse geistlicher Gebrauchsdichtung keine leichte Aufgabe.

Zweitens: Was verstand Bach unter einer Kantate? Als Bach sein Leipziger Amt antrat, war seine Auffassung vom „Geistlichen Konzert“, das ist der historisch adäquate Terminus für das, was wir „Kantate“ nennen, weitgehend festigt.¹⁷ Der entscheidende Entwicklungssprung lag im Jahr 1714. Damals übernahm Bach das Neumeistersche Prinzip, das heißt, Rezitativ und Arie wurden zu Konstituenten seiner Kantaten, auch der Großformen des Oratoriums und der Passionsmusiken.¹⁸ Auch Bachs wichtigster Textdichter bis zu

¹⁵ Stilgeschichtlich analysiert von Joachim Schöberl, *„Liljen-milch und rosen-purpur“*. Die Metaphorik in der galanten Lyrik des Spätbarock. Untersuchung zur Neukirchschen Sammlung, Frankfurt/M. 1972.

¹⁶ Eine Einführung in die komplizierte Geschichte der Drucke, Nachdrucke und Konkurrenzdrucke enthält das Vorwort zur Neuausgabe, hrsg. von Angelo George de Capua und Ernst Alfred Philippson, *Benjamin Neukirchs Anthologie*, Tübingen 1961 (Neudrucke deutscher Literaturwerke. N.F. 1.), insbesondere S. VII–XVII.

¹⁷ Hierzu des genaueren Ferdinand Zander, *Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu ihrer Bestimmung*, Dissertation, Bonn 1967, S. 3ff.

¹⁸ Die nach wie vor beste Übersicht über die Entwicklungslinie findet sich bei Alfred Dürr, *Über Kantatenformen in den geistlichen Dichtungen Salomon Francks. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik am Weimarer Hof zur Zeit J. S. Bachs*, zuerst erschienen MF 3, 1950, S. 18–26, nunmehr in: A. Dürr, *Im Mittelpunkt Bach. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, Kassel etc. 1988, S. 15–21.

diesem Zeitpunkt, Salomo Franck, übernimmt ab 1715 das gleiche Verfahren. Aus der älteren Kantatenform nach motettischem Muster blieben sowohl das Bibelwort wie die freie Chordichtung, aber auch die Choralichtung zur weiteren Verfügung frei. Die Fülle der Kombinationsmöglichkeiten scheint unendlich. Es ist praktisch unmöglich, ein bestimmtes Formschema zu benennen, das es uns erlauben würde, für die Kantatendichtung einen Gattungsbegriff aufzustellen. Aber unsere Auffassung von der „Form“ oder dem „Aufbau“ einer Kantatendichtung ist auch historisch gar nicht adäquat. Eine Kantate existiert nicht an sich selber. Sie ist funktionaler Bestandteil eines Vorgangs.

Die Bachschen Kantaten werden vom heutigen Publikum als Kunstwerke mit einem gewissen unbestimmten religiösen Timbre aufgefaßt. Sie sind ursprünglich in ihrer ganz überwiegenden Mehrheit auf ihre Bestimmung als funktionale Teile des Leipziger Gottesdienstes hin konzipiert worden. Hauptstück und Mittelpunkt des Gottesdienstes war eine Predigt von nicht unter einer Stunde Dauer; in Worten Arnold Scherings, sie „machte die Gemüter mürbe und empfänglich für die Bedeutung des jeweiligen Feiertags“. ¹⁹ Die Predigt wurde eingerahmt durch die Aufführung einer zweiteilig angelegten Kantate oder aber durch zwei Kantatenaufführungen, eine vor, eine nach der Predigt. Der letztere Fall muß häufig eingetreten sein, das haben Berechnungen auf der Grundlage der Angabe des Nekrologs gezeigt, nach denen ursprünglich fünf annähernd vollständige Kantatenjahrgänge Bachs existiert haben. ²⁰

Bach konnte über Textwahlfragen allenfalls in zweiter Linie nach künstlerischen Kriterien oder gar nach eigenem literarischem Geschmack entscheiden. Die Ordnung des Kirchenjahrs, die Bibellesungen mit den sich daraus ergebenden Themen der Predigten, nicht zuletzt theologische und möglicherweise auch persönliche Charakteristika der Prediger legten Bach vorweg weitgehend fest. Berücksichtigt man schließlich den unvorstellbaren Zeitdruck, unter dem die Hauptmasse der Kantaten entstanden ist, dann gewinnt der Terminus „Gebrauchsliteratur“ überraschend handwerklich-alltägliche Dimensionen. Vom Textdichter wurden vor allem Geschicklichkeit und Einpassung in eine gegebene Konstellation verlangt, nicht etwa ausgeprägte schriftstellerische Eigentümlichkeit. Diese hätte den Produktionsprozeß sogar stören können. Die Entstehungssituation erzwang ja geradezu den Ad-hoc-Eingriff in den Text während des Kompositionsvorgangs, sei es durch den Komponisten, sei es durch den Textverfertiger – der Begriff „Dichter“, der hier seit alters im Schwange ist („Textdichter“), ergibt, genau betrachtet, eine *contradictio in se*, die ungewollt Verlegenheit anzeigt.

Die einzelnen Elemente der Kantate stehen nicht in einem schematisierbaren Verhältnis zueinander. Die Kantate besitzt im strengen Wortsinne keinen Aufbau. Man versteht das „Geistliche Konzert“ im Sinne Bachs am besten als ein Verfahrensprinzip. Eine Kantate stellt einen Prozeß dar, der sich zwischen

¹⁹ *Musikgeschichte Leipzigs*. Bd. 2: *Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926 (Geschichte des geistigen Lebens in Leipzig. [30].), S. 12.

²⁰ Zum Stand der Diskussion vgl. Christoph Wolff, *Wo blieb Bachs fünfter Kantatenjahrgang?*, BJ 1982, S. 15 ff., und Alfred Dürr, *Noch einmal: Wo blieb Bachs fünfter Kantatenjahrgang?*, BJ 1986, S. 12 ff.

mehreren Sprechern abspielt, die gewissermaßen auf verschiedenen Ebenen stehen. In seinem Grundzug bildet dieser Prozeß das dialogische Geschehen zwischen Prediger und Gemeinde ab, zwischen Verkündigung und Hören des Wortes. Die Kantate selbst ist so etwas wie ein Abbild der Gottesdienstform, deren Bestandteil die Aufführung des Werks war. Der dialogische Prozeß veranschaulicht die Aufnahme des Wortes sowohl bei der Gemeinde im ganzen als auch bei ihren einzelnen Gliedern.

Ausgerechnet der Erfinder des modernen Aufbauprinzips der Kantate, Erdmann Neumeister, hat Mißverständnisse über das Verhältnis der Kantate oder des Oratoriums zur Oper und damit auch zum Drama heraufbeschworen mit seiner vielzitierten Wendung:

„Soll ichs kürzlich aussprechen, so siehet eine Cantata nicht anders aus, als ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt.“²¹

Die Neumeistersche Kantate sieht, mit ihrem Wechsel von Rezitativ und Arie, in der Tat so aus wie ein herausgelöster Abschnitt aus einer Oper. Aber nichts nötigt zu der Annahme, daß Neumeister mit diesem Satz eine Definition liefern wollte, und in Wahrheit verläuft zwischen Oper und Kantate eine scharf gezogene Trennlinie.

Auch wenn einer Kantate oftmals so etwas wie eine „Geschichte“, zumindest aber ein Geschehensablauf zugrundeliegt, kann sie doch vollständig unabhängig von jedweder „Handlung“ existieren. Sie enthält lediglich die polyperspektivischen Reaktionen der „betrachtenden“ Seele auf das verkündete Wort. Darin stimmt sie übrigens mit dem Drama der Empfindsamkeit überein, das in seiner reinsten Form bei Klopstock auftritt. Bei Bach finden sich die im geistlichen Sinne „betrachtenden“ Individuen noch einmal in einer besonderen Form wieder, nämlich als Gemeinde, in dem Choral, der für Bach unverzichtbar war. Teils hat er seine Textdichter augenscheinlich zur Verwendung des Chorals gedrängt. Wenn Choräle in seinen Vorlagen fehlten, wie in der Matthäus-Passion, für die Henrici keine angegeben hatte, fügte er sie selber hinzu. Der Choral erst gibt den Kantaten Bachs ihr geschichtliches Profil; sie sind eine radikal reformatorische Erscheinung. Deshalb sind Bachs Kantaten nicht ohne einschneidende Sinnverluste in beliebige Umgebung versetzbar.

Drittens: An drei Fällen, unterschiedlichsten Gewichts, seien nun ganz konkret Leipziger literarische Partner Bachs vorgestellt: Mariane von Ziegler, Christian Friedrich Henrici und Johann Christoph Gottsched.

Christiane Mariane von Ziegler hat nach Umfang wie Eigenart ihrer Produktion einige Aufmerksamkeit auf seiten der Literaturwissenschaft verdient. Der erste Versuch dazu, von Engagement mehr getrübt als getragen, ist gründlich fehlgeschlagen.²² Von Mariane von Ziegler hat Bach eine Serie von

²¹ Hier zitiert nach Zander, a. a. O., S. 11f.

²² Magdalene Heuser widmet ihr einen kurzen Abschnitt in der Aufsatzsammlung von Gisela Brinker-Gabler, *Deutsche Literatur von Frauen. Erster Band: Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München 1988, S. 295–302. Leider geht die Verfasserin weder auf Texte ein noch auf literatursoziologische Umstände.

neun aufeinanderfolgenden Kantaten vertont, vom 22. April („Ihr werdet weinen und heulen“) bis zum 27. Mai 1725 („Es ist ein trotzig und verzagt Ding“). Mariane von Ziegler hat ihre Musikliebe und eigene Musikausübung vielfach bezeugt, beispielsweise in der Vorrede ihrer ersten Sammlung, „Versuch In Gebundener Schreib-Art“.²³ Dort spricht sie auch von persönlichen Besuchen durchreisender Virtuosen.²⁴ Der Text einer Kantate „Zu einer Garten-Music“ thematisiert die konkrete Aufführungssituation einer der bei den Leipziger Patrizierfamilien so beliebten Freiluftmusiken.²⁵ Ein halbes Jahrhundert später, wenn also Bach in Mozarts Zeit gelebt hätte, wäre es vorstellbar gewesen, daß er diese gedichtete Situation als solche zum Gegenstand einer Komposition gemacht hätte, aber – zweckfreie Vertonungen, Textvertonungen ohne äußeren Anlaß gibt es von Bach nicht. So gesehen war er ein „Casualkomponist“, um den zeitgenössischen Begriff „Casualdichter“ aus der literarischen Kritik auf ihn zu übertragen; damit entsteht freilich ein ganz eigenartiges Spannungsverhältnis. Auf die Übersendung einer Komposition antwortete die Ziegler in ihrem Gedicht „Antworts-Schreiben“:

Du weist, daß mich nichts mehr als die Music kan laben,
Denn dieses Element ernehret Seel und Geist.
Es kan mir in der That kein größrer Dienst geschehen,
Als wenn ich, wie du selbst davon kanst Zeuge seyn,
Vom lieben Noten-Volck mich soll umringet sehen,
Ich räumte, gieng es an, ihm alle Zimmer ein.²⁶

Diese Species von Gelegenheitsgedicht ist gattungsgeschichtlich eine Besonderheit: die Ziegler bestimmt nämlich grundsätzlich selber, welche Anlässe sie mit einer Dichtung hervorhebt. Die Tochter des früheren Bürgermeisters Romanus entstammte einer der ersten Familien der Stadt und war überhaupt eine überaus intelligente Person von großer innerer Unabhängigkeit, die sie in ihrem komplizierten Lebenslauf auch immer wieder erweisen mußte. Sie führte keine Aufträge aus, und sie wird für ihre Texte selbstverständlich auch nicht bezahlt. Im Sinne der Zeit sind das also keine „echten“ Gelegenheitsgedichte; ein halbes Jahrhundert später, unter Goetheschem Vorzeichen, hätte man sie schon anders beurteilt, angemessener.

Ihre neun Kantäten, die Bach 1725 komponierte, hat sie 1728 gedruckt. Die

²³ Leipzig 1728, fol.) () (4 verso.

²⁴ Im gleichen Zusammenhang sagt sie: „Ich halte diesemnach die so genannten Herrn Virtuosen, die mir zum öfftern bey ihren Hierseyn u. Durchreisen die Ehre ihres Zuspruchs gönnen, so werth, daß ich vor aller Welt rühmen muß, von ihnen öfters so viel Klugheit erblickt zu haben, und noch zu erblicken, die ich bey manchen Spanischen Sauer-Töpfen so leicht nicht angetroffen habe, [. . .]“ (a. a. O., fol.) () (5 recto). Im folgenden vergleicht sie sich selbst ironisch mit der Königin Christine, der man, gleicher Neigung wegen, den Doktorhut verliehen habe.

²⁵ *Versuch in Gebundener Schreib-Art Anderer und letzter Theil*, Leipzig 1729, S. 291–301. Die Überschrift ist eine Besonderheit. Alle anderen Kantaten beginnen sogleich mit den ersten Textworten (hier: „Kommt! ihr Orpheus Anverwandten!“).

²⁶ *Versuch* [. . .] 1728, S. 148.

gedruckten Texte hat man gleichsam mit der Autorität Bachs kritisiert; es ist die *Communis opinio*, daß dieser selbst in ungewöhnlichem Ausmaß Eingriffe vorgenommen habe. Textkritisch ist das letztlich ungesichert, denn man vergleicht die Varianten stets in der Reihenfolge: erstens Textdruck von 1728, zweitens 1725 bereits komponierter Text. Wir wissen aber im Grunde nicht, was für Textversionen Bach drei Jahre zuvor in der Hand hatte. Bach muß die Änderungen zudem weder selbst, noch muß er sie alleine vorgenommen haben. 1729 veröffentlichte Frau von Ziegler dann einen vollständigen Kantatenjahrgang. Dabei sparte sie diese neun Sonn- und Festtage aus und verwies auf ihren Sammelband aus dem Vorjahr.²⁷ Es war vielleicht ihr geschichtlicher Unstern, daß Bach dann, etwa gegen 1728, zu kontinuierlicher Zusammenarbeit mit Picander gelangte. Sie scheint selber gezweifelt zu haben, ob ihre Texte sich ohne weiteres für eine – wohlgemerkt immer gottesdienstlich gebundene – Vertonung eigneten. Sie hat sie jedenfalls im Vorwort ihrer zweiten Sammlung von sich aus bis zu einem gewissen Grade zur Disposition gestellt:

„Denn diejenigen Künstler und Meister, so mit Musicalischer Übersetzung und harmonischen lebhaften Ausdruck dergleichen poetischer Wercke beschäftigt seynd, werden mir vermuthlich die darbey verspürte Länge vor einen grossen Fehler auslegen.“²⁸

Sie gesteht das auch zu und leitet daraus die praktischen Ratschläge ab, daß man entweder die fertige Komposition teilen und vor der Predigt und während der Kommunion musizieren könne oder daß sich aus den Texten gleich zwei ganze Jahrgänge abteilen ließen; das Bibelwort zum richtigen Sonntag bleibe ja gültig. Natürlich setzt das eine gewisse Lockerheit des äußeren Aufbaus voraus, die aber dem Verfahrensprinzip Kantate durchaus entspricht. Vor allem dürfte eine solche Freiheit der Gebrauchssituation speziell solcher Texte realistisch entsprechen. Es wäre zumindest vorstellbar, daß Bach mit dieser Textdichterin auch über längere Zeit hin zurechtgekommen wäre. Aber man vergleiche einmal ihre Kantate „Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist“ mit dem Text, den der anonyme Autor für die Bachsche Kantate auf das gleiche Bibelwort (BWV 45) komponiert hat, dann zeigt sich doch deutlich, worin handwerkliche Könnerschaft in der Texterstellung besteht. Unstreitig ist die Mariane von Ziegler der zwanziger Jahre grammatisch-stilistisch auch noch nicht auf der Höhe der Zeit. Was aber die „Länge“ ihrer Texte angeht, so behauptet diese leider auf dem Wortreichtum der einzelnen Kantatensätze, insbesondere der madrigalischen. Bach hätte weithin am Vers entlang komponieren müssen, ohne die Gelegenheit zu Wortwiederholungen. Diese sind aber grundsätzlich zunächst einmal unerläßlich im Sinne eines intensiven Ausdrucks.

Die Erscheinung einer schriftstellernden Frau war damals neu und wurde diskutiert, sie wurde übrigens auch nachdrücklich gefördert. Das kann man den sehr überlegten Selbstaussagen der Ziegler entnehmen, die auch andeutet, Texte weiblicher Autoren würden in der Regel von geschulten Autoren, das heißt von Männern, durchgesehen:

²⁷ Im „Anderen und letzten Theil“ von 1729 sind die 9 Sonntage S. 119 nach der Reihe aufgeführt, in folgender Form: „Am Sonntage Jubilate. Besiehe den ersten Theil. pag. 243.“ usw.

²⁸ *Versuch* [. . .] *Anderer und letzter Theil*, 1729, fol.) (4 verso.

„Ich bin gewiß versichert, daß, so lange sich das Frauenzimmer in die Mode, Bücher herauszugeben, gemenget hat / fast keine einige Schrift von ihnen zum Vorschein gekommen sey, die nicht vorhero durch eine im Schreiben geübte Manns-Person durchsehen worden wäre.“²⁹

Die bündigste Formulierung, die sie für das Problem gefunden hat, charakterisiert sie zugleich in ihrem ganzen Habitus, ihrem intellektuellen Personalstil. Der Unterschied zwischen dem männlichen und dem weiblichen Autor sei bloße Konvention des Bildungs- und Erziehungssystems, wörtlich:

„weil, wenn das Frauenzimmer studierete, es auch das Mannsvolk alsdenn im schreiben leicht übertreffen könnte, indem ein ungelehrter Mann eben so schlecht zu schreiben scheint, als ein der gleichen Frauenzimmer, und also wohl der Grund von einer guten Schrift [also einem guten Stil] die Gelehrsamkeit in der Sprach-Kunst ohnfehlbar seyn muß [und eben nichts Geschlechtsspezifisches].“³⁰

Schon ein Jahr später aber legt die Ziegler öffentlich und demonstrativ die Feder nieder. Sie verkündet ihren Entschluß 1729 im Vorwort ihres zweiten Bandes, den sie mit einem Gedicht in sechzehn Strophen „Abschied an die Poesie“ enden läßt.

NUn leg ich meine Feder nieder,
Ihr Musen! laßt mich ungedrillt,
Dann habt ihr vollends meine Lieder,
Der Appetit ist gantz gestillt,
Der mir sonst Trieb und Sehnsucht machte,
Als ich, zehlt selbst die Jahre nach,
Mich euch zum Lehrling überbrachte.
Und mich mit euren Printz besprach.³¹

Die begründende Pointe ist ebenso witzig wie beziehungsreich: die Musen hielten es eben grundsätzlich mit den Männern.

Ihr werdt es doch nicht übel nehmen, [redet sie die Musen an]
Wenn ich, wiewohl gantz leiß und still,
Um euren Chor nicht zu beschämen,
Euch was ins Oehrgen sagen will:
Nicht wahr? ihr seyd, gesteht es immer,
Dem Männer Volck weit mehr geneigt,
Und holder, als dem Frauenzimmer,
Wie die Erfahrung täglich zeigt.

Dagegen komme man nicht auf, heißt es mit unüberhörbarem Spott:

Der Vorzug ist sehr groß zu nennen,
Hört nur der Männer Flöten an,

²⁹ Das ist der erste Satz des „Vorberichts“ zum „Versuch“ von 1728, fol.) (7 recto.

³⁰ „Vorbericht“ zum „Versuch“ von 1728, fol.) (8 verso. – Einzig in der Unterschrift der vorangehenden Widmungsvorrede an den Grafen Ernst Christoph von Manteuffel findet sich die vollere Namensform Christiana Mariana, die das erwähnte Sammelwerk von Brinker-Gabler (vgl. Fußnote 22) durchgehend verwendet.

³¹ *Versuch* . . . (wie Fußnote 25), S. 438.

Ihr selber müst es mir bekennen,
 Daß man nichts netters hören kan.³²
 Was zeigen sie vor Kunst? vor Griffe?
 Sie sind an Geist und Feuer reich,
 Und wenn man sich zu todte pfeiffe,
 So spielt man ihnen doch nicht gleich.³³

Dies ist geschrieben, als Bach einen neuen Kantatenjahrgang, den sogenannten Picander-Jahrgang, die Diskussion um seine Existenz einmal beiseitegesetzt, begonnen hatte. Wenn man wollte, könnte man diese öffentliche Resignation auch direkt auf Picanders Texte beziehen und darin ein Indiz für die tatsächliche Existenz der Bachschen Vertonungen erblicken. Natürlich hat die Ziegler weiter geschrieben und publiziert, indes, nun im Bannkreis Gottscheds.³⁴ Man kann Mariane von Ziegler keiner sonst noch vorkommenden, sit venia verbo: durch weitere Gattungsexemplare vertretenen gesellschaftlich definierten Rolle als Schriftstellerin in ihrer Zeit zuordnen. Offenbar ist sie ein Einzelfall. Luise Adelgunde Gottsched jedenfalls war ihr Gegenbild, die sich auf eine Schriftstellerei von gelehrter Fundamentierung einließ und, nach eigenem Bekunden, „auf der gelehrten Galeere“ verschmachtete. Die Sache der patrizischen Dilettantin, wie man Mariane von Ziegler in bewußter sozialgeschichtlicher Applikation des Begriffs *Nobile dilettante* nennen müßte, war die Poesie und nur sie. Die Rollen dieser beiden Frauen schlossen einander aus.

Die schriftstellernde Frau konnte zum Gegenstand der Satire werden. Aber das zielte dann nicht auf die Ziegler, sondern eben auf den Typus der Gottschedin, die erst seit 1735 mit dem professoralen Sprach- und Literaturpapst verheiratet war, und deren erstes Lustspiel, „Die Pietisterei im Fischbein-Rocke“, 1736 erschienen, sogleich einen handfesten Skandal auslöste – mit gutem Grund erschien das Stück anonym. Im gleichen Jahr druckte Johann Sigismund Scholze-Sperontes seine Liedersammlung „Die singende Muse an der Pleiße“, darin das hübsche Murki „Ihr Schönen, höret an/Erwehlet das Studiren“, mit der Schlußstrophe, deren Ironie schon an Hohn streift:

Continuirt drey Jahr,
 Denn könnt ihr promoviren,
 Und andere dociren.
 O schöne Musen-Schaar,
 Continuirt drey Jahr.
 Ich sterbe vor Vergnügen,
 Wenn ihr an statt der Wiegen,
 Euch den Catheder wehlt,
 Statt Kinder Bücher zehlt,
 Ich küst euch Rock und Hände,
 Wenn man euch Doctor nennte,

³² „Nett“ entspricht etwa dem heutigen englischen „neat“, also „sauber, akkurat, gepflegt“.

³³ Das Gedicht findet sich im „Anderen Theil“ des „Versuchs“ (1729), S. 438–443.

³⁴ Nach zehn Jahren erschien eine stattliche Sammlung von Gedichten, Briefen, Kantaten und Reden: *Christianian Marianen von Ziegler, geborenen Romanus, Vermischete Schriften in gebundener und ungebundener Rede*, Göttingen 1739. – 1730 war Mariane von Ziegler in Gottscheds Deutsche Gesellschaft aufgenommen worden.

Drum Schönste fangt doch an,
Kommt zur Gelehrten Bahn.³⁵

Die Spuren der Komposition dieses Liedes weisen in die Bachsche Familie, zu den beiden ältesten Söhnen, indirekt sogar auf den Vater. Der Beginn des Liedes ist identisch mit dem Themenkopf eines „Solo per il Cembalo“ in Es-Dur in dem zweiten „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach“ von 1725.³⁶ Auch Henrici-Picander war, gleich Mariane von Ziegler, weder Dichter noch Gelehrter. Er steht in vielerlei Hinsicht zwischen den beiden in geschichtlicher Perspektive überragenden Gestalten im Leipzig der Aufklärung, zwischen Bach und Gottsched. Alle drei begannen ihren Leipziger Weg gleichzeitig, wenn auch Bach auf einer ganz anderen Stufe als die beiden um fünfzehn Jahre Jüngeren. Picander gelangte 1727 in ein erstes Amt. Gottsched lehrte zwar schon seit 1724 an der Universität, erreichte eine ordentliche Professur aber erst 1734. Gottsched und Picander haben sich jahrelang in ihren Publikationen polemisch miteinander herumgebissen. In den Jahren ihres Aufstiegs standen sie konkurrierend gelegentlich nebeneinander; 1726 hat der Leipziger Rat Schriften von ihnen sogar einmal gemeinschaftlich konfisziert.³⁷ An Bachs Hochschätzung für Picanders Können besteht kein Zweifel; das Titelblatt der autographen Partitur der Matthäus-Passion nennt ihn ausdrücklich, was, alleine schon der Einmaligkeit des Vorgangs wegen, auch als Auszeichnung aufgefaßt werden könnte: „Poesia per Dominum Henrici alias Picander dictus.“ Die Philologen haben sich für ihn nicht interessiert. Karl Goedekes knappe Charakteristik gibt uns heute Rätsel auf: „Er hatte das Unglück, seiner Plattheit durch rohe Schlüpfrigkeit aufhelfen zu wollen. Elender Nachahmer Günthers“.³⁸ Daran wäre natürlich etwas, sofern man Auftrags- und Gebrauchstexte nach Art jüngerer Dichtung als Ausdruck der Autorpersönlichkeit auffassen dürfte. Es wäre unangebracht, wollte man sich über einen Wissenschaftler erheben, der nur diese, aus der Goethezeit überkommene Kategorie kannte.

Picander gehört zu dem intellektuellen und sozialen Bodensatz, für den die Großstadt mit Universität Überlebensmöglichkeiten bot. Seine Tätigkeit, bestehend im Verkauf seines eminenten Talents, Verse zu formulieren, steht einerseits dem Handwerk nahe. Die festlich begangenen Höhepunkte des Lebenslaufs hob man mit gedruckten Carmina aus dem Gleichmaß des Alltags heraus. Das ließe sich mit der Arbeit des Schneiders vergleichen, der Festgewänder herstellt – textus heißt eigentlich Gewebe. Picander führte ein Arbeitsleben von äußerster Härte: „Es ist mir wie einem Postillon gegangen; ich

³⁵ Zitiert nach der Anthologie, die Jürgen Stenzel herausgegeben hat: *Gedichte 1700–1770. Nach den Erstdrucken in zeitlicher Folge*, München 1969 (Epochen der deutschen Lyrik. 5.), S. 143.

³⁶ In dem 1988 von Georg von Dadelsen für die Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft herausgegebenen Faksimile S. 79. – Nach dem Manuskript des neuen *Bach Compendiums*, das Christoph Wolff mir freundlicherweise zeigte, haben sich die Autoren zu einer Zuschreibung an Bach selbst entschlossen.

³⁷ Flossmann, a. a. O., S. 53.

³⁸ *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*. 2. Aufl., Bd. 3, Dresden 1887, S. 352.

habe oft bey Nacht und Nebel den Pegasus satteln müssen, wenn mir auch nicht der allergeringste poetische Stern geschienen.“³⁹ Trauergedichte fielen ihm schwer. 56 von dieser Gattung stehen seinen 436 Hochzeitscarmina gegenüber. Unter den insgesamt 650 Gedichten gibt es nur zwei Dutzend, für die kein Anlaß auszumachen ist.

Sachsen, die Lausitz und Thüringen hat Picander so erfolgreich beliefert, daß er aus dem Hauslehrerelend herausgelangte. Diese Art von Poeten bezeichnete man als „Gratulanten“. Zur gleichen intellektuellen Schicht rechneten nichtaprobirierte Ärzte, Privatlehrer, Korrektoren. Von den akademisch qualifizierten Schriftstellern wurden diese Konkurrenten als „Hungerdichter“, „Lumpendichter“ abgetan. Gottsched hat vergeblich versucht, sich über sie öffentlich zu amüsieren, indem er am 29. September 1727 in seiner Wochenschrift „Der Biedermann“ die scheinbar ernstgemeinte Ankündigung machte, der Verleger habe sich entschlossen,

„eine vollständige Sammlung aller der Gedichte heraus zu geben, die seit 1700 in Leipzig von Jahr zu Jahr, auf alle Hochzeiten, Geburts- und Namens-Feste, Neujahrs-Tage, Doctor- und Magister-Promotionen und Leich-Begängnisse, theils gedruckt worden, theils noch in MS. verborgen liegen. Er bittet sich zu einem so höchst-ersprißlichen und längst gewünschten Werke den Beystand aller derjenigen aus, die entweder selber Verße gemacht, oder dergleichen von andern bekommen haben; sonderlich der so genannten Herrn Gratulanten artige [d. h. kunstgemäße] Schriften, von welchen er seiner Sammlung eine besondere Zierde verpricht.“⁴⁰

Ironisch veranschlagte er den Umfang dieser Sammlung auf 25 bis 30 Folianten und kündigte, der Kosten wegen, eine Subskription an. Doch Gottsched irrte sich, der Witz ging ins Leere: Picander besorgte das selbst. In vier stattlichen Bänden faßte er seine Arbeiten zusammen, die anders übrigens für uns vollständig verloren wären: 1727, 1729, 1732 und 1737; ein „Fünfter und letzter Theil“ folgte 1751. Bis dahin erreichten die vier vorangehenden Bände einzeln jeweils mehrere Auflagen. 1768 erschien noch eine Auswahl – das war das Jahr, in dem Goethe die Universität Leipzig schon wieder verließ. Dieses nach Umfang wie Eigenart sehr seltene Phänomen, das in seinen Einzelheiten noch gar nicht näher untersucht ist, weist zurück auf einen bemerkenswert selbstbewußten Zug im Selbstverständnis dieses Autors.

1740 erlangte Picander ein herausgehobenes Amt im Steuerwesen. Nichts charakterisiert seine Schriftstellerrolle schärfer als die Tatsache, daß er sie daraufhin so gut wie ganz aufgab. Was er geworden war, verdankte er seiner

³⁹ Zitiert nach der zweiten Auflage: *Picanders Ernst-Schertzbauffe und Satyrische Gedichte. Erster Theil, Andere Auflage Leipzig 1732, fol. 1*: (3 recto/verso). – Picander war nicht von vornherein entschlossen, weitere Bände zu publizieren, sondern wollte das vom Absatz abhängig machen. Dieser gab ihm offenbar recht, auch darin, daß er unter anderem Namen veröffentlichte, also schlicht an andere „Gratulanten“ verkaufte Gedichte, wieder an sich zog („daß ich nunmehr diejenigen Kinder, so ich nur andern geliehen, wieder vor die meinigen erkläre [...]“, a. a. O., fol. 1) (4 recto).

⁴⁰ *Faksimiledruck der Originalausgabe. Leipzig 1727–1729. Mit einem Nachwort und Erläuterungen hrsg. von Wolfgang Martens, Stuttgart 1975* (Deutsche Neudrucke, Reihe Texte des 18. Jahrhunderts.), S. 88.

Feder, das besagt übrigens auch sein Kunstname. Den äußeren Anlaß dafür hatte ein Jagdunfall gegeben: Henrici hatte 1722 einen Bauern niedergeschossen, als er es auf eine Elster (*pica*) abgesehen hatte. Picander hatte einen Blick für die Sinnbildsprache der Embleme, seine Sammelbände zeigen es. Joachim Camerarius bot in seiner Emblemsammlung von 1596 die fliegende Elster, die einen Lorbeerzweig im Schnabel zum eigenen Nest trägt, Sinnbild der Unabhängigkeit: Ich schaffe mir (selbst) herbei, was nützlich ist, lautet die Deutung zu diesem Bild.⁴¹ Dies alles freilich geschieht im Bewußtsein elementarer sozialer Gefährdung. Den ersten Band seiner Gedichte hatte Picander „dem guten Glücke“ gewidmet. In der zweiten Auflage ersetzte er das „gute Glück“ durch dessen persönlichen Botschafter, den Staatsminister Graf Brühl. Das Bild von Fortuna prospera und Fortuna adversa, die die Menschen auf dem Rade des Geschicks unaufhörlich umtreiben, wurde im 18. Jahrhundert noch allgemein verstanden. Nahe beim Goetheschen Gartenhaus im Weimarer Park kann man noch heute den „Stein des Guten Glücks“ sehen, eine Kugel, scheinbar unverbunden auf einem Kubus ruhend. Goethe hat ihn 1777 errichten lassen. Über Henricis Gedichten sollten seine drei „Teutschen Schau-Spiele“, einzeln 1725 gedruckt, gesammelt erschienen 1726, wahrscheinlich niemals aufgeführt, nicht vergessen werden.⁴² Sie stehen ganz unabhängig neben den schulmäßig tradierten Entwicklungsschemata des Lustspiels. „Der Academische Schlendrian“, der „Ertzt-Säuffer“ und die „Weiber-Probe“ sind so etwas wie Zeitstücke. Nirgends sonst tritt uns in literarischer Formung ein Bild der Leipziger Gesellschaft von vergleichbarer Vollständigkeit und Genauigkeit entgegen. Picander übte freilich einen kritischen Realismus, das heißt, er gab solche Ausschnitte des gesellschaftlichen Gesamtspektrums, die satirisch zu verfolgen lohnte: der Student in seinen eher nichtakademischen Beschäftigungen, seinen Vater ins Grab bringend, oder Eskapaden einer nichtsnutzigen Ehefrau. Die Stücke halten nur wenig mittels motivierender Handlungsverknüpfung zusammen, doch das Nebeneinander einzelner Szenen ist durchaus kalkuliert, nämlich nach dem Stilprinzip des grotesken Aufeinanderpralls der Situationen. Picanders sprachlich-stilistische Begabung hebt seine Verdichtung entscheidend über seine Prosa hinaus. Ihr größter Vorzug, für den heutigen Leser der unscheinbarste, liegt in Henricis ganz außerordentlichem prosodischem Können. Er behandelt das Sprachmaterial mit einer Korrektheit, die auch einem Autor der Goethezeit Ehre gemacht hätte. Er wußte darüber hinaus augenscheinlich, welche Konsonanten sangbar sind, so daß man sie am Versanfang gebrauchen kann, und was für Silben aus analogem Grund in die Hebungen des Verses gehörten. Da brauchte Bach nichts nachzubessern. Picander schreibt grundsätzlich wirkliches Hochdeutsch. Es ist wesentlich der Gottsched-Schüler Adelong gewesen, der den Mythos von Sachsen als der sprachlichen Toskana

⁴¹ *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1967, Sp. 887.

⁴² Ein Exemplar des überaus seltenen Drucks besitzt die Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: *Picanders Teutsche Schau-Spiele, bestehend in dem Academischen Schlendrian Ertzt-Säuffer und der Weiber-Probe, Zur Erbauung und Ergötzung des Gemüths entworfen. Auff Kosten des Autoris Berlin, Franckfurt und Hamburg 1726.*

Deutschlands aufgebracht hat. Doch das Hochdeutsche in dieser Zeit war keineswegs mit der sächsischen Umgangssprache identisch. Wieland hat in seiner Abhandlung „Über die Frage: was ist Hochdeutsch?“ noch 1782 mancherlei Amüsantes dazu gesagt, nicht zuletzt mit Blick auf die gesellschaftliche Oberschicht. Aber das Deutsch, um das sich Gottsched mit seinen Mitstreitern in der „Deutschen Gesellschaft“ allererst bemühte, beherrschte Picander bereits. Ein Blick auf Gottscheds „Trauerode“ („Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl“) und dann auf die Wortänderungen in der Partitur Bachs läßt Gottscheds Sprache nennenswert älter erscheinen als die Henricis – wer weiß, vielleicht war es ironischerweise überhaupt Picander, der Gottscheds Dialektformen und Solözismen aufpoliert hat.

In den weltlichen Texten, die ja mehr Spielraum ließen, kann man Picanders stilistische Fähigkeiten noch genauer studieren. Er liebt es, mit Bildern der Bewegung einzusetzen, dementsprechend mit dem daktylischen, rascheren Vers; Wetterereignisse, Stationen des Tageslaufs bieten sich dafür an. So gelangt er zwanglos zu szenischen Vorstellungen. Picanders besonderer Kunstgriff ist, in einer Arie jeweils eine abgeschlossene Situation zu zeichnen, innerhalb des Gesamttextes die Stationen aber rasch und charakteristisch wechseln zu lassen, so daß von einem gewissen inneren Rhythmus a priori eine leise Anregung für den Komponisten ausgehen mochte.

Dem heutigen Leser fallen in Picanders Gedichten die zahllosen erotischen Anzüglichkeiten auf, die auch den zitierten Karl Goedeke so skandalisierten. Liest man zwei oder drei davon, dann wirken sie belustigend. Ein ganz harmloses Beispiel (Anrede an das just kopulierte junge Paar):

Geht hin, und spielt in euerm Bettgen
 Ein concertirendes Duetngen,
 Halt den Accord geseget aus;
 Und wenn ihr also fortgefahren,
 So werde nach drey Viertel-Jahren
 Ein angenehmes Trio draus!⁴³

Liest man so etwas freilich hundertfach, dann wirkt es genauso langweilig, wie Anzüglichkeiten in der Masse nun einmal wirken. Die Verachtung, in der die Gratulanten standen, gerät damit in ein klareres Licht. Picander hat allerdings nur selten den gleichen Scherz noch einmal wiederholt. Man sieht auch, daß die Anzüglichkeiten in kleineren Städten, in Zittau, in Guben oder in Annaberg, häufiger vorkommen als in Leipzig, in Bürgerfamilien eher als in ratsfähigen oder bei Professoren oder gar beim Adel. Die Zoten gehören aber zur Gattung. Man bestellte sie mit, indem man überhaupt ein Hochzeitscarmen bestellte. Über den Autor als Person besagen sie nichts. Er lieferte die Texte, die man von ihm verlangte. Keiner seiner Textdichter hat Bach mit Maßarbeit von auch nur annähernd vergleichbarer Qualität beliefert.

Gottsched hätte das schon aus Mangel an spezifischem Talent nicht gekonnt, Verssprache lag ohnehin allenfalls am Rande seines Vermögens. Er hätte es aber auch niemals gewollt. Seine und Bachs Auffassungen über das Verhältnis

⁴³ Picander, a. a. O., S. 394.

von Kunst und Gesellschaft gingen bis zur Gegensätzlichkeit auseinander. Bach scheint in seinen frühen Leipziger Jahren rasch mit führenden Leipziger Familien in Verbindung gelangt zu sein. 1725 entstand eine Hochzeitskantate für eine Tochter Johann Burchard Menckes, eines der besten Köpfe der Universität. Mencke war nun aber Gottscheds Mentor, und so kamen Bach und Gottsched das erstmal zusammen, bei der Kantate „Auf! Süß-entzückende Gewalt“; die Komposition ist verlorengegangen. Den Text muß Gottsched geschätzt haben, er druckte ihn 1730 in seinem „Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen“, dem maßgeblichen literaturtheoretischen Lehrwerk der deutschen Frühaufklärung; irreführenderweise wird es – auch von den Germanisten – stets in der vierten und letzten Auflage von 1751, in der es eine gänzliche Umgestaltung durchlaufen hat, zitiert.⁴⁴ Gottscheds Kantate ist eine Folge von Rezitativen und Arien für drei Stimmen, beschlossen durch einen Chor; das entsprach äußerlich sowohl Gottscheds wie Bachs Begriff von der Kantate.

Ganz anders, eher krisenhaft verlief zwei Jahre später der schon erwähnte zweite künstlerische Bündnisfall der beiden, die sogenannte „Trauerode“. Der Kompositionsauftrag war nicht problemlos zustande gekommen, denn Bach hatte kein Anrecht auf Mitwirkung bei Universitätsfeierlichkeiten. Ein Auftraggeber von Adel vermochte dergleichen aber erforderlichenfalls durchzusetzen, und dieser, Hans Karl von Kirchbach, war zudem Mitglied der „Deutschen Gesellschaft“, deren Senior eben Gottsched war. Der Ode Gottscheds ist unter Bachs Händen eine ganz einschneidende Veränderung widerfahren.⁴⁵ Gottsched hatte neun gleichmäßige Strophen gedichtet, Bach aber machte daraus zehn Chöre, Arien und Rezitative von ganz unterschiedlicher Länge, so, als sei er mit der Schere in unregelmäßigen Abständen in den Text gefahren. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, Bach habe absichtsvoll demonstrieren wollen, und zwar gerade dem gelehrten Poeten demonstrieren wollen, welche Kunstform bei einem höfischen Anlaß angemessen sei. Er hielt den Eingangschor im französischen Ouvertürenrhythmus und setzte in reichem Maße tonmalerische Mittel ein, etwa bei „Verstummt! verstummt, ihr holden Saiten“ und dann bei der Stelle „Der Glocken bebendes Getön“. Mit kleinen, fast unscheinbaren Wortänderungen ist die Ich-Bezogenheit, die Betroffenheit des einzelnen verlebendigt. Es wurde öffentlich vermerkt, daß Bach „nach Italiänischer Art componiret hatte“.⁴⁶

Alles Italienische war für Gottsched gleichbedeutend mit altertümlich, er identifizierte es mit dem allzu Künstlichen. Unter diesem Vorzeichen bekämpfte er zeitlebens die spätbarocke Dichtung, namentlich Hofmannswaldau, übrigens auch Lehms, von dem Bach 1725/26 mindestens acht Kantatentexte vertont hatte. Gegen die formale Neugliederung seiner Ode konnte Gottsched eigentlich keine Einwände haben. Es war jetzt genau das entstanden, was er selbst

⁴⁴ In der ersten Ausgabe (1730), S. 371–375.

⁴⁵ A. Schneiderheinze, *Über Bachs Umgang mit Gottscheds Versen*, in: Bericht über die Wiss. Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig, 18./19. September 1975, Leipzig 1977, S. 91–99.

⁴⁶ Dok II/232, S. 175.

nachmals in seiner „Critischen Dichtkunst“ als italienische Kantate beschrieben hat. Aber – das Italienische war nun einmal für ihn stets auch das Überladene, und unter diesem Blickwinkel hat Gottsched bald darauf Bach als Komponisten angegriffen. Ungefähr ein Jahr nach der Trauerfeier druckte er in seiner Wochenschrift „Der Biedermann“ eine Kritik der Oper als Gattung. Am Schluß führte er die drei bedeutendsten Komponisten der Zeit an, nicht ohne sie zugleich zu rangieren: Telemann, Händel, Bach; Telemann aber sei unstrittig der größte. Die Begründung ist stilgeschichtlich treffsicher, als Plädoyer für die neue Richtung in sich ganz überzeugend:

„Sonderlich höre ich von dem obgedachten Hrn. Telemann rühmen, daß er sich nach dem Geschmacke aller Liebhaber zu richten weiß [. . .] Er vermeidet alle ausschweifende Schwierigkeiten, die nur Meistern gefallen könnten, und ziehet die lieblichen Abwechslungen der Thöne allezeit den weitgesuchten vor, ob sie gleich künstlicher seyn möchten. Und was ist vernünftiger als dieses? Denn da die Music zum Vergnügen des Menschen dienen soll; so muß ja ein Künstler ein grösseres Lob verdienen, wenn er bey seinen Zuhörern eine lächelnde Mine, und vergnügte Stellung wircket; als wenn er bloß eine ängstliche Verwunderung, und lauter in Falten gezogene Angesichter verursacht hätte.“⁴⁷

Bei alledem war Gottsched in der Theorie kein Musikfeind. Er leitete in seiner „Critischen Dichtkunst“ die Lyrik aus der Musik ab. In der ersten Auflage seines großen theoretischen Regelwerks behandelt er innerhalb der Gattungslehre die Kantate noch an der zweiten Stelle, gleich nach der Ode. In der letzten Auflage von 1751 enthält der Abschnitt ausgedehnte polemische Erörterungen über die Art der Vertonungen. Ganz im Sinne seiner zitierten Parteinahme für den Liebhaber bestreitet er, daß Texte, die zur Vertonung bestimmt sind, musikalische Kennerchaft erfordern, wie das von Neumeister und Hunold-Menantes behauptet worden sei. Er konzidiert also die Musik durchaus – nur eben mit Maßen. Das aber ist hinreichend, ihr den Garaus zu machen. Das Denken, die Vernunft dürfe durch die Musik nicht gestört werden – das ist die Basis für seine oft so überaus temperamentvolle Kritik an den Wortwiederholungen in den Vertonungen und den Koloraturen auf einer Silbe. Das Ausgangsprinzip seiner Argumentation lautet:

„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.“⁴⁸

Im Zusammenhang mit Bach oder eigentlich schon fast im Kontrast zu ihm mag das komisch wirken. Gerade das für Gottsched axiomatische Naturnachahmungsprinzip ist für Bachs Kompositionsweise im Verhältnis zum Text ja nicht maßgeblich. Das Prinzip, daß die Musik der Poesie rücksichtsvoll zu dienen habe, ist freilich ein geschichtlich wiederkehrendes. Der Satz vom Singen

⁴⁷ *Der Biedermann Zweyter Theil Darinnen gleichfalls Fünffzig wöchentliche Blätter enthalten sind*, Leipzig 1729, S. 140 (s. Fußnote 40). Der Herausgeber fühlte sich vielleicht durch die Angabe Gottscheds „Mit einem vollständigen Register“ der Mühe enthoben, selbst eines anzufertigen. So leitet den Benutzer dann die Angabe des Originals „Opern werden verworffen“ (vorletzte, ungezählte Seite) auf die Spur.

⁴⁸ Hier zitiert nach dem Neudruck der 4. Auflage (1751), Darmstadt 1962, S. 725; der Wortlaut ist an dieser Stelle gegenüber der 1. Auflage wenig verändert.

als einem leicht gesteigerten Sprechen charakterisiert auch noch Goethes Auffassung von der Vertonung; Zelter hat ihn befolgt. Nur der arme Franz Schubert in Wien wird nie begriffen haben, warum er sein Heft mit sechzehn Goethe-Vertonungen, darunter „Erlkönig“, „Gretchen am Spinnrade“, aber auch „Heidenröslein“, aus Weimar kommentarlos zurückerhalten hat.

Zu den musikalischen Kennern gehörte Gottsched, der Parteigänger der Liebhaber, also sicher nicht. Er hat das bei einer bestimmten Gelegenheit mit fast schon wieder liebenswerter Ungeschicklichkeit an den Tag gelegt. 1732 schickt er seiner Braut, dem Fräulein Kulmus in Danzig, Klaviernoten. Er wählt das Beste, was das musikalische Leipzig damals bot, gerade im Stich erschienene Klavierwerke Bachs. Nach dem Datum kann es sich nur um Bachs Opus 1, den 1731 erschienenen Gesamtdruck der Partiten, gehandelt haben. Das Präsent erwies sich als Fehlschlag. Heute, nachdem Bach-Spiel seit mehr als einem Jahrhundert zur Substanz des Klavierunterrichts gehört, liegen die Partiten auch in der Reichweite von Dilettanten, damals galten sie als ausgezeichnete Virtuosenstücke, unbeschadet der werbenden Angabe auf dem Titelblatt „Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt“. Um wieviel mehr mag diese Differenz für die klavieristischen Vorstellungen gegolten haben, die in der weiblichen Erziehung vermittelt wurden. Von Johann Ludwig Krebs, den Bach 1736 als Lehrer für die Frau Gottsched empfiehlt, heißt es einmal ausdrücklich, er habe „Galanterie-Sächelchen“ geschrieben, „welche auch vor das Frauenzimmer ganz leicht und practicable sein“.⁴⁹ Das war ein ganz anderes Genre. Eine gewisse Kennerschaft ist bei dem Fräulein Kulmus übrigens nicht auszuschließen. Sie antwortet auf die Notensendung des Bräutigams recht diplomatisch:

„Die überschickten Stücke zum Clavier von Bach, und von Weyrauch zur Laute, sind eben so schwer als sie schön sind. Wenn ich sie zehnmal gespielt habe, scheine ich mir immer noch eine Anfängerin darinnen. Von diesen beyden großen Meistern gefällt mir alles besser als ihre Capricen; diese sind unergründlich schwer.“⁵⁰

Bachs Partiten enthalten nur ein Capriccio, das in c-Moll. Sollte sie das wirklich gemeint haben, so hätte sie zielsicher eines der technisch anspruchsvollsten Stücke der ganzen Sammlung herausgegriffen – mit Kennerschaft, müßte man dann in ihrem Fall sagen.

In den Beziehungen Bachs und Gottscheds läßt sich übrigens zu keinem Zeitpunkt irgendein äußerer Bruch entdecken. Im letzten Grunde kamen Gottsched und Bach aber politisch nicht überein. Gottsched war Stadtbürger und verfocht ein radikal aufklärerisches Programm für die Entwicklung von Sprache, Literatur, Theater, Philosophie, Erziehung und Bildung. Von der Autonomie der Kunst hatte er keinen Begriff, sie war für ihn wesentlich Beförderin des Fortschritts. Hierin nun erweist sich Bach überraschend als der Modernere. Er ist denn auch nie zu einem Bündnis mit der Aufklärung gelangt. Er wollte – oder mußte – komponieren. Als ihm der Hof dafür nicht mehr genügend Sicherheit zu bieten schien, wechselte er in die Stadt. Als man ihm dort Hindernisse in den

⁴⁹ Dok II/492.

⁵⁰ Dok II/309.

Weg legte, unternahm er alles, um sich in Dresden bei Hofe Hilfe zu sichern, indem er sich um den Titel eines Hofkomponisten bemühte.

Viertens: Die stilgeschichtlichen Gegensätze zwischen Bach und Gottsched finden ihre anschaulichste Ausprägung erst relativ spät, in der 1737 einsetzenden sogenannten Scheibe-Birnbaum-Fehde, bezeichnenderweise also in einer publizistischen Spiegelung. Diese Auseinandersetzung sollte man keinesfalls von den Personen her zu verstehen versuchen. Die Aufklärung hatte zur Polemik als literarischer Gattung ein gelassenes Verhältnis, man faßte Streitschriften nicht gleich, wie wir heute, als persönliche Beleidigungen auf. Bach und Gottsched jedenfalls fanden sich auf dem Höhepunkt des Streits, Ostern 1738, wieder zu einer Huldigungskantate zusammen: „Willkommen! Ihr herrschenden Götter der Erden!“⁵¹ Sieht man sich Gottscheds Text für diese letzte – sagen wir besser: letzte erhaltene – gemeinsame Arbeit mit Bach genauer an, so ist Gottsched auf genau das eingegangen, was man von Picander auf diesem Feld lernen konnte – daß Gottsched immer ein bißchen *invita Minerva* reimte, ist nun einmal nicht aus der Welt zu schaffen.

Die publizistische Debatte zwischen Scheibe und Birnbaum spielt sich ab zu einem Zeitpunkt, zu dem Gottscheds Wirken seinen Höhepunkt erreicht hat und in dem sich zugleich in einer Revolte in seiner engeren Umgebung das Sinken seines Sterns ankündigt.⁵² Alle nachfolgenden Leipziger Studenten und studentischen Gruppierungen, die doch teilweise von größtem Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Literatur waren, sind nicht mehr in engere Verbindung mit Gottsched gelangt, weder die Schlegels noch die Freunde Klopstocks, also die „Bremer Beyträger“, Klopstock selbst nicht und auch nicht Lessing.

Ausgelöst wurde die Fehde um Bach durch einen fingierten Korrespondentenbericht, den Scheibe 1737 in seinem „*Critischen Musicus*“ publizierte.⁵³ Es wird zunächst der Universitätsmusikdirektor Görner als der Stümper geschildert, der er war, und anschließend wird Bach mit einigen Einschränkungen gelobt. Diese Einschränkungen beziehen sich auf musikästhetische Prinzipien; eigentlich ist diese Passage eine unnötige Abschweifung. Sie steht im übrigen nicht einmal im Einklang mit der Wertschätzung Bachs, die Scheibe im „*Critischen Musicus*“ durchweg an den Tag legt. Außer den Hauptthesen dieser Disputation ist vor allem der Defendent von Bedeutung, der da für Bach aufgetreten ist, der aus hochangesehener Juristen- und Beamtenfamilie stammende Jo-

⁵¹ BWV Anh. 13; die Komposition ist verloren. – Der Text ist wiedergegeben in BT, S. 418f.

⁵² Die immer noch solideste Zusammenfassung – sie ließe sich vom Standpunkt der Literaturgeschichtsschreibung aus vertiefen – bei Ernst Kroker, *Gottscheds Austritt aus der Deutschen Gesellschaft. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung Vaterländischer Sprache und Altertümer in Leipzig* 9, 2. Heft, 1902, S. 3–57. – Vgl. ferner ders., *Zweihundert Jahre Deutscher Gesellschaft*, a. a. O., 12, 1927, S. 7–27.

⁵³ Die Anmerkung findet sich im 6. Stück, am 14. Mai 1737, „Neue, vermehrte und verbesserte Auflage“, Leipzig 1745 (Nachdruck Hildesheim, New York, Wiesbaden 1970), S. 54. – Die bisher gründlichste Analyse der Diskussion um Scheibe bietet Günther Wagner, *J. A. Scheibe – J. S. Bach: Versuch einer Bewertung*, BJ 1982, S. 33–49.

hann Abraham Birnbaum. Sein Vater, Johann Siegmund Birnbaum, gleichfalls promovierter Jurist, war in Leipzig Ratsmitglied, Stadtrichter und „Advocat“ sowohl beim Oberhofgericht als auch beim Konsistorium gewesen; er starb 1722. Auch der Sohn, Johann Abraham, war Rechtswissenschaftler. In juristischen und sonstigen Nachschlagewerken des 18. Jahrhunderts ist er bibliographisch und mit biographischen Einzelheiten durchaus greifbar, seit dem 19. Jahrhundert nicht mehr.⁵⁴ Er war eine ungewöhnlich eigenständige wissenschaftliche Persönlichkeit, seine schriftstellerische Produktion ist von stупender Vielseitigkeit. 1721 erwarb er in Leipzig mit einer juristischen Arbeit den Magistergrad. Angesichts seiner vorzüglichen Publikationen fiel es den Zeitgenossen auf, daß Birnbaum privatisierte und keinen Karriereehrgang an den Tag legte. Bei Christoph Weidlich heißt es:

„Er hat Iura studiret, und 1721 zu Leipzig in Magistrum promoviret. Er liest Philosophische Oratorische und Juristische Collegia. Sein gegenwärtiger Zustand muß ihm gantz wohl gefallen, weil er niemahls einen höhern Gradum ambirt, ohngeachtet er Geschicklichkeit genug besitzt. Er hat eine schöne Bibliothec.“⁵⁵

Es würde sehr lohnen, seinen vielseitigen Spuren in der Wissenschaftsgeschichte einmal im Zusammenhang nachzugehen.

Gegenwärtig ist Birnbaum noch als einer der frühesten Theoretiker des Urheberrechts bekannt, mit seiner – merkwürdigerweise anonym erschienenen – Schrift „Eines Aufrichtigen Patriotens Unpartheyische Gedancken über einige Quellen und Wirkungen des Verfalls der jetzigen Buch-Handlung, Worinnen insonderheit Die Betrügereyen der Bücher-Pränumerationen entdeckt, Und zugleich erwiesen wird, Daß der unbefugte Nachdruck unprivilegirter Bücher ein allen Rechten zuwiederlauffender Diebstahl sey“.⁵⁶ Die Buch-Forscher be-

⁵⁴ Die genaueste Kenntnis besaß offenbar Christoph Weidlich, *Geschichte der jetztlebenden Rechts-Gelehrten in Teutschland, und zum Theil auch ausser demselben, als ein Rechts-Gelehrten-Lexicon in Alphabetischer Ordnung, nebst einer hierzu dienlichen Vorrede herausgegeben, Theil 1.2.*, Merseburg 1748/49, S. 58f. – Angaben im Anschluß daran bei Johann Heinrich Zedler, *Nötige Supplemente zu dem Großen Vollständigen Universal Lexikon Aller Wissenschaften und Künste, Dritter Band*, Leipzig 1752, Sp. 1294. – Ferner Christian Gottlieb Jöcher, *Allgemeines Gelehrten-Lexikon, Erster Theil*, Leipzig 1750 (Reprint Hildesheim 1960), Sp. 1103. – In systematischer Gruppierung sind die wichtigsten Werke Birnbaums verzeichnet bei Martin Lipenius, *Bibliotheca realis iuridica*, 2 Bde. Leipzig 1757. – Die Angabe im Supplementband, Leipzig 1775, S. 407, Birnbaum habe 1666 in Wittenberg eine *Dissertatio de iure pupillarum singulari* vorgelegt, betrifft seinen Großvater.

⁵⁵ *Geschichte der jetztlebenden Rechts-Gelehrten, a. a. O., Theil 1*, S. 58. – Der Name Birnbaum ist für viele jüdische Familien belegt. Die Erwägung, ob Johann Abraham Birnbaum möglicherweise durch seine Abkunft von einem Amt an der Universität ferngehalten worden sei, führt zu nichts: Vater und Großvater hatten hohe geistliche Stellungen inne, zudem las bereits der Vater an der Universität, obschon nicht als Professor. Wenn es sich also um eine Familie jüdischer Herkunft handeln sollte, müßte sie den alten Glauben schon vor langer Zeit verlassen haben. Es bleibt Rätselhaftes um die Existenz dieses außergewöhnlich begabten Wissenschaftlers.

⁵⁶ Schweinfurt 1733. – Bedauerlicherweise ohne ein Wort der Erläuterung herausgegeben von Reinhard Wittmann in dem Reprint-Bändchen: „*Verfall der Buchhandlung*“ und erste

zeichnen Birnbaum als Rhetorikdozenten, ohne ersichtlichen Grund. Er hielt zwar – außer juristischen und philosophischen – auch „oratorische Vorlesungen“ (so Zedler und Jöcher), aber die Technik der Gerichtsrede, seit jeher Bestandteil der juristischen Ausbildung, reicht bei weitem nicht an eine spezifisch wissenschaftliche Behandlung der Rhetorik heran, ganz abgesehen davon, daß diese ohnehin Teil der Philologie, kein eigenständiges Universitätsfach war. Das Mißverständnis könnte zumindest befördert worden sein durch Birnbaums zahlreiche deutsche Reden, die sowohl in Einzeldrucken existierten wie in zwei Bänden gesammelt erschienen.⁵⁷ Diese Reden entstanden freilich gerade nicht auf akademischem Boden, nicht im Rahmen der universitären Lehre, sondern in Rednergesellschaften, frühen Formen bürgerlicher Selbstorganisation. Die Reden weisen den gleichen, ruhig-überlegenen stilistischen Duktus auf wie die beiden großen Plädoyers Birnbaums für Bach, in seinem Œuvre ein neues, völlig eigenständiges Sachgebiet.⁵⁸ Sie stehen nach begrifflicher Präzision und Argumentationsniveau an der Spitze der zeitgenössischen Aussagen über Bach.

Drei Themen beherrschen den Disput Scheibe–Birnbaum. Einmal Scheibes Vergleich Bachs mit Lohenstein, dann sein Vorwurf, in Bachs Kompositionen herrschten Schwulst und Verworrenheit und schließlich die Forderung nach Natürlichkeit. – Das Stichwort „Lohenstein“ meint mehr als einen polemischen Vergleich, er enthält vielfältige stilgeschichtliche Kategorien. Es ist früher auch sonst des öfteren geäußert worden, daß Bachs Stil dem Stil zurückliegender Jahrzehnte stärker entspreche als dem um 1740. Die drei Themen hängen untereinander zusammen. Der Name „Lohenstein“ versinnbildlicht in Kürze, was die Schlagworte „Schwulst“ und „Verworrenheit“ besagen, oder, mit anderen Ausdrücken, Phöbus (von französisch *phébus*) und Gallimathias. Schwulst bedeutet soviel wie Unangemessenheit von Anlaß und Auszierung, in der Literatur vor allem überreicher bildlicher Ausdruck. Verworrenheit oder Gallimathias meint: allzu künstliche Konstruktionen. In Scheibes Stichworten steckt eine ganze Ästhetik, und zwar eine, die normativ einer vergangenen entgegengesetzt wird. Das sind geschichtliche Kampfpapieren der Gegenwart gegen das 17. Jahrhundert, auch solche der Aufklärung gegen die höfische Welt.

Den Vorwurf der Verworrenheit interpretierte Scheibe: Verworrenheit liege dann vor, wenn unter allen Stimmen Gleichberechtigung herrsche. Es müsse nämlich stets eine Hauptstimme erkennbar werden. Das lief auf den Primat

Reformpläne, München 1981 (Quellen zur Geschichte des Buchwesens. 3.). – Die besagte Abhandlung wird Birnbaum von den Bibliographen des 18. Jahrhunderts zugeschrieben. Vgl. Walter Bappert, *J. A. Birnbaum. Ein nahezu moderner Verlagsrechtler?*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 6, 1964, Sp. 1263–1296.

⁵⁷ Birnbaums Redensammlung druckte der Verleger der – damals noch von Gottsched geleiteten – Deutschen Gesellschaft, Johann Christian Martini: *M. Johann Abraham Birnbaums Teutscher Reden Erster Theil*, Leipzig und Langensalza 1735, *Anderer Theil* ebd. 1736. – Nicht nur der Themen, auch der sachlich betroffenen Personen wegen verdient die Sammlung die Aufmerksamkeit der Bach-Forschung.

⁵⁸ Dok II/409, S. 296–306 und 441, S. 340–360.

der Melodie über die Harmonie hinaus, mittelbar zugleich auf den des Textes über die Komposition. Damit war zugleich das dritte Thema mit angeschnitten: der Naturbegriff. Für Scheibe bedeutete Natur soviel wie Natürlichkeit im Sinne von Schlichtheit. Birnbaum bestritt das Naturnachahmungsprinzip nicht grundsätzlich, wohl aber Scheibes Gleichsetzung von Natürlichkeit mit Schlichtheit. Birnbaum plädierte für die Autonomie der Kunst und ihrer Mittel. Um dieselbe Zeit eroberten die Schweizer Literaturtheoretiker der dichterischen Phantasie, die sich vor allem in der Bildlichkeit verwirklichte, ihre Rechte. Als dann wenig später Klopstocks Dichtung auftauchte, noch zu Bachs Lebzeiten, sah Gottsched darin nur eine Fülle kühner Bilder und schwer verständlicher Satzkonstruktionen, und es überfiel ihn die Angst vor der Wiederkehr eines vergangenen Zeitalters. Schade eigentlich oder fast grotesk, daß sich Gottsched mitten in dem Disput zwischen Scheibe und Birnbaum, im August 1738, von seinen eigenen Anhängern lossagte, indem er aus der bis dahin von ihm geleiteten Deutschen Gesellschaft austrat. Birnbaum argumentierte durchaus nicht geschichtlich defensiv. Das Stichwort „Lohenstein“ ist in dieser Zeit schon ambivalent. In dem Scheibe-Birnbaum-Streit sind die ästhetischen Gegensätze der kommenden Zeit bereits angelegt. Daß Bach und seine Verteidiger überhaupt, daß sie vor allem derart gründlich und ausführlich auf Scheibes Passage reagierten, läßt zugleich auf ein erhebliches Selbstbewußtsein rückschließen. Fast hat es den Anschein, als hätten sie in dem gleichen Zusammenhang auch noch Mathias Gesner mobilisieren können, der in seine Quintilian-Edition von 1738 eine lange Anmerkung über Bach einfügte.⁵⁹

Die Wirkungsgeschichte der Musik verläuft anders als die der Literatur. Während Bachs Kantaten in der Rezeption zu Kunstwerken wurden, verloren die Texte ihren Charakter als Gebrauchstexte keineswegs. Ihre genauere historische Analyse veranschaulicht deshalb den ursprünglichen geschichtlichen Sinn der Musik Bachs.

Kleiner Epilog: Alle Aussagen über Bach und seine Texte beruhen auf ganz lückenhaften Grundlagen. Nur für ein Drittel der Vertonungen können wir ja Autoren benennen. Es ist verständlich, daß man immer wieder Bach selbst als Autor in Anspruch genommen hat. Man tat es mit kontradiktorischen Argumenten: einmal für besonders dilettantische, einmal für ganz überragende Texte. Man kann bezweifeln, daß Bach im Sinne seiner Zeit ein litteratus, das heißt ein zur Formulierung von Texten befähigter Mann gewesen ist, und ich glaube, daß man das auch nachweisen kann. Sein Vorgänger im Amt, Kuhnau, repräsentierte als letzter den Typus des gelehrten Kantors, er war approbierter Notar und ist als Romanautor keineswegs unbeachtlich. Warum aber hat Bach überhaupt nur in relativ geringem Umfang Texte verwendet, die er sich gleichsam herstellen lassen mußte? Warum hat er sich so bald der geistigen Welt des lutherischen Chorals zugewandt? Wer hat ihm die Texte seiner Choralkantaten

⁵⁹ Dok II/432, S. 331f. – Hier würde man am ehesten einen Hinweis auf den Rhetoriker Bach erwarten dürfen. Gesner beschreibt aber ausschließlich die unvergleichliche Geschicklichkeit, mit der Bach seine Aufführungen leitete – oder ein Umwerfen verhinderte.

ingerichtet? Wie sind diejenigen Texte beschaffen, deren Autoren für uns ohne Namen geblieben sind? Eine Fülle von Fragen, zu der die Literaturwissenschaft im Zusammenwirken mit der Musikwissenschaft und der Theologie ihren Beitrag leisten könnte.