

Vom „unsterblichen Leipziger“ zum „vortreflichen Berlinischen Bach“

Ein unbekanntes Dokument: J. S. Bach und C. Ph. E. Bach als Exempla in einer Kritik F. Nicolais an J. J. Bodmer

Friedrich Nicolai (1733–1811), Verleger und Buchhändler, Rezensent und Publizist, Reise- und Romanschriftsteller, verdankt seine Bedeutung und Bekanntheit¹ nicht unwesentlich seiner Tätigkeit als Kritiker und Herausgeber von drei im literarischen Deutschland epochemachenden Organen. Seit 1757 war er gemeinsam mit Moses Mendelssohn mit der Publikation der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* betraut, von 1759 bis 1765 folgten – nun im eigenen Verlag – die *Briefe die Neueste Litteratur betreffend*, die zu einem großen Teil von der Herausgeber-Trias Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai auch verfaßt wurden, und zwischen 1765 und 1806 erschienen die *Allgemeine deutsche Bibliothek* und die ihr nachfolgende *Neue allgemeine deutsche Bibliothek* unter Nicolais redaktioneller und verlegerischer Obhut. Seine Stellung innerhalb der deutschen aufgeklärten Kritik erlangte der junge Nicolai, der sich nach Schuljahren in Berlin und Halle seine umfassende Kenntnis der klassischen Dichtung und der zeitgenössischen deutschen, französischen und englischen Literatur während einer Buchhandelslehre in Frankfurt/Oder (1749–1751) weitgehend autodidaktisch aneignete, aber zunächst durch ein Werk, das zugleich Ausgangspunkt der persönlichen Verbindung zu dem als Kritiker bereits berühmten und gefürchteten Lessing war. Als dieser 1754 Einblick in die Druckfahnen der im darauffolgenden Jahr in Berlin erschienenen *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland* genommen hatte, konnte er darin unschwer die Früchte seiner eigenen Bemühungen im noch schwelenden Literaturstreit der Jahrhundertmitte erkennen. Anstatt sich entweder auf die Seite von Johann Christoph Gottsched und seines Leipziger Gefolges oder auf die der Schweizer (um Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger) zu stellen, übt Nicolai – jenseits parteiischer Voreingenommenheit – an den ästhetischen Positionen und den dichterischen Erzeugnissen beider Seiten eine gleichermaßen harte

¹ Nach Darstellungen durch G. Sichelschmidt, *Friedrich Nicolai. Geschichte seines Lebens*, Herford 1971, und H. Möller, *Aufklärung in Preußen. Der Verleger, Publizist und Geschichtsschreiber Friedrich Nicolai*, Berlin 1974 (Einzerveröffentlichungen der historischen Kommission zu Berlin. 15.), wurde Nicolais Stellung zuletzt aus Anlaß seines 250. Geburtstags in drei Publikationen betont: *Friedrich Nicolai 1733–1811. Die Verlagswerke eines preußischen Buchhändlers der Aufklärung 1759–1811*, bearb. v. P. Raabe, Wolfenbüttel 1983; *Friedrich Nicolai 1733–1811. Essays zum 250. Geburtstag*, hrsg. v. B. Fabian, Berlin 1983 (darin u. a. ein Aufsatz zum jungen Nicolai von E. J. Engel, S. 9–57, hier insbesondere S. 20–29, und eine grundlegende Bibliographie der Werke Nicolais von M.-L. Spieckermann, S. 257–304), und *Friedrich Nicolai. Leben und Werk. Ausstellung zum 250. Geburtstag*, Ausstellung und Katalog v. P. J. Becker, T. Brandis, I. Stolzenberg, Berlin 1983. Eine neuere Auswahl von Texten bietet: Friedrich Nicolai, *„Kritik ist überall, zumal in Deutschland, nötig“*. *Satiren und Schriften zur Literatur*, hrsg. v. W. Albrecht, München 1987. – Die einleitenden Bemerkungen zu Nicolai basieren im wesentlichen auf diesen Schriften.

Kritik, der einzig das Kriterium poetischer Qualität zugrunde liegt. Am Ende des 18. und letzten Briefes faßt Nicolai seinen Standpunkt folgendermaßen zusammen: „[. . .] wann wir die wahren Quellen des Schönen untersuchen werden, so wird die Partheilichkeit unsern Beifall nicht mehr bestimmen.“² Über das Interesse hinausgehend, das Nicolais „Briefe“ von 1755 für die Entwicklung der Literaturkritik (und damit vermittelt auch für deren Gegenstand) beanspruchen können, soll hier auf ihren musikwissenschaftlichen Quellenwert aufmerksam gemacht und eine in den *Bach-Dokumenten* nicht nachgewiesene Passage, die auf Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach Bezug nimmt, in extenso zitiert werden. Ein nicht geringes Maß an musikalischer Bildung, die Nicolai sich gleichfalls während seiner Lehrjahre erarbeitete und an seiner anschließenden Wirkungsstätte Berlin weiter pflegte,³ verrät insbesondere der dritte Brief. Hier verteidigt Nicolai die eigenständige Ausdrucksfähigkeit der Musik gegen Gottscheds *Auszug aus des Herrn Batteux schönen Künsten*, in dem – nach Nicolais Worten – „mit der grösten Ernsthaftigkeit behauptet“ wird, „daß die Musik ohne untergelegte Texte gar nichts ausdrücke, und unverstänlich sei, [. . .] und daß die Worte des Dichters erst erklären müssen, was der Componist sagen will“.⁴ Wenn Nicolai in seiner hier nicht auszubreitenden Gegenargumentation auf „die starke Besuchung der öffentlichen Concerte“ in Berlin hinweist und Beispiele aus Opern von Graun („*Silla*“ und „*Semiramide*“) und Hasse („*Didone abbandonata*“) anführt,⁵ dann zeigt er sich hiermit zumindest als ein aufmerksamer Teilnehmer am öffentlichen Musikleben Berlins. Und wenn er am Ende des dritten Briefes Gottscheds „unvergebliche Unwissenheit in der neuesten Geschichte der Musik“ an der Tatsache festmacht, daß von diesem „unter den deutschen musikalischen Schriftstellern eines *Marpurg*, *Bach*, *Agricola*, *Kranse*, *Quanz*, *Ried* [. . .] gar nicht gedacht [. . .] und dagegen ein altväterischer *Neidhart*, *Mattheson* und *Mizler*, genennet“ werde,⁶ dann zeigt sich Nicolai über das neueste deutschsprachige Schrifttum zur Theorie und Praxis der Musik gut informiert. Der Kontext, in dem das Vater und Sohn Bach betreffende Dokument erscheint, bedarf einiger erläuternder Hinweise: Im fünften, sechsten und sieben-

² *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland*, Berlin 1755, S. 205 (zitiert: Briefe); *Friedrich Nicolais Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland (1755)*, hrsg. v. G. Ellinger, Berlin 1894 (Berliner Neudrucke, 3, 2.), S. 153 (zitiert: Neudruck). In seiner Einleitung zu dem kritischen Neudruck der „Briefe“ charakterisiert und kommentiert Ellinger den Text eingehend und kenntnisreich.

³ Neudruck, S. III–IV. E. Altenkrüger, *Friedrich Nicolais Jugendschriften*, Berlin 1894, S. 12–13, weist darauf hin, daß der junge Nicolai „bei Richter in Berlin Unterricht in der Kompositionslehre genommen“ hat und um 1755 in Kontakt zu Musikern und Musiktheoretikern (u. a. *Agricola*, *J. C. Bach* und *Quantz*) stand. Vgl. H.-J. Schulze, *Noch einmal: Wann begann die „italienische Reise“ des jüngsten Bach-Sohnes?*, BJ 1988, S. 235–236.

⁴ Briefe, S. 15–16; Neudruck, S. 15 (die – wie hier – in kursiver Schrift wiedergegebenen Hervorhebungen stammen von Nicolai).

⁵ Briefe, S. 16–19; Neudruck, S. 16–18 u. III–V (mit Hinweisen zu Aufführungsdaten der Opern in Berlin und Kommentar zu den von Nicolai erwähnten Stellen).

⁶ Briefe, S. 31; Neudruck, S. 27 u. XVII (Kommentar).

ten sowie im vierzehnten und fünfzehnten Brief breitet Nicolai einen kontroversen Dialog aufeinander reagierender positiver und negativer Stellungnahmen aus, der sich weitgehend auf die zwischen 1750 und 1754 erschienenen epischen Gedichte über patriarchalische Stoffe von Johann Jakob Bodmer und dessen seinerzeitigem Schüler Christoph Martin Wieland bezieht und als einen zentralen Gegenstand Bodmers Heldengedicht *Der Noah* (erste vollständige Ausgabe 1752) behandelt. Die apologetischen Bemerkungen des sechsten und vierzehnten Briefs, die Nicolai einem fiktiven Verteidiger der Schweizer unterschiebt, stammen größtenteils aus Wielands *Abhandlung von den Schönheiten des epischen Gedichts Der Noah* (1753) und Johann Georg Sulzers *Gedanken von dem vorzüglichen Werth der Epischen Gedichte des Herrn Bodmers* (1754) und werden als Folie für den Widerspruch im jeweils folgenden Brief angeführt. Ein wiederkehrender Streitpunkt dieser konstruierten Kontroverse, zu dessen Erläuterung das hier interessierende Exemplum aus der musikalischen Welt gegeben wird, ist die im siebten Brief aufgeworfene Frage, ob daraus, daß der *Noah* „einen ieden aufmerksamen und der Kunst des Tichters nicht ganz unkundigen Leser in Erstaunen“ setze, „nothwendig“ folge, „daß er gefallen“ müsse.⁷ Die im vierzehnten Brief darüber geäußerte Verwunderung, „daß Sie behaupten, der *Noah* könne in Erstaunen seetzen, und dennoch nicht gefallen“⁸, bietet der kritischen Erwiderung im fünfzehnten Brief den direkten Anknüpfungspunkt für folgende Passage:

„Mein Brief wird etwas lang, ich muß aber doch noch ein paar Worte auf das antworten, was Sie selbst wider meinen Brief eingewendet haben: Ich bin noch der Meinung, daß der *Noah* in Erstaunen sezzet, aber nicht gefällt. Sie wissen, daß ich diesem Gedicht für den übrigen hexametrischen Gedichten des Hrn. *Bodmers* einen überaus grossen Vorzug gebe, und daß ich es in vielen Stücken ausnehme, wann ich Böses von denselben sage. Ich will also meine Meinung mit einem Exempel erläutern. Stellen Sie sich einen Schüler des unsterblichen Leipziger *Bachs* vor, der von diesem grossen | Manne, die tiefsten Geheimnisse der Harmonie gelernet hat, dem aber ein feiner Geschmakk, und die Kunst des musikalischen Ausdrucks, fehlet; Stellen Sie sich vor, daß dieser Mann eine Fuge, oder ein anderes künstliches harmonisches Stück spiele. Hier wird ein gründlicher Kenner der Musik, über die tiefe Einsicht des Spielenden, in die Grundgesetze der Harmonie, über die bündige Ausführung seines Sazzes, über die ungewöhnlichen und doch richtigen Fortschreitungen, über die Fertigkeit der Ausführung, in Erstaunen gesetzt werden, aber er wird auch bemerken, daß die Melodie an vielen Orten platt und gemein ist, er wird bemerken, daß diese Musik die Leidenschaften ruhig lasse, und daß sie an manchen Orten, durch zu viel Kunst schwülstig werde; sie wird ihm also nicht gefallen. = = Dis ist der Fall, worin der *Noah* ist = = = Wollen Sie aber ein Beispiel haben, wie man die tiefsten Geheimnisse der Kunst, mit allem, was der Geschmakk schätzbares hat, verbinden können, so hören Sie den vortreflichen Berlinischen *Bach* auf der Orgel, oder auf dem Hohlfeldischen Bogenflügel spielen, oder lesen Sie = = ich darf Ihnen die Dichter nicht erst nennen, die Sie lesen müssen.“

(Zitiert nach: Briefe | über | den itzigen Zustand | der schönen | Wissenschaften | in | Deutschland, | *corrigé sodes*, | *hoc dicet et hoc* | mit einer Vorrede | von | Gottlob Samuel Nicolai, | ordentlichem Professor der Philosophie in |

⁷ Briefe, S. 69; Neudruck, S. 55.

⁸ Briefe, S. 153; Neudruck, S. 112.

Frankfurt an der Oder. | Berlin, | bey Johann Christian Kleyb, | 1755, S. 165 bis 166.⁹)

Indem Nicolai die Differenz zwischen den Wirkungskriterien „Erstaunen“ und „Gefallen“, die in ihrer Verwendung als konstante Doppelformel an das Horazische Begriffspaar „prodesse“ und „delectare“ zumindest erinnern,¹⁰ und die nur einseitige Verwirklichung in Bodmers *Noah* an den musikalischen Leistungen von einem Schüler Johann Sebastian Bachs auf der einen und von Carl Philipp Emanuel Bach auf der anderen Seite exemplifiziert, bietet er zugleich ein spezifisches und historisch einzuordnendes Bild von Johann Sebastian Bach. Wenn auch dieser lediglich als Lehrer erscheint und direkte Kritik nur an der wohl fingierten und sicher nicht persönlich fixierbaren Figur eines Schülers geübt wird, so richtet sich insbesondere derjenige Teil der Einwendungen, der mehr kompositionstechnische als aufführungspraktische Details zum Inhalt hat, implizit auch gegen die Musik des „unsterblichen Leipziger Bachs“. Während deren Qualitäten im Bereich der „Harmonie“, der Ausbildung satztechnisch komplexer vollstimmiger Gebilde und namentlich in der Fugenkomposition gerühmt werden, konstatiert Nicolai – über die explizit nur dem Schüler anhaftenden Mängel bei der „Kunst des musikalischen Ausdrucks“ hinaus – Schwächen in der Melodik des von Johann Sebastian Bach herrührenden Stils und führt das damit verbundene Mißfallen bei einem „Kenner“ darauf zurück, daß „diese Musik [. . .] an manchen Orten, durch zu viel Kunst schwülstig werde“. Hierdurch aber verfehle die Musik des Bach-Schülers (und insofern man die kompositorische Seite betont: auch die seines Lehrers) das Ideal der Wirkung von Kunst, das Nicolai in der Synthese von „Erstaunen“ und „Gefallen“ beim Rezipienten sieht. Die Verbindung dieser ästhetischen Maximen, die Synthese von „Kunst“ und „Geschmack“, verwirklicht sich für ihn – unter Betonung der aufführungspraktischen Seite¹¹ – in der Musik von Carl Philipp Emanuel Bach.

⁹ Exemplare des Originals befinden sich in SPK, Signatur: Yc 6536 R, Frankfurt/M., Stadt- und Universitätsbibliothek, Signatur: S 10/449, und Zürich, Zentralbibliothek, Signatur: XXV 667. Die Lesart „gemein“ in Zeile 14, die die Lesart „ungemein“ korrigiert, wurde aus der Liste der Errata im Original in den Text übernommen und findet sich auch im Neudruck, wo vorliegende Passage auf S. 122–123 abgedruckt ist. Abgesehen von einer Abweichung („Das“ statt „Dis“ in Zeile 16) folgt die Wiedergabe des Neudrucks dem Original buchstabengetreu.

¹⁰ *De arte poetica*, V. 333. Während „Gefallen“ als direkte Übersetzung von „delectare“ zu betrachten ist, ergibt sich eine Verbindung der Kriterien „Erstaunen“ und „prodesse“ insofern, als beide wesentlich auf dem lehrhaften und/oder moralisierenden Anteil eines Werkes beruhen. Entsprechende Tendenzen im *Noah*, die Sulzer in seiner Apologie einseitig hervorhebt, kritisiert Nicolai im vorliegenden fünfzehnten Brief ausdrücklich.

¹¹ Die Konkretion der Aussage macht wahrscheinlich, daß Nicolai Konzerten C. Ph. E. Bachs „auf der Orgel“ und „auf dem Hohlfeldischen Bogenflügel“ beigewohnt hat. Zu dem letztgenannten Instrument und seiner Verwendung durch C. Ph. E. Bach vgl.: E. F. Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 68–69, der u. a. eine Beschreibung des einen konstanten Ton erzeugenden Tasteninstrumentes von F. W. Marpurg zitiert; D. H. Boalch, *Makers of the Harpsicord and Clavicord 1440–1840*, 2. ed., Oxford 1974, S. 74; *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. by S. Sadie, Lon-

Die aus der zitierten Passage sprechende Kompetenz einerseits und andererseits die oben dokumentierte, wohl auf den Berliner Raum begrenzte Kenntnis von Schrifttum und musikalischer Praxis um 1750/55 erlauben es, Nicolais Ausführungen im Kontext der zeitgenössischen Diskussion um Johann Sebastian Bach und seine Musik zu betrachten. So lassen sich seine Worte vom „unsterblichen Leipziger Bach“ möglicherweise als Anlehnung an die gleichlautende Formulierung Friedrich Wilhelm Marpurgs im *Critischen Musicus an der Spree* auffassen.¹² Und seine Feststellung eines „Geschmack“ und „Melodie“ betreffenden Defizits im streng kontrapunktischen Stil Bachscher Prägung ist durchaus als Widerspruch zu der Ehrenrettung zu verstehen, die Marpurg in seinem „Vorbericht“ zum 1752 erschienenen Neudruck der „Kunst der Fuge“ versucht, indem er von „natürlichen Gedanken“ und Melodien in Bachs Musik spricht, die nicht „blos mit dem Geschmacke der Zeit dieses oder jenen Gebietes“ übereinkommen, sondern von gleichsam überzeitlicher und -regionaler Gültigkeit seien.¹³ Am deutlichsten greifbar ist indessen der Zusammenhang von Nicolais Argumentation mit der Kritik, die Johann Adolph Scheibe seit 1737 an Bachs Kompositionsweise geübt hatte.¹⁴ Sowohl die anhaltende Wirkung des sich daran anschließenden Konflikts, der 1745 in einer neuen Auflage von Scheibes *Der Critische Musicus* nochmals mit zahlreichen Zeugnissen dokumentiert und 1752 von Christoph Gottlieb Schröter rezensierend dargestellt wurde,¹⁵ als auch die – allerdings erst auf 1771 datierende – ganz selbstverständliche Bezugnahme Agricolas auf „Scheibens Invectiven“ in einem Brief an Nicolai¹⁶ machen dessen Vertrautheit mit den Vorwürfen Scheibes wahrscheinlich. Nicolais Ton ist merklich abgeschwächt, sein Angriff durch vorangehendes Lob des kontrapunktischen Satzes und durch Übertragung vom verstorbenen Bach auf dessen Schüler relativiert. Er knüpft jedoch deutlich an Scheibes Antithese zwischen Kunst und Natur an, indem er dessen Verdikt einer „durch allzugrosse Kunst“ verdunkelten „Schönheit“ übernimmt und mit diesem den Vorwurf der „Schwülstigkeit“ erhebt.¹⁷

Beachtet man diesen Kontext, dann ergibt sich durch ein intelligent gewähltes „Exempel“ für Nicolais Kritik an Bodmers *Noah* eine zusätzliche Dimension.

don 1984, III, S. 419–422, insb. S. 420: „Efforts to build a successful sostenente piano culminated in the construction by the Berlin mechanic Johann Hohlfeld in 1754 of the *Bogenklavier*, for which C. P. E. Bach composed a sonata.“

¹² Dok II, S. 461 (Nr. 591).

¹³ Dok III, S. 15 (Nr. 648).

¹⁴ Dok II, S. 286–288 (Nr. 400), sowie die dort angegebenen weiteren, die Auseinandersetzung Scheibes mit J. A. Birnbaum betreffenden Dokumente. Dieser Konflikt wurde zuletzt im stilgeschichtlichen Kontext dargestellt von P. Cahn, *Scheibes Kritik an Bach und das Ende des Barock*, in: Funkkolleg Musikgeschichte. Europäische Musik vom 12.–20. Jahrhundert, Studienbegleitbrief 5, hrsg. vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Weinheim/Basel/Mainz 1988, S. 11–59.

¹⁵ Dok II, S. 287 (Nr. 400; die genauen Nachweise zum Nachdruck der einzelnen Dokumente sind dem jeweiligen Kommentarteil unter der Angabe „Scheibe II“ zu entnehmen); Dok III, S. 22–23 (Nr. 653).

¹⁶ Dok III, S. 211–212 (Nr. 762).

¹⁷ Dok II, S. 286–287 (Nr. 400).

Wenn Scheibe Daniel Caspar von Lohenstein als Inbegriff des Barockschwulstes zitiert und mit Bach vergleicht, dann zeigt er sich damit ganz jenen Argumenten verpflichtet, mit denen Gottsched diesen schlesischen Dichter aus rationalistischer Sicht charakterisiert hatte. Und wenn man bedenkt, daß Gottsched und seine Schule in diffamierender Absicht Klopstock und den Schweizern eine stilistische Abhängigkeit von Lohenstein unterstellen,¹⁸ dann ist deutlich, daß Nicolais auf der Aussageebene gegen Bodmer gerichteter Schwulstvorwurf ein Argument des im anderen Zusammenhang kritisierten Gottsched ist. Zuge-spitzt ließe sich folglich formulieren: Mit Hilfe des Beispiels Bach stimmt Nicolai, der Scheibes Kritik an diesem impliziert, in die von seiten Gottscheds erhobene Behauptung einer Nähe Bodmers zu Lohenstein ein.

Dieter Martin (Frankfurt a. M.)

¹⁸ Vgl. die – auf Klopstock konzentrierten – Zitate und Hinweise bei K. L. Schneider, *Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 1960, S. 35 f. Als herausragende Quelle für derartige Argumente in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zu Nicolai ist folgendes Werk anzusehen: Christoph Otto von Schönaich, *Die ganze Aesthetik in einer Nuß oder Neologisches Wörterbuch (1754)*, hrsg. von A. Köster, Berlin 1900 (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. 70–81.). S. 361 heißt es zu einer zitierten Stelle aus Bodmers *Noab*: „Das nennen wir Lohensteinisiren“.