

## Johann Adolph Scheibe als Verfasser zweier anonymen Bach-Dokumente

Von Kai Köpp (Karlsruhe)

Die bekannteste und zugleich interessanteste zeitgenössische Kritik an Bachs Kompositionen stammt von Johann Adolph Scheibe in der sechsten Ausgabe seiner Hamburger Wochenschrift *Der Critische Musikus* vom 14. Mai 1737.<sup>1</sup> Scheibes zunächst unter dem Deckmantel einer anonymen Zuschrift vorgetragene Kritik an der „Schwülstigkeit“ von Bachs Musik, deren „allzugroße Kunst“ und penible Notation gegen das Ideal der Natürlichkeit verstoße, zielte trotz aller Polemik offenbar in erster Linie auf die Vokalwerke Bachs und dessen musikalischen Umgang mit Text und Sprache.<sup>2</sup> Möglicherweise hatte Scheibe gehofft, Bach werde sich persönlich gegen die Vorwürfe verteidigen, und eine schriftliche Auseinandersetzung hätte sicher wertvolle Einblicke in das Selbstverständnis Bachs als Komponist erlaubt. Auf die Provokation Scheibes antwortete jedoch nicht Bach, der über die herabsetzende Darstellung des Neunundzwanzigjährigen verständlicherweise verärgert war, sondern der redengewandte Leipziger Jurist Johann Abraham Birnbaum.<sup>3</sup> Die wechselseitigen Streitschriften, die bis 1740 veröffentlicht wurden, hat Scheibe im Anhang zur Neuausgabe seines *Critischen Musikus* von 1745 abgedruckt, jedoch nicht ohne bei dieser Gelegenheit die Argumente Birnbaums nochmals mit allen Mitteln der damals florierenden akademischen „Disputirkunst“ zu zerpfücken.<sup>4</sup> In der Vorrede zu dieser Neuausgabe allerdings entschuldigte sich Scheibe öffentlich bei Bach für seinen Affront.<sup>5</sup>

Weniger bekannt als der „Scheibe-Birnbaum-Disput“ ist dagegen der Streit, der kurz vor Bachs Tod um die Vorzüge und Mängel des italienischen Musikgeschmacks entbrannte und in dessen Verlauf gerade die Werke Bachs aus-

---

<sup>1</sup> Vgl. Dok II, Nr. 400.

<sup>2</sup> Vgl. G. Wagner, *J.A. Scheibe – J.S. Bach: Versuch einer Bewertung*, BJ 1982, hier S. 38 ff. und 47.

<sup>3</sup> Birnbaum war nicht eigentlich Rhetorik-Dozent, sondern trat außerhalb des akademischen Kontextes häufig in Rednergesellschaften auf, vgl. H. J. Kreutzer, *Johann Sebastian Bach und das literarische Leipzig der Aufklärung*, BJ 1991, hier S. 29, auch in: ders., *Obertöne. Literatur und Musik*, Würzburg 1994, S. 37.

<sup>4</sup> Vgl. J. A. Scheibe, *Critischer MUSIKUS. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745, S. 833–1036, und Dok II, Nr. 409. Zur „Disputirkunst“ vgl. Dok II, Nr. 533, S. 417.

<sup>5</sup> Vgl. Dok II, Nr. 530.

ländischen Komponisten als Vorbild präsentiert worden sind. Eine erneute Untersuchung der Quellen, die auch den Briefwechsel Telemanns berücksichtigt, ergab, daß Scheibe auch in dieser Auseinandersetzung eine bislang unbekannte Rolle spielte, indem er nicht nur als entschiedener Verteidiger Bachs auftrat, sondern auch die überzeitliche Bedeutung Bachs klar erkannte.

Alle Schriften, die mit diesem zweiten Disput im Zusammenhang stehen, wurden ohne Angabe eines Verfassers veröffentlicht. Auf die fortgesetzten Angriffe gegen neuere italienische Kompositionen, die seit dem 4. März 1749 in der anonymen Berliner Wochenschrift *Der Critische Musicus an der Spree* erschienen waren,<sup>6</sup> meldete sich ein gewisser „Flavio Anicio Olibrio“, der in seinem *Schreiben eines reisenden Liebhabers der Musik von der Tyber* den am Berliner Hof herrschenden italienischen Geschmack verteidigte. Die mit einer zweiten Streitschrift „Olibrios“ fortgesetzte Kontroverse soll hier jedoch nicht Gegenstand der Untersuchung sein, weil Bach mit keinem Wort darin erwähnt wird.<sup>7</sup> Auf Bach bezieht sich dagegen ein weiterer anonym Schreiber, der in der Hamburger Zeitschrift *Freye Urtheile u. Nachrichten* eine mit „Neustadt, den 23. April 1750.“ datierte Replik auf den *Critischen Musicus an der Spree* veröffentlichte ließ.<sup>8</sup> Diese Angriffe aus Hamburg wurden wiederum durch zwei anonyme Streitschriften zurückgewiesen, deren Druckorte mit „Berlin 1750“ beziehungsweise „Halberstadt 1751“ angegeben sind.

Die Identität der Autoren, die sich an diesem Disput beteiligten, ist nicht in allen Fällen gesichert. Zwar ist allgemein bekannt, daß der *Critische Musicus an der Spree* von Friedrich Wilhelm Marpurg herausgegeben wurde, und daß sich hinter dem Pseudonym „Olibrio“ der ehemalige Bach-Schüler und Berliner Hofmusiker Johann Friedrich Agricola verbarg. Auch der Urheber der Hamburger Kritik von 1750 konnte dank eines Hinweises in Telemanns Briefwechsel mit dem italienischen Kastraten Filippo Finazzi identifiziert werden, während die darauf reagierenden Streitschriften aus Berlin und Halberstadt noch nicht zweifelsfrei zugeordnet worden sind.<sup>9</sup> Beide Streitschriften sind bislang vor allem wegen ihres großen Lobes auf Bach, dessen Kompositionen Finazzi wegen ihrer „schweren Harmonie“ kritisiert hatte, bekannt geworden.

<sup>6</sup> F. W. Marpurg, *Der critische Musicus an der Spree*, Bd. I, Berlin 1750, passim. Zu Bach vgl. Dok II, Nr. 581 und 591.

<sup>7</sup> Entgegen der Angabe in Dok II, Nr. 581, werden im *Critischen Musicus an der Spree* nur einzelne Sätze aus den Schriften „Olibrios“, nicht aber der ganze Text abgedruckt, vgl. Marpurg (wie Fußnote 6), S. 28, 36f. und 62.

<sup>8</sup> Vgl. Dok II, Nr. 604.

<sup>9</sup> Vgl. Dok II, Nr. 620, und Dok III, Nr. 642.

## I

Das Erscheinen des *Critischen Musicus* an der Spree stieß sofort auf großes Interesse, nicht nur bei Johann Adolph Scheibe, auf dessen Wochenschrift *Critischer Musikus* der Titel der neuen Zeitschrift zurückgriff, sondern auch bei denjenigen Musikern, die im Text genannt werden. So finden sich gerade in der Korrespondenz Telemanns einige aufschlußreiche Briefe, die sich zwischen 1749 und 1751 mit der durch den *Critischen Musicus* an der Spree ausgelösten Kontroverse um den „Geschmack der Italiäner“ auseinandersetzen. Welche Briefe gewechselt wurden, um die Verfasser der jeweiligen Streitschriften identifizieren und beurteilen zu können, wird in der folgenden chronologischen Übersicht dargestellt:

Chronologie der anonymen Schriften und ihrer Erwähnung in Telemanns Briefwechsel<sup>10</sup>

- 4.3.1749 [Marpurg]: Erste Ausgabe von *Der Critische Musicus an der Spree* (CrMuS), (Dok II, Nr. 581)
- 16.4.1749 Pisendel an Telemann: fragt nach der Identität des CrMuS (349)
- 30.12.1749 [Marpurg]: „Fortsetzung der Anmerckungen über den Geschmack der Italiäner“ (Dok II, Nr. 591)
- 6.1.1750 Scheibe an Telemann: bezeichnet Marpurg als „Hauptverfaßer“ des CrMuS (329)
- 23.4.1750 [Finazzi]: Erwiderung auf [Marpurg] in *Hamburgische freye Urtheile und Nachrichten* (Dok II, Nr. 604)
- 16.6.1750 Sorge an Telemann: „kritischer Musikus“ nur aus Erwiderungen Agricolas bekannt (337)
- 28.8.1750 Erste Streitschrift gegen Finazzi: *Sendschreiben an die Herren Verfasser ...* (Dok II, Nr. 620)
- 11/1750 Pisendel an Telemann: bezeichnet Finazzi und Scheibe als Verfasser von Dok II, Nr. 604 und 620 (354)
- 26.3.1751 Pisendel an Telemann: bedankt sich für Nachrichten über CrMuS und Scheibe (359)
- vor 1.5.1751 Zweite Streitschrift gegen [Finazzi]: *Gedanken über die Welschen Tonkünstler* (Dok III, Nr. 642)
- 1.5.1751 Graun an Telemann: sendet Telemann eine von Quantz erhaltene Streitschrift Finazzi betreffend (274)
- 9.11.1751 Graun an Telemann: Verfasser des CrMuS ist Sekretär bei Graf „Rothenburg“ in Berlin (279)

<sup>10</sup> Die Ziffern am Ende der Briefzeilen beziehen sich auf Seitenzahlen in: *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel. Ausgabe sämtlicher erreichbarer Briefe von und an Telemann*, hrsg. von H. Große und H. R. Jung, Leipzig 1972.

Besonders aufschlußreich sind in diesem Zusammenhang die drei Briefe des Dresdner Konzertmeisters Johann Georg Pisendel an Telemann, denn diese enthalten eine direkte, auch inhaltliche Auseinandersetzung mit den anonym veröffentlichten Streitschriften, zumal einige der dort genannten Musiker Pisendels Schüler waren. Kurz nachdem die erste Nummer des *Critischen Musicus an der Spree* erschienen war, erkundigte Pisendel sich in einem Brief an Telemann vom 16. April 1749 nach der Identität des Verfassers:

„Es ist ohnlängst ein *pièce* herauskommen, das nennt sich den *Critischen Musicum* an der Spree [...]: ich halte davor das obiger Herr *Secr.* Krause dabey die Feder führe, ob man gleich Herrn Mitzlern oder Herrn Scheibe im Verdacht haben will: die Sach ist im höchsten Grad Marckschreyerisch: ich hab zwar noch nichts davon gelesßen, u *judicare* nur daraus, was davon geredet worden, u in der Zeitung davon gestanden: darinnen die Herren *Graun* die Herren *Benda* u die Herren *Bach* erschrocklich erhoben sind [...]. ich weiß Gottlob wer die Herren *Graun*, u daß sie große *Meriten* haben, ich weiß aber auch daß sie lang (doch *sub rosa*) unter meinen Händen geweßen. ich weiß was der Herr *Benda* ist, aber auch daß seine Brüder nur *Scholaren* und der eine noch *in fieri* der andere aber von schlechter Hoffnung: ich weiß wer der alte Herr *Bach*, daß er allerdings große *Meriten* hat, ich weiß aber auch wer sein Sohn in Halle ist etc. worzu dienen nun solche Marckschreyereien, *qui bene distinguit, bene docet.*“<sup>11</sup>

Um die Frage Pisendels nach dem Verfasser der Beiträge im *Critischen Musicus an der Spree* beantworten zu können, schrieb Telemann an Georg Andreas Sorge und Johann Adolph Scheibe. Während Sorge in seiner Antwort vom 16. Juni 1750 lediglich auf die beiden Repliken des „Musikus von der Tyber“ verwies, ohne die Zeitschrift Marpurgs oder die Identität des Verfassers zu kennen,<sup>12</sup> antwortete ihm Scheibe, der von 1737 bis 1740 in Hamburg selbst eine Musikzeitschrift mit dem Titel *Critischer Musikus* herausgegeben hatte, am 6. Januar 1750:

„Herr *Graun* und *Qvanz* sind nicht unter diejenigen zu zählen, die Antheil daran nehmen. Ersterer hat mir diesfalls selbst geschrieben, und überdieß einen ganz anderen Hauptverfaßer angegeben, als den Herrn *Krause*. Er nannte ihn *Marburg*, mit dem Zusatz: er habe in *Jena* studiert, und sey hernach einige Jahre in *Frankreich* gewesen.“<sup>13</sup>

Telemann hat seine Erkundigungen offenbar an Pisendel weitergeleitet, denn dieser bedankt sich in seinem Brief von November 1750 „vor die mir gütigst

<sup>11</sup> Ebenda, S. 349f. Anmerkung 144 bezieht die Bemerkung Pisendels vom 16.4.1749 irrtümlich auf einen Abschnitt aus dem *Critischen Musicus an der Spree*, der jedoch erst am 26.8.1749 veröffentlicht wurde.

<sup>12</sup> „Den *Critischen Musik.* an der Spree kenne nicht weiter, als was die beyden Schreibern des *Musikus von der Tyber* [gemeint ist „*Olibrio*“, *Agricolas* Pseudonym] von ihm melden.“ Ebenda, S. 337.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 329.

übermachte 2 Briefe den Kritischen *Musicum* betreffend“.<sup>14</sup> Aus diesen Angaben geht jedoch hervor, daß Marpurg nicht der alleinige Autor der anonymen Beiträge im Critischen Musicus an der Spree war, denn er wird hier lediglich als deren „Hauptverfaßer“ bezeichnet.

Die Vermutung Pisendels, daß auch Christian Gottfried Krause an der Wochenschrift beteiligt sei, wird von Carl Heinrich Graun indirekt bestätigt. In einem Brief an Telemann vom 9. November 1751 bezeichnet er den Verfasser nämlich als den „Herrn *Criticum* an der Spree, welcher bey dem Graff Rothenburg *Secretair* ist“.<sup>15</sup> Dennoch ist dieser Hinweis auf den Grafen Rothenburg, der als Widmungsträger des Critischen Musicus an der Spree auch seine schützende Hand über die Zeitschrift hielt, bislang regelmäßig mit Marpurg in Verbindung gebracht worden. Begründet wurde dies durch die Annahme, daß der Name des Generals „Bodenberg“, bei dem Marpurg 1746 in Paris angestellt war, als eine Beugung des Namens „Rothenburg“ zu interpretieren sei.<sup>16</sup> Die Bemerkung Grauns bezieht sich hier jedoch eindeutig auf Krause, denn dieser war seit 1746 bei dem preußischen Generalleutnant Friedrich Rudolf Graf von Rothenburg als juristischer Sekretär beschäftigt und wohnte sogar in dessen Haus in Berlin.<sup>17</sup> Aus diesen Hinweisen in der Korrespondenz Telemanns läßt sich also entnehmen, daß Krause in größerem Umfang am Critischen Musicus an der Spree beteiligt gewesen sein könnte als bisher angenommen wird.

## II

Wie erwähnt, rief die von Marpurg begründete Musikzeitschrift nicht nur den Widerspruch Agricolas hervor, sondern führte auch zu jenem „Schreiben an den Herrn Verfasser des kritischen Musicus an der Spree“ in der Hamburger Zeitschrift Freye Urtheile und Nachrichten vom 12. Mai 1750, in dem ein

<sup>14</sup> Ebenda, S. 353. Anmerkung 170 (S. 388) entnimmt dieser Passage irrtümlich, daß Telemann zwei Nummern des *Critischen Musicus an der Spree* nach Dresden geschickt habe.

<sup>15</sup> „Den Herrn *Criticum* an der Spree, welcher bey dem Graff Rothenburg *Secretair* ist, habe gar nicht die Ehre zu kennen, sonst würde *Dero Commiſſion* ausgerichtet haben.“ Ebenda, S. 279.

<sup>16</sup> Vgl. beispielsweise die Marpurg-Artikel in MGG und New Grove 2001.

<sup>17</sup> Vgl. MGG VII, Sp.1718. Daß Grauns Brief vom 9.11.1751 sich nicht auf Marpurg bezieht, läßt sich auch dadurch belegen, daß Graun an jenen „Herrn *Criticum* an der Spree“ eine „*Commiſſion*“ Telemanns ausrichten sollte, denn damit kann eigentlich nur Krauses Abhandlung *Von der Musicalischen Poesie* gemeint sein, die 1752 erschien. Marpurg dagegen hatte zwischen 1750 und 1753 außer einem „Vorbericht“ zu Bachs *Kunst der Fuge* keine musikalischen Schriften veröffentlicht.

anonymer Verfasser aus „Neustadt“ die Position der italienischen Musik entschieden verteidigte.<sup>18</sup> Telemann hatte Pisendel offenbar diesen Artikel zugesandt und in Erfahrung gebracht, daß er von dem italienischen Kastraten Filippo Finazzi stammte, der seit 1746 in Hamburg wohnte und 1748 in der Nähe ein Landgut erworben hatte.<sup>19</sup> Anscheinend hatte er Pisendel auch mitgeteilt, daß Finazzi nicht nur Kapellmeister in Modena, sondern auch Mitglied der Philharmonischen Gesellschaft in Bologna gewesen sein soll, und ihn gebeten, diese Angaben von den italienischen Musikern in Dresden bestätigen zu lassen. In seinem Brief von November 1750 antwortet Pisendel:

„Ob Finazzi der arme *Goliath* darzu aufgelegt, denen Teutschen Hohn zu sprechen, oder die Ital: *Nation* zu verfechten, sehe noch nicht, und um desto weniger, da seine eigenen Landsleute nicht viel aus ihm machen: Daß er soll *Capellmeister* in *Modena* gewesen seyn, davon will hier kein *Italiäner*, ob sie ihn gleich kennen, nichts wüßen, sie sagen ein LehrMeister kan er wol geweßen seyn, aber: ein CapellM. niemals; [...] daß er aber ein Mitglied der *Filharmonischen* Gesellschaft seyn kann, thut nichts zur Sach, weiln die Welschen mir geantwortet, daß viele *habile* Männer, die keine Mitglieder, hingegen viele nicht *habile*, die gleichwol Mitglieder wären [...], nach allen Umständen muß er sehr *mediocre* in seiner Wüßenschafft geweßen seyn, weil kein einziger von seinen Landsleuten die doch überhaupt Brahler sind, nichts Besonders von ihm machen.“<sup>20</sup>

Zusammen mit dem kritischen Artikel Finazzis hatte Telemann offenbar auch gleich jene polemische Entgegnung mit dem Titel *Sendschreiben an die Herren Verfasser der freyen Urtheile in Hamburg, das Schreiben an den Herrn Verfasser des kritischen Musikus an der Spree betreffend* an Pisendel gesandt. Diese Streitschrift, die mit „A.“ unterzeichnet und mit „Berlin, den 28ten August 1750“ datiert ist, wurde bislang Agricola zugeschrieben.<sup>21</sup> Diese Zuschreibung erscheint jedoch nicht unproblematisch, denn Agricola hatte ja bereits zweimal unter dem Pseudonym „Olibrio“ in den Disput um die Vorzüge des italienischen und französischen Geschmacks eingegriffen und dabei – wie Finazzi – einen italienfreundlichen Standpunkt vertreten. Das mit „A.“ unterzeichnete Sendschreiben richtet sich aber entschieden gegen diese Position und stellt der zeitgenössischen italienischen Musik die Werke deutscher Komponisten als unerreichte Vorbilder gegenüber.

Der Verdacht, daß jenes Sendschreiben nicht von Agricola verfaßt wurde, wird durch Angaben Pisendels bestätigt, die bisher in diesem Zusammenhang über-

<sup>18</sup> Vgl. Dok II, Nr. 604.

<sup>19</sup> Vgl. Dok II, Nr. 604. Zu Finazzi vgl. auch Telemann Briefwechsel (wie Fußnote 10), S. 388, und MGG XVI, Sp. 280.

<sup>20</sup> Telemann Briefwechsel, S. 353f. Unterstreichungen nach dem Original.

<sup>21</sup> Vgl. Anonym, *Sendschreiben* [...], Berlin 1750, S. 16. Zur Zuschreibung an Agricola vgl. Dok II, Nr. 620.

sehen worden sind. In seinem Brief vom November 1750, der sich auf den Artikel Finazzis und die zugehörige Verteidigungsschrift bezieht, bezeichnet Pisendel nämlich Johann Adolph Scheibe als Autor des Sendschreibens und schreibt im Anschluß an seine Beurteilung Finazzis:

„Die Antwort des Herrn Scheibe hat meines Bedunkens mehr Gutes [...]. indeßen bleibt es bey den weisen Ausspruch meines Hertzlieben Herrn Bruders, daß beyde nicht aus einer gerechten Absicht geschrieben, wenigstens aus keinen solchen Gründen, die die Leser von einer Wahrheit überzeugen könnte [...].“<sup>22</sup>

Aus der Formulierung Pisendels geht hervor, daß Telemann ihm in seinem vorausgegangenen Brief selbst die Urheber der beiden übersandten Streitschriften, Finazzi und Scheibe, genannt hat. Da diese Angaben bereits bei der Zuweisung des Bach-Dokuments Nr. 604 an Finazzi als hinreichend glaubwürdig akzeptiert worden sind, soll untersucht werden, ob dies auch auf eine Zuweisung des Dokuments Nr. 620 an Scheibe übertragen werden kann.

Der naheliegende Einwand, Pisendel könne mit der „Antwort des Herrn Scheibe“ ein anderes Schriftstück als das Sendschreiben gemeint haben, läßt sich unschwer entkräften. In seinem Brief beanstandet Pisendel nämlich eine Passage aus jener „Antwort des Herrn Scheibe“:

„mich wundert, daß alles so *en general* gesprochen wird als: die Bache, die Bendas *etc.* Wer der alte Bach geweßen weiß ich wol, aber auch daß seine Söhne außer dem in *Berlin*, der auch sehr gut, ihm nicht das Waßer reichen; wenn er den alten *Benda* wegen seiner guten *Violin* auch niedlichen gusto *Solos* zu setzen lobet, so ists billich, in der *Composition* aber mit vielen hat er außer sehr wenigen *Sinfonien* etwann 3–4 nicht gemacht, und ich weiß gar wol, wie es damit zugegangen: seine Brüder aber sind nur *Scholaren*. er nennt den Pfeiffer davon habe wenig extra gutes gesehen. Mit denen Herren Grauens wird gemeiniglich eine *Confusion*, die schönsten u feurigsten mit *Douceur* melierten *Sinfonien* sind nicht von dem berühmten Herrn Capellm.<sup>r</sup> Graun sondern von seinem Herrn Bruder dem *ConcertM.<sup>r</sup>* [...]“<sup>23</sup>

Entgegen der bisherigen Annahme<sup>24</sup> bezieht sich die Anspielung Pisendels auf die „*en general*“ erwähnten „Bache“ und „Bendas *etc.*“ nicht auf die erste Ausgabe des Critischen Musicus an der Spree, denn Marpurg verwendet dort den Namen „Benda“ als Pluralform anstelle der Schreibweise „die Bendas“.<sup>25</sup> In

<sup>22</sup> Telemann Briefwechsel (wie Fußnote 10), S. 354.

<sup>23</sup> Ebenda, S. 354. Unterstreichungen nach dem Original.

<sup>24</sup> Vgl. Dok II, Nr. 629.

<sup>25</sup> Die Aufzählung vom 4.3.1749 umfaßt der Reihenfolge nach folgende Komponisten: Händel, „die gelehrten Bachen“, Graupner, Walther, Nichelmann, Hertel, Wolf, Stölzel, Bokemeyer, Telemann, Hasse, „die Graunen“, Quantz und schließlich die „durch die männlichen Züge ihres lieblichen Bogens die Scheelsucht selber fesselnden [Brüder] Benda“, vgl. Marpurg (wie Fußnote 6), S. 3.

seine Richtigstellung schließt Pisendel außerdem ein Werturteil über die Kompositionen von Johann Pfeiffer mit ein, der in der umfangreichen Aufzählung Marpurgs gar nicht erwähnt wird. Gerade der Hinweis auf Pfeiffer belegt daher, daß Pisendel die folgende Passage des Sendschreibens vor Augen gehabt haben muß, aus der er auch die Formulierung „Bache“ und „Bendas“ zitierte:

„Graune, Hassen, Telemanns, Händels, Bache, Pfeiffer, Bendas, Quanze u.s.f. haben wir nur unter denen Deutschen. Italien wird nur vergeblich darauf denken, uns solche Männer, die diesen an die Seite zu setzen sind, aufzuweisen.“<sup>26</sup>

Die Richtigstellung Pisendels im Zusammenhang mit den Brüdern Graun bezieht sich noch auf eine weitere Passage des Sendschreibens, in der es heißt:

„Herr Graun ist zwar zweymal in Italien gewesen; allein das erste mal war er schon in der Musik weiter, als die meisten Italiener, und das andere mal reisete er in den Diensten seines Monarchen dahin, um Sänger und Sängernnen auszusuchen.“<sup>27</sup>

Pisendel bemerkt dazu:

„so heißt auch der Graun wäre 2 mal in Welschland geweßen, nein, jeder nur einmal u zwar der *ConcertM.* hat etliche Monath !: länger aber nicht !: von M.<sup>r</sup> *Tartini* profitirt, der *CapellM.* ist nur hineingeschickt worden, Sänger zu hohlen [...]“<sup>28</sup>

Damit steht also fest, daß es tatsächlich jenes Sendschreiben war, das Telemann Pisendel zugesandt und in seinem nicht erhaltenen Brief als Streitschrift Scheibes bezeichnet hatte. Könnte Telemann sich aber mit seiner Zuschreibung geirrt und eine falsche Information an Pisendel weitergeleitet haben? Diese Möglichkeit ist als nicht sehr wahrscheinlich einzustufen, denn Scheibe, dem Telemann 1741 seine Odensammlung gewidmet hatte, stand auch zu dieser Zeit mit Telemann in Briefkontakt, und der bereits zitierte Brief vom 1. Juni 1750 deutet darauf hin, daß Scheibe dem älteren Freund regelmäßig von seinen schriftstellerischen Aktivitäten berichtete.<sup>29</sup> Sogar die Signatur „A.“ des Sendschreibens, die zunächst auf Agricola als Autor hinzuweisen schien, bekräftigt im Gegenteil Telemanns Angaben, denn Scheibe

<sup>26</sup> Sendschreiben (wie Fußnote 21), S. 16. Vgl. auch Dok II, Nr. 620.

<sup>27</sup> Ebenda, S. 13.

<sup>28</sup> Telemann Briefwechsel (wie Fußnote 10), S. 354.

<sup>29</sup> Am 1.6.1750 schreibt Scheibe an Telemann, daß seine deutsche Übersetzung von Holbergs satirischem Epos *Peter Paars* zur Ostermesse 1750 gedruckt werde und daß er derzeit „eine andere kleine critische Streitschrift unter den Händen“ habe, die jedoch nur in der Vorrede „neben bey etwas musikalisches“ enthalte, vgl. ebenda, S. 329. Um welche „kleine critische Streitschrift“ es sich handelt, bleibt noch zu untersuchen.

verwendete seit 1739 das Pseudonym „Alfonso“.<sup>30</sup> Zudem verweist Scheibe die Leser des Sendschreibens zweimal auf die 1745 erschienene Neuauflage seiner eigenen Wochenschrift *Critischer Musikus* und gibt damit einen deutlichen Fingerzeig hinsichtlich seiner Identität.<sup>31</sup>

Hier erhebt sich die Frage, warum Scheibe anstelle des angegriffenen Marpurg auf den offenen Brief Finazzis geantwortet hat. Dies hängt möglicherweise damit zusammen, daß die Schriften Scheibes auch in der vorausgegangenen Auseinandersetzung zwischen Marpurg und „Olibrio“ alias Agricola eine Rolle spielten und Marpurg diese wortreich verteidigt hatte.<sup>32</sup> Zum Dank dafür könnte Scheibe die Verteidigung Marpurgs gegen Finazzi übernommen haben. Hinzu kommt, daß Scheibe auch persönliche Gründe hatte, gegen die von Finazzi vertretene Position vorzugehen. Der Kastrat Finazzi gehörte der Mingottischen Operntruppe an, deren Komponist Paolo Scalabrini Scheibe 1748, nach einigen Auftritten der Truppe in Kopenhagen, aus seinem Amt als königlich dänischer Hofkapellmeister verdrängt hatte, in das er erst 1740 berufen worden war. An einer Stelle des Sendschreibens bezieht Scheibe seine Kritik denn auch ausdrücklich auf die „Deutschland und Norden mit denen Opernbanden durchstreifenden welschen Componisten“:

<sup>30</sup> Vgl. Scheibe (wie Fußnote 4), S. 445: „Vor einigen Jahren lebte in einer gewissen berühmten Stadt ein gewisser Mensch, den ich desto besser abschildern kann, weil ich von Jugend auf mit ihm umgegangen bin, und den ich so genau, als mich selbst, gekannt habe. Ich will ihn voritzo Alfonso nennen.“ Vgl. auch Fußnote 59.

<sup>31</sup> „Die Ursachen, daß man alle schöne Musik, die nach dem guten Geschmacke eingerichtet u. ausgearbeitet worden, für italienische hält [...], imgleichen welche Väter diese sogenan[n]te italienische Musik eigentlich hat, kan[n] man im 2 Stücke des ehemaligen krit. Musikus, und zwar in der schon angeführten neuen Auflage vom 1745 Jahre [...] ohne großes Nachdenken erfahren, dahin ich dann, und wegen der übrigen Streitigkeiten wegen der Musik der Italiener, meine Leser verweise.“ Sendschreiben (wie Fußnote 21), S. 16.

<sup>32</sup> „Denn wer kennet nicht die Schriften [eines Heinichens, Spießens, Sorgens, Mattheßons] eines um die Herstellung des gesitteten und reinen Ausdrucks in der Sprache der Thonkünstler ungemein verdienten gründlichen Scheibens, [Fuxens, Mizlers]? vieler andern zu geschweigen.“ Vgl. Marpurg (wie Fußnote 6), S. 6. Auf dieses Lob Marpurgs reagierte Agricola, der während der Auseinandersetzung zwischen Scheibe und Birnbaum Bachs Schüler in Leipzig war, mit der Frage: „Haben denn die Thonkünstler in ihrem Lande eine eigene Sprache, um die sich Scheibe so ungemein verdient gemacht hat?“ Zitiert ebenda, S. 62. Marpurg verteidigt Scheibe in einem seitenlangen Absatz: „[...] War hier der Herr Scheibe nicht einer von den ersten, der die Wahrheiten der Musick in einer deutlichen, ordentlichen und gesitteten Schreibart vorzutragen, sich unterfieng? Brachte er nicht dadurch vielen Gelehrten, die aus mehr als pedantischem Schulstoltz die Thonkunst bishero so gering geschätzt hatten, gantz andere Begriffe bey? [...]“; ebenda, S. 63.

„Da ich gefunden habe, daß dem Verfasser des krit. Musikus an der Spree vorgeworfen wird: er kenne die italienischen Componisten nicht, er müsse vielmehr nur die Arien der Pfüscher, die aus Italien zu uns kommen, gesehen haben: so finde ich für nötig zu erinnern, daß fast alle Musik, sowol Symphonien als Arien, die man gegenwärtig aus Italien erhält, nebst denen Deutschland u. Norden mit denen Opernbanden durchstreichenden welschen Componisten nichts taugen.“<sup>33</sup>

Vor diesem Hintergrund wird nachvollziehbar, daß Scheibe die Streitschrift gegen den Mingottischen Kastraten Finazzi auch dazu nutzte, seiner tiefsitzenden Enttäuschung Luft zu machen. Lediglich der Umstand, daß das Sendschreiben mit „Berlin, den 18ten August 1750“ datiert ist und auch einen entsprechenden Druckort aufweist, scheint einer Zuweisung an Scheibe entgegenzustehen. Da der knapp vierzigjährige Hofkapellmeister Scheibe aber nach seiner Ablösung 1748 eine beachtliche Pension von 400 Talern jährlich bezog, liegt die Vermutung nahe, daß er die folgenden Jahre für Reisen und Studienaufenthalte nutzte. Wenn man nicht annehmen will, Scheibe habe die Angabe des Druck- und Aufenthaltsortes fingiert, muß der logische Schluß lauten, daß sich der pensionierte Hofkapellmeister im August 1750 tatsächlich in Berlin aufgehalten und dort seine Antwort auf Finazzis Angriffe in den Druck gegeben hat.

### III

Die These, daß der anonyme Verfasser des Sendschreibens mit Scheibe zu identifizieren ist, wird auch noch von anderer Seite bestätigt, denn Carl Heinrich Graun legt seinem Brief an Telemann vom 1. Mai 1751 offenbar ein Schriftstück bei, das mit der Polemik gegen Finazzi im Zusammenhang steht:

„Herr Qvantz hat mir gegenwärtiges übersendet. Ich glaube Ew: HochEdelgeb. hätten an 2 Zeilen zur Gnüge gehabt. Wenn die öffentlichen und empfindlichen *musicalischen* Zänkereyen des Herrn Finazzi und Herrn C.[apell]M.[eister] Scheibens nach Möglichkeit unterdrückt würden, würde meines Erachtens die *Music* nichts darunter leiden.“<sup>34</sup>

Auch Graun hält also die erste Erwiderung auf Finazzis offenen Brief für ein Werk Scheibes. Da er aber von mehreren „öffentlichen [...] Zänkereyen“ zwischen Finazzi und Scheibe sowie von „2 Zeilen“ einer offenbar neuen polemischen Veröffentlichung spricht, die seinem Brief beilag, könnte die zitierte Passage so verstanden werden, daß es sich hier um eine weitere Streitschrift zu diesem Thema gehandelt hat, die Graun ebenfalls Scheibe zuschreibt. In diesem Fall käme nur das oben erwähnte Pamphlet Gedanken über

<sup>33</sup> Sendschreiben (wie Fußnote 21), S. 15.

<sup>34</sup> Telemann Briefwechsel (wie Fußnote 10), S. 274.

die welschen Tonkünstler von 1751 in Frage, denn es ist das einzige bekannte Dokument, das sich neben dem Sendschreiben aus dem Vorjahr direkt auf die Angriffe Finazzis bezieht. Allerdings sind die Andeutungen Grauns zu unbestimmt, um daraus eine Hypothese abzuleiten, denn es kann nicht völlig ausgeschlossen werden, daß es sich bei der Beilage um das Sendschreiben aus dem Vorjahr handelte, obgleich Telemann und Pisendel das Schriftstück schon im November 1750 kannten. Immerhin geben die Andeutungen Grauns aber den Anstoß, die Frage nach der Identität des anonymen Verfassers der „Gedanken ...“ näher zu untersuchen.

Bislang wird dieser anonyme Druck Marburg, dem „Hauptverfaßer“ des *Critischen Musicus* an der Spree, und neuerdings auch Agricola zugeschrieben.<sup>35</sup> Agricola kommt jedoch schon aus inhaltlichen Gründen nicht als Verfasser in Frage, denn dieser hatte bereits mehrfach, wie oben bemerkt, zum gleichen Thema einen italienfreundlichen Standpunkt vertreten, der mit seiner Arbeit an einer kommentierten Übersetzung von Tosis Gesangsschule in engem Zusammenhang steht. Auch die Tatsache, daß ein bekannter Kritiker des italienischen Operngesanges, Charles de Saint-Evremond, in einer Fußnote als Beleg angeführt wird, widerspricht einer Zuweisung der Gedanken über die welschen Tonkünstler an Agricola.<sup>36</sup>

Aus dieser Fußnote geht außerdem hervor, daß sich ihr Verfasser selbst in Paris aufgehalten haben muß, denn er bewertet die Fähigkeiten zweier französischer Sänger, „die sich itzo auf der parisischen Singebühne besonders unterscheiden“, höher als diejenigen der italienischen Opernsänger.<sup>37</sup> Eine Reise Agricolas nach Paris um 1751 ist jedoch nicht nur unbekannt, sondern auch aus stilistischen und biographischen Gründen wenig wahrscheinlich. Dagegen kann ein Paris-Aufenthalt des pensionierten Hofkapellmeisters Scheibe nicht ausgeschlossen werden. Am plausibelsten erscheint es jedoch, eine solche Information Marburg zuzuschreiben, der um 1746 als Privatsekretär in Paris lebte.

Dieser Umstand trug wohl auch dazu bei, in ihm den Autor der zweiten Streitschrift gegen Finazzi zu vermuten. Dennoch erscheint auch diese Zuschrei-

---

<sup>35</sup> Vgl. Dok III, Nr. 642, und D. Berg, Artikel *Johann Friedrich Agricola* in *New Grove* 2001.

<sup>36</sup> Vgl. Anonym, *Gedanken über die welschen Tonkünstler*, Halberstadt 1751, S. 15 (Fußnote).

<sup>37</sup> „Von dem unvergleichlichen Jeliotte, einem Altisten, und der liebenswürdigen Mademoiselle Fel, einer vortreflichen Sängerin, die sich itzo auf der parisischen Singebühne besonders unterscheiden, kann man mit Recht sagen, daß sie die Vollkommenheiten der welschen Sänger in sich vereinen, ohne ihre Fehler zu haben.“ Vgl. *Gedanken* (wie Fußnote 36), S. 15 (Fußnote). Ab 1738 traten Pierre de Jelyotte (1713–1797) und Marie Fel (1713–1794) vor allem in Opern Rameaus auf.

bung nicht zwingend, denn der anonyme Verfasser der Gedanken ... bezieht sich insgesamt zwanzigmal auf den „kritischen Musikus zu Berlin“ als dritte Person und tut dies in so unterschiedlicher Weise, daß eine Verstellung wenig glaubhaft erscheint.<sup>38</sup> Gleich zu Beginn der Schrift heißt es:

„Ich verdenke es [...] dem Herrn Verfasser des kritischen Musikus an der Spree im geringsten nicht, daß er den neustädtischen Musikus nicht einmahl einer Antwort gewürdigt hat. Seine Gedanken über den Geschmack der Italiener liegen aller Welt vor Augen, und da er die Wahrheit derselben mit genugsamen Gründen bevestigt hat, so braucht er sie nicht gegen die Anfechtungen eines unmächtigen Italieners zu vertheidigen.“<sup>39</sup>

Diese Passage scheint sich auf eine Stelle in der ersten Streitschrift gegen Finazzi, in der Scheibe die Verteidigung Marpurgs übernommen hatte, zu beziehen:

„Was hierauf in Ansehung der Kritik dem Herrn Marburg vorgeworfen wird, und wessen man ihm aufs neue wegen geringer Kenntniß der italienischen Musik beschuldiget, braucht keiner Beantwortung; überdieses wird Herr Marburg, wenn er es für nötig befindet, sich gar leicht dagegen vertheidigen können.“<sup>40</sup>

Offenbar hielt es Marburg aber bis zum Erscheinen der Gedanken über die welschen Tonkünstler nicht für nötig, sich gegen die Anwürfe Finazzis zu verteidigen. Darum wird die oben zitierte Passage nur verständlich, wenn man annimmt, daß diese zweite Erwiderung auf Finazzi vom gleichen Verfasser stammt wie die erste. Dieser Zusammenhang wird dadurch bekräftigt, daß im Anschluß an diese Passage ausdrücklich auf das Sendschreiben von 1750 hingewiesen wird:

„Es wäre dieses [die Verteidigung] zwar nicht nöthig, nachdem ein ungenannter Verfasser bereits in seinem Sendschreiben an die Herren Verfasser der hamburgischen freyen Urtheile etc. diesen unter einer deutschen Kappe versteckten unbesonnenen Italiener genugsam zu Paaren getrieben hat. Da ich aber von gewisser Hand versichert bin, daß, ob er gleich schriftlich wider die Deutschen zu schimpfen aufgehört hat, er dennoch fortfähret, es mündlich zu thun: So kann es nicht schaden, wenn man sein Schreiben noch einmahl beleuchtet, und der so hochmüthigen welschen Nation bey dieser Gelegenheit ihr vollkommenes Recht wiederfahren lässet. Ich ersuche dabey den Herrn Verfasser des kritischen Musikus an der Spree, mir nicht die geringste Verbindlichkeit hiefür zu haben.“<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Zu den Hinweisen auf den „kritischen Musikus zu Berlin“ vgl. Gedanken, S. 4–7, 10, 16 und 18 f.

<sup>39</sup> Ebenda, S. 4.

<sup>40</sup> Sendschreiben (wie Fußnote 21), S. 12.

<sup>41</sup> Gedanken (wie Fußnote 36), S. 4.

Nachdem oben gezeigt werden konnte, daß die erste Verteidigung Marpurgs gegen Finazzi von Scheibe stammt, erscheint es wenig glaubhaft, daß der „kritische Musikus an der Spree“ ein Jahr später den Schutz der Anonymität sucht, um sich schließlich doch noch selbst zu verteidigen. Zudem deutet die Formulierung, daß wegen der mündlich fortgesetzten Anwürfe Finazzis dessen „Schreiben noch einmahl beleuchtet“ werden solle, auf eine Parallelität der beiden Streitschriften gegen Finazzi. Dabei bezeichnet es der anonyme Verfasser als Zweck der neuerlichen Streitschrift, „der so hochmüthigen welschen Nation bey dieser Gelegenheit ihr vollkommnes Recht widerfahren“ zu lassen. Dennoch sind diese Indizien zu schwach, um daraus eine stimmige These zu konstruieren. Eine Untersuchung, ob Scheibe tatsächlich der Verfasser der Gedanken über die welschen Tonkünstler war, kann nur an der Streitschrift selbst ansetzen. Der zu diesem Zweck unternommene stilkritische Vergleich mit dem Sendschreiben aus dem Vorjahr und den 1745 veröffentlichten kommentierten Streitschriften Scheibes im *Critischen Musikus* war jedoch wenig ergiebig. Zwar konnte festgestellt werden, daß Scheibe in seinen Streitschriften häufiger als etwa Birnbaum, Agricola und Marpurg kurze Aus- und Zwischenrufe verwendet<sup>42</sup> und sich wie Telemann zuweilen eingestreuter Verse bedient, aber verlässliche Kriterien im Bereich der Grammatik oder der Orthographie konnten nicht aufgestellt werden.<sup>43</sup>

Wesentlich ergiebiger war dagegen ein direkter Vergleich der beiden gegen Finazzi gerichteten Streitschriften untereinander. Äußerliche Unterschiede, etwa das Fehlen von literarischen Zitaten und ausgedehnten Fußnoten im Sendschreiben, konnten auf den drucktechnischen Rahmen zurückgeführt werden, denn das Sendschreiben mußte mit einem Bogen Papier (16 Seiten)

<sup>42</sup> Als Beispiel für eine häufig wiederkehrende einzelne Formulierung ist das zusammenfassende „kurz!“ am Ende eines Gedankengangs zu nennen, vgl. Sendschreiben, S. 14 (zweimal), und Gedanken, S. 5 und 9.

<sup>43</sup> Hinsichtlich der Grammatik wurde beispielsweise die Genitivform des Namens „Bach“ untersucht: 1745 formuliert Scheibe „insbesondere aber eines Baches“ (vgl. Dok II, Nr. 532) und im Sendschreiben von 1750 „des vor wenig Tagen [...] verstorbenen Bachens“ (vgl. Dok II, Nr. 620), während Marpurg 1749 „eines unsterblichen Leipziger Bachs“ schreibt (vgl. Dok II, Nr. 591) und in den Gedanken 1751 erneut „des seeligen Herrn Baches“ zu lesen ist (vgl. Dok III, Nr. 642). Untersucht wurden außerdem orthographische Auffälligkeiten etwa bei den Worten „bevestigen“, „thörigt“ und „Prahlerey“, ohne daß Gesetzmäßigkeiten festgestellt werden konnten. Im Sendschreiben beispielsweise stehen die Schreibweisen „thörigt/thörich“ sowie „Prahlerey/Pralerey“ nebeneinander. Dagegen ist beiden Streitschriften gegen Finazzi gemeinsam, daß Marpurg als „kritischer Musikus“ mit k bezeichnet wird, während Scheibe noch 1745 im Titel *Der Critische Musikus an der Schreibweise* mit c festhält und Marpurg selbst beide Worte mit c schreibt: *Der Critische Musicus an der Spree*.

auskommen, während sich die Gedanken über die welschen Tonkünstler auf einhalb Bogen (23 Seiten) ausbreiten konnten.<sup>44</sup> Inhaltlich gleichen sich die beiden Streitschriften dagegen bis in die Wortwahl hinein, wie aus den folgenden Beispielen hervorgeht (einander entsprechende Formulierungen sind durch Unterstreichung hervorgehoben):

[Zu Marpurgs Repertoirekenntnis:]

Sendschreiben 1750, S. 6: „Ueberdieses zeigen viele Stellen in seinen [Marpurgs] Blättern, daß er die Arbeiten der vorzüglichsten italienischen Componisten sehr wohl kenne, und zwar nach allen ihren Schönheiten und Fehlern.“

Gedanken 1751, S. 5: „Daß der kritische Musikus an der Spree hieran [an italienischen Musikalien aller Zeitperioden] keinen Mangel gehabt haben müsse, bezeuget er in unterschiedenen Blättern, da er sehr vieler guten und schlimmen Italiener gedenket.“

[Zu den Klavier- und Orgelkompositionen der Italiener:]

Sendschreiben 1750, S. 8: „Welche Pralerey! Zur Zeit wissen wir gar wohl, daß Klavier- und Orgelarbeiten eigentlich in Deutschland zu Hause gehören, und diejenigen, welche es hiernächst am weitesten darinnen gebracht haben, sind am wenigsten die Italiener, sondern vielmehr die Franzosen und Engländer.“

Gedanken 1751, S. 9: „Kurz das Clavier und die Orgel gehören nicht in Italien zu Hause. Die vernünftigen Welschen, die bey ihrem Aufenthalt in fremden Ländern ihre ehemaligen Vorurtheile fahren lassen, gestehen es selber. ... Ein Tonkünstler von der Gattung des Neustädters ist nicht vermögend, mit allen seinen Prahlereyen das Gegenheil darzuthun.“

[Zum Ursprungsland von Geschmack und Erfindung:]

Sendschreiben 1750, S. 14: „Erstlich läugnet er [Finazzi] nicht, ein Deutscher könne die Musik und die Gründe der Composition erlernen, ja er könne sie besser als ein Italiener lernen; aber Geschmack und Erfindung sey nur in Italien zu Hause.“

Gedanken 1751, S. 21: „Der letzte Absatz des Sendschreibens aus Neustadt saget endlich ausdrücklich, daß ein Deutscher weder Erfindung noch Geschmack haben kann, woferne er nicht in Welschland in die Schule gehet.“

Obwohl sich die zitierten Passagen inhaltlich gleichen, unterscheidet sich die zweite Streitschrift dadurch von den entsprechenden Stellen der ersten, daß die Argumente schärfer ausgearbeitet und rhetorisch geschickter formuliert sind. Noch deutlicher wird dies an den folgenden Beispielen, in denen sich die Wortwahl von der ersten Version etwas weiter entfernt:

[Zur Fugenkomposition der neueren Italiener:]

Sendschreiben 1750, S. 8: „Alle diese [deutschen] Componisten bleiben in den Fugenarbeiten bey der Stange, sie sind nicht so leichtsinnig, wie die Italiener, die nur Schein-

<sup>44</sup> Um Platz zu sparen, sind die zwei letzten Seiten des Sendschreibens sogar in kleinen Lettern gedruckt, und Doppelkonsonanten wie „mm“ oder „nn“ werden häufig zusammengesogen, vgl. etwa Sendschreiben (wie Fußnote 21), S. 9, 13 und auf der letzten Seite 16 (dreimal).

fugen zu machen pflegen. Diese fangen nämlich einen Hauptsatz an, aber sie lassen ihn gar bald wieder fahren, ohne sich um seine regelmäßige Ausführung oder Ausarbeitung viel zu bekümmern.“

Gedanken 1751, S. 5f.: „Was heißt eine in dem neuern italienischen Gusto ausgearbeitete Fuge? Eine solche Fuge, die auf einem läppischen Hauptsatze beruhet, der seiner krausen Melodie wegen zu keiner ähnlichen Wiederholung geschickt ist, wo die Melodie keine männliche Harmonie zum Grunde hat, wo die Ausarbeitung so seichte als die Harmonie, und so buntscheckigt als der Gesang ist, wo die Ausfüllung durch ungeschickte Passagen, die niemahls auf den Hauptsatz passen, gemacht wird, wo man nach den erstern gewöhnlichen Wiederholungen den Hauptsatz fahren lässet, denselben zerstümmelt und ihn kaum am Ende noch einmahl hören läßt, wo man insgemein statt vier Stimmen drey findet, kurz wo man nicht fugenmäßig gearbeitet hat.“

[Zu Fehlern der neueren italienischen Komponisten:]

Sendschreiben 1750, S. 14: „Wie? die Deutschen sollen den Geschmack von den Italienern entlehnen? Elende Lehrmeister! Leute, die gar keinen Geschmack haben, keine Leidenschaften ausdrücken können, keine Regeln der Composition verstehen, ohne Erfindung sind, sich mit den Erfindungen anderer Componisten ausschmücken, kurz, die nicht denken können, und die in der Theorie der Musik eben so wenig erfahren sind, als sie die moralischen Absichten musikalischer Stücke verstehen, solche Leute machen einen Lärmen vom Geschmacke, als wenn sie ihn allein gepachtet hätten.“

Gedanken 1751, S. 11: „Um das Regelmäßige bekümmern sie sich nicht, (die Beobachtung der strengen Regeln ist für diese freyen Geister zu verächtlich, die wenigsten wissen ja die Composition [...]) denken ist ihr Werk nicht; (ist ihnen etwann ein guter Gedanke von ungefähr beygefallen, so wird derselbe so lange wiederhohlet, bis den Ohren schlimm darüber wird;) der Natur folgen sie niemahls im Ausdrucke (man kann es ja von ihnen nicht verlangen, in was für einer Schule haben sie denn die Leidenschaften kennen gelernt? Das Wort Moral hat ein Pedant erdacht;) aber was bleibt denn nun für ein grosser Ruhm für die so gerühmten Welschen übrig? Der Herr aus Neustadt hat seine Landsleute allhier auf der schwächsten Seite vertheidigt. Ein Componist, der nicht mehr als drey oder vier Gedanken im Vorrathe hat, die er vielleicht noch öfters von andern erborget, muß ein armseeliger Kopf seyn.“

Die inhaltliche Übereinstimmung der beiden Streitschriften geht sogar so weit, daß sich der Verfasser der Gedanken... bei der Frage, ob Hasse sich länger in Deutschland oder Italien aufgehalten habe, ausdrücklich auf die entsprechende Passage des Sendschreibens bezieht:

[Zum Aufenthalt Hasses in Italien]

Sendschreiben 1750, S. 13: „Herr Haße ist mehr in Deutschland als in Italien gewesen; dieses wissen alle, die ihn ehemals in der Oper in Leipzig, in Hamburg, und hernach in Wolfenbüttel, wo er Vicecapellmeister gewesen, gekannt haben. Gegenwärtig ist er auch schon 20 Jahre in Dresden Capellmeister. Der angegebene Grund, ihn einen Italiener zu nennen, fällt nun dadurch auf einmal übern Haufen.“

Gedanken 1751, S. 19: „In Ansehung Herrn Hassens ist er [Finazzi] in dem obgedachten Schreiben an die Herren Verfasser der hamburgischen freyen Urtheile bereits genugsam widerleget worden.“

Die Aufzählung solcher Beispiele, aus denen die inhaltliche Übereinstimmung der beiden Streitschriften hervorgeht, ließe sich noch weiter fortsetzen,<sup>45</sup> aber die bereits zitierten Passagen machen hinreichend deutlich, daß die zweite Streitschrift kein anderes Ziel verfolgt als die erste. Auch der in den Gedanken... angegebene Beweggrund, „der so hochmüthigen welschen Nation bey dieser Gelegenheit ihr vollkommnes Recht widerfahren“ zu lassen, ist bereits im Sendschreiben vom Vorjahr voll ausgeprägt, so daß sich daraus keine neue Motivation herleiten läßt. Vor diesem Hintergrund wird auch nachvollziehbar, warum Graun auf diese zweite Streitschrift mit Unmut reagierte:

„Ich glaube Ew: HochEdelgeb. hätten an 2 Zeilen zur Gnüge gehabt. Wenn die öffentlichen und empfindlichen *musicalischen* Zänkereyen des Herrn Finazzi und Herrn C.[apell]M.[eister] Scheibens nach Möglichkeit unterdrücktet würden, würde meines Erachtens die *Music* nichts darunter leiden.“

Die auffällige Übereinstimmung beider Streitschriften hinsichtlich des Inhalts und der Argumentation läßt den Schluß zu, daß beide tatsächlich vom selben Verfasser stammen. Da der anonyme Autor des Sendschreibens zweifelsfrei mit Johann Adolph Scheibe identifiziert werden konnte, folgt daraus, daß auch die zweite Streitschrift, Gedanken über die welschen Tonkünstler, von Scheibe verfaßt sein könnte.<sup>45a</sup>

Damit erhebt sich aber die Frage, welche Veranlassung Scheibe gehabt haben mag, gleich zwei Streitschriften gegen die Replik Finazzis zu verfassen, zumal dieser doch, wie Pisendel bereits in seinem eingangs zitierten Brief an Telemann festgestellt hatte, kein ernstzunehmender Verteidiger seines eigenen Anliegens war. Hinweise auf eine Antwort ergeben sich aus der einzigen Passage der Gedanken über die welschen Tonkünstler, die auch inhaltlich über das Sendschreiben aus dem Vorjahr hinausgeht. Diese aus drei aufeinanderfolgenden Punkten bestehende Passage betrifft Richtigstellungen und Ergänzungen zum Italienaufenthalt führender Berliner Hofmusiker:

<sup>45</sup> Weitere derartige Beispiele betreffen Aussagen zur Beteiligung Marpurgs an einem minderwertigen Musiklexikon (vgl. Sendschreiben, S. 6, und Gedanken, S. 6), zum Aufenthalt deutscher Komponisten in Italien (vgl. Sendschreiben, S. 12, und Gedanken, S. 19), zum Wert neuerer italienischer Kompositionen (vgl. Sendschreiben, S. 15, und Gedanken, S. 21), oder zur Verbreitung des „wahren guten Geschmacks“ in Deutschland (vgl. Sendschreiben, S. 16, und Gedanken, S. 22). Vgl. auch Fußnote 53.

<sup>45a</sup> Theoretisch kann nicht ausgeschlossen werden, daß die Ausarbeitung des Sendschreibens von einem unbekanntem Parteigänger Scheibes stammt, wie Hans-Joachim Schulze mit Recht zu bedenken gibt. In diesem Fall stünde der Mangel an neuen, eigenen Argumenten jedoch in auffälligem Gegensatz zur Wortgewandtheit bei der Umformulierung der Vorlage.

[Zum Aufenthalt der Brüder Graun in Italien:]

Sendschreiben 1750, S. 13: „Herr Graun ist zwar zweymal in Italien gewesen; allein das erste mal war er schon in der Musik weiter, als die meisten Italiener, und das andere mal reisete er in den Diensten seines Monarchen dahin, um Sänger und Sängerringen auszusuchen.“

Gedanken 1751, S. 19: „Wegen des Herrn Kapellmeisters Graun ist zu erinnern, daß derselbe nur einmahl in Italien gewesen, und zwar auf Befehl seines Königes, um einige Sänger und Sängerringen für die berlinische Bühne anzuwerben. [...] Von dem Herrn Concertmeister Graun ist es wahr, daß derselbe bey seinem Auffenthalt in Italien den Tartini ein halbes Jahr besucht hat. Er gesteht aber aufrichtig, daß er bey seiner Rückkunft nacher Dresden weniger als vorher gefallen, und, um wiederum Beyfall zu erlangen, zum Geschmacke des berühmten Pisendels, seines ehemahligen Lehrers, zurückkehren müssen.“

[Zu italienischen Einflüssen in der Ausbildung Bendas:]

Sendschreiben 1750, S. 13: „Und warum soll Herr Benda aus einer italienischen Schule seyn? Warum hat denn der Verfasser sich nicht erklärt, welche italienische Schule er eigentlich allhier meyne? Und was das Lächerlichste ist, Tartini soll durch seine ehemalige Anwesenheit in Praag ganz Böhmen musikalisch gemacht haben.“

Gedanken 1751, S. 20: „Was den Herrn Benda betrifft, so hat sich derselbe, und zwar nicht länger als zehn Wochen der Unterweisung eines gewissen Meisters in Prage, Nahmens Konyscheck bedient. Dieser Konyscheck ist ein Schüler von einem Nahmens Presel, und dieser wiederum ein Schüler von Forstmeyern gewesen, der bey Friedrich dem ersten, Könige von Preussen, in Diensten gestanden hat. Von allen diesen ist keiner in Italien gewesen, und Herr Benda hat seines Orts weder den Tartini gesehen noch gehört. Gegentheils schätzt er sich glücklich, niemahls in Italien gewesen zu seyn [...]“

[Zum Aufenthalt von Quantz in Italien:]

Sendschreiben 1750, S. 13: „Daß Herr Quanz auch daselbst gewesen, läugne ich gar nicht. Aber sind denn nun alle diese großen Männer Italiener, weil sie ein- oder zweymal Italien durchgereiset haben?“

Gedanken 1751, S. 20: „Herr Quanz kann so wenig ein Italiener, als Franzose oder Engelländer heissen, indem er in allen dreyen Ländern gewesen, von denen er aber so wenig seinen Geschmack entlehnet hat, daß er ihnen vielmehr den seinigen gegeben. [...] Sonsten pfeget Herr Quanz öfters zu sagen: daß, wer nach Italien gehet, um die dasige Musik zu hören, eine feine Beurtheilungskraft mit sich bringen muß, um nicht verdorben zu werden.“

Aus den Formulierungen zu Johann Gottlieb Graun („er gesteht aber aufrichtig“), zu Benda („gegentheils schätzt er sich glücklich“) und zu Quantz („sonsten pfeget Herr Quanz öfters zu sagen“) kann geschlossen werden, daß sie auf Informationen aus erster Hand beruhen, die aus dem engsten Kreis der Berliner Hofmusiker stammen müssen. Obwohl eine persönliche Bekanntschaft Scheibes mit diesem Personenkreis bislang nicht nachweisbar ist, spricht diese Beobachtung nicht gegen die These, daß Scheibe der Autor

beider Streitschriften war, denn dem Datum und Druckort des Sendschreibens war zu entnehmen, daß Scheibe sich möglicherweise im Sommer 1750 selbst in Berlin aufgehalten hat. Eine Passage der Gedanken aus dem Folgejahr, in der der Verfasser den Aufenthalt eines französischen „Traversisten“ in Berlin beschreibt, bezieht sich sogar ausdrücklich auf diesen Zeitraum.<sup>46</sup>

Da Scheibe 1750 noch nicht über diese Informationen verfügte, ist anzunehmen, daß er erst im Anschluß an die Veröffentlichung seines Sendschreibens Zugang zum engeren Kreis der Berliner Hofmusiker erhielt. Aus dem Inhalt seiner Ergänzungen kann sogar geschlossen werden, daß er mit Quantz selbst in Kontakt stand, denn in dessen *Versuch über die wahre Art die Flöte traversiere zu spielen* von 1752 werden die Angaben zum Aufenthalt Grauns bei Tartini indirekt bestätigt,<sup>47</sup> und die zitierte Redensart über Studienreisen nach Italien findet dort sogar ihre direkte Entsprechung.<sup>48</sup> Schließlich werden auch Scheibes Vorwürfe gegen die neueren italienischen Komponisten bei Quantz wiederholt,<sup>49</sup> so daß eine enge Übereinstimmung zwischen Quantz und

<sup>46</sup> „Ein geschickter Traversist und Schüler des berühmten Blavette, der sich vor einem Jahre eine Zeitlang in Berlin aufhielt, fand daselbst so vielen Beyfall, als er den dasigen Geschmack bewunderte und hochschätzte. Er war ein vollkommnes Gegenbild von einem gewissen welschen Violinisten, der ebendasselbst vor gar nicht langer Zeit, jedoch mit einer sehr hochmüthigen Miene, anlangte.“ Gedanken, S. 16.

<sup>47</sup> „Und weil er [Tartini] vielerley Arten und Schwierigkeiten des Bogenstriches erfunden, wodurch sein Vortrag sich von allen andern unterscheidet: so ist es denn auch geschehen, daß verschiedene deutsche Violinisten, aus Neugierigkeit, aber nicht eben zu ihrem Vortheile, unter seine Information gerathen sind. Viele haben seine Art zu spielen angenommen und beybehalten: einige hingegen haben dieselbe, weil sie nachhero durch die gute Singart eines bessern überzeugt worden, wieder verlassen.“ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, S. 310f.

<sup>48</sup> „Es ist deswegen einem jeden jungen Musikus anzurathen, nicht eher nach Italien zu gehen, als bis er das Gute vom Bösen in der Musik zu unterscheiden weis; denn wer nicht von musikalischer Wissenschaft etwas mit hinein bringt; der bringt auch, zumal itziger Zeit, schwerlich was mit heraus.“ Ebenda, S. 311.

<sup>49</sup> „62. §. In der Composition der itzigen italiänischen Instrumentisten, wenige davon ausgenommen, findet man mehr Frechheit und verworrene Gedanken, als Bescheidenheit, Vernunft, und Ordnung. Sie suchen zwar viel Neues zu erfinden; sie verfallen aber dadurch in viele niederträchtige und gemeine Gänge, die mit dem, was sie noch Gutes untermischen, wenig Gemeinschaft haben. [...] In ihren Mittelstimmen findet man weder Arbeit, noch etwas gewagtes, sondern nur eine trockene Harmonie. Auch in ihren Solo können sie einen Baß, der zuweilen einige melodische Bewegungen machet, nicht ausstehen. [...] Sie schämen sich aber vielleicht zu sagen, daß sie den Baß deswegen auf solche Art setzen, oder setzen lassen, damit der, der Harmonie und ihrer Regeln ganz unkundige Virtuose, nicht so oft Gefahr laufe, seine Unwissenheit zu verrathen. [...]

Scheibe festgestellt werden kann. Aus den parallelen Angaben von Quantz geht außerdem hervor, daß sich der Vorwurf des Plagiats, den Scheibe wiederholt erhebt, auf die Nachahmung von Hasses Musik bezieht.<sup>50</sup> Die Vermutung, daß es eine Verbindung zwischen Scheibe und Quantz gab, wird auch durch den bereits zitierten Brief Grauns gestützt, in dem er schreibt, er habe das an Telemann übersandte Exemplar der Gedanken über die welschen Tonkünstler von Quantz erhalten.

Diese Verbindung mit Quantz könnte den Anstoß zu einer neuerlichen Auseinandersetzung mit Finazzi gegeben haben. Denkbar ist, daß Scheibe auf das Berliner Interesse an seinem Sendschreiben mit einer Neuauflage reagierte und den Text bei dieser Gelegenheit überarbeitet hat. Wahrscheinlich spielte aber auch die anhaltende Kränkung Scheibes, daß er im Amt des dänischen Hofkapellmeisters durch einen mittelmäßigen italienischen Opernkomponisten abgelöst worden war, eine Rolle bei der Veröffentlichung dieser zweiten Streitschrift. Noch 1757 wirft Scheibe seinen Amtsnachfolgern nämlich in einem Brief an Telemann vor, daß sie keine Regeln zur Komposition wüßten:

„Junge Dänen fangen daselbst [in Kopenhagen] an, zu componiren, und niemand ist daselbst, der ihnen eine einzige Regel vorsagen kann, oder eine weiß. *Sarti*, mein zweyter *Successor*, ist nicht viel besser als *Scalabrini* u.s.w.“<sup>51</sup>

Die gleichen Vorwürfe finden sich bereits in den Gedanken über die welschen Tonkünstler:

---

63.§. In der Vocalcomposition der heutigen Nationalitaliäner ist die Rolle der Singstimme das Beste. [...] Oefters aber verfallen sie auch dabey in das Niederträchtige und Gemeine. [...] Das Ritornell ist meistens sehr schlecht, und scheint manchmal gar nicht zu dieser Arie zu gehören. Das richtige Metrum fehlt auch sehr öfters. Es ist zu bedauern, daß die meisten der itzigen italiänischen Operncomponisten [...] nicht mehr, wie ihre Vorfahren thaten, die Zeit nehmen, die Setzkunst aus dem Grunde zu studiren; daß sie dabey nachlässig sind, und mehrentheils zu geschwind arbeiten.“ Ebenda, S. 313 f. Vgl. dazu Scheibe (wie Fußnote 4), S. 766 f.

<sup>50</sup> „Ich getraute mir eben nicht das Gegentheil zu erweisen, wenn jemand behaupten wollte, daß sie vielleicht noch schlechter seyn würden, wofern nicht ein und der andere große Componist unter ihren nordischen Nachbarn, absonderlich ein berühmter Mann, dem sie den wahren guten und vernünftigen Geschmack in der Singmusik fast abgetreten zu haben scheinen, ihnen noch, durch seine häufig in Italien aufgeführten Singspiele, mit guten Exempeln vorgienge, und dadurch öfters Gelegenheit gäbe, sich mit seinen Federn auszus schmücken.“ Quantz (wie Fußnote 47), S. 314.

<sup>51</sup> Telemann Briefwechsel (wie Fußnote 10), S. 333. Giuseppe Sarti war ebenfalls Kapellmeister der Mingottischen Operntruppe, bevor er 1755 zum dänischen Hofkapellmeister berufen wurde, vgl. MGG II, Sp. 1848 f.

„Um das Regelmäßige bekümmern sie sich nicht, (die Beobachtung der strengen Regeln ist für diese freyen Geister zu verächtlich, die wenigsten wissen ja die Composition; ein gewisser bekannter grosser Geiger in Ansehung der Execution war nicht einmahl im Stande, zu seinen Solos die Baßstimme zu entwerfen;) [...]“<sup>52</sup>

Jedenfalls nahm Scheibe die neuerliche Streitschrift zum Anlaß, den Mingottischen Kastraten Finazzi auch persönlich bloßzustellen. So wiederholte er nicht nur die Angriffe auf Finazzis Argumentation aus der ersten Streitschrift,<sup>53</sup> sondern versuchte ihn auch als Komponisten herabzusetzen.<sup>54</sup> Dabei waren ihm offenbar auch die Erkundigungen Telemanns und Pisendels über Finazzi bekannt, wie die zahlreichen Anspielungen auf Finazzi als „Bockspfeifer unter einem italienischen Regimente“, als unwürdiges Mitglied der „filarmonischen Academie“, als geldgierigen Kastraten oder als Komponisten „lahmer“ und „seichter“ Arien zeigen.<sup>55</sup>

#### IV

Verständlicherweise gehört es nicht zu den erfreulichsten Übungen eines Wissenschaftlers, die „empfindlichen *musicalischen* Zänkereyen“ historischer Personen nachzuvollziehen, aber in diesem Fall erscheint dadurch eine vermeintlich bekannte Figur, der als Vertreter des „neumodischen Geschmacks“<sup>56</sup>

<sup>52</sup> Gedanken (wie Fußnote 36), S. 11. Aus früheren Bemerkungen Scheibes im Critischen Musikus geht hervor, welche Geiger hier gemeint sind: „Wenn ein [Pietro] Locatelli, ein [Giovanni] Piantanita, und einige andere nicht ihre Freunde gehabt hätten, die ihnen ihre Einfälle ausgearbeitet, und ins Reine gebracht hätten: so würde man vielleicht diejenigen Arbeiten nicht erblicken, die man von ihnen sieht. Insonderheit wenn ein Piantanita den Vortheil nicht gewußt hätte, seinen Namen auf entlehnte Sachen setzen zu lassen; wer weis, ob man jemals erfahren hätte, daß er ein Componist seyn wollte.“ Scheibe (wie Fußnote 4), S. 638.

<sup>53</sup> Diese Passagen betreffen Anmerkungen zur handwerksmäßigen Arbeit Finazzis (vgl. Sendschreiben, S. 14, und Gedanken, S. 16), zu Finazzis Aussagen über italienische „Pfuscher“ [Musiker ohne Ausbildung] (vgl. Sendschreiben, S. 6, und Gedanken, S. 18) und zu Finazzis niederen Beweggründen (vgl. Sendschreiben, S. 15, und Gedanken, S. 22).

<sup>54</sup> „Ich glaube, daß er vor Freuden eine lahme Arie von denen neuesten eines keinem seiner Landsleute weichenden Finazzi mit einem artigen Schafstriller daher gekreißet hat.“ Oder: „Es hat es solche Männer unter ihnen [den Italienern] gegeben, in deren glücklichen Ausarbeitungen man Kunst, Regel und Geist bewundern muß. In den seichten Geburten eines Finazzi muß man dergleichen nicht suchen.“ Gedanken, S. 6f. und 12.

<sup>55</sup> Vgl. ebenda, S. 1–4, 12f. und 22.

<sup>56</sup> Zum Vorwurf des „neumodischen Geschmacks“ vgl. Birnbaum, in: Scheibe (wie Fußnote 4), S. 847 und 886.

bekannte Bach-Kritiker Scheibe, in neuem Licht. Beide anonyme Streitschriften enthalten umfangreiche Passagen, in denen Scheibe die Kompositionen Bachs gegen die Angriffe Finazzi verteidigt. Dieser hatte über Bach geurteilt, „daß zum Vergnügen allein desselben Musik nicht diene, und ein Liebhaber, der aber die Musik nicht verstehtet, [...] niemals an einer so schweren Harmonie Geschmack bekommen“ werde.<sup>57</sup> In beiden Streitschriften läßt Scheibe sich jedoch nicht auf eine Auseinandersetzung ein. Er argumentiert, daß Bachs Werke über alle Kritik erhaben seien, auch wenn sie – ebenso wie Schriften Isaac Newtons – sogar von manchen Kennern nicht verstanden werden:

„Der Briefsteller will nun auch dem berühmten und nun verstorbenen Hn. Bach noch zu guter Letzt seinen Ruhm abschneiden. Es stellet sich, als wenn er ihn für einen großen Mann so aus Gnaden mitlaufen liesse, aber auch dieses ist sein Ernst nicht. Er entziehet seiner Musik die Wirkungen des Vergnügens bey den Zuhörern, die an einer so schweren Harmonie keinen Geschmack bekämen. Doch gesetzt, die Harmonien dieses großen Mannes wären so schwer, daß sie nicht allezeit die gehoffte Wirkung thäten: so dienen sie doch den Kenne[r]n der Musik zu einem wahren Ergetzen. Nicht alle Gelehrte sind vermögend, einen Neuton [Isaac Newton] zu verstehen; aber diejenigen, die es in den tief sinnigen Wissenschaften so weit gebracht haben, daß sie ihn verstehen können, finden hingegen ein desto größeres Vergnügen und einen wahren Nutzen, wenn sie seine Schriften lesen. Kurz! Bach ist eine wahre Zierde der Deutschen gewesen, und sein Andenken, das seine Werke unsterblich machen, wird bey den Kennern der Musik unserm Vaterlande zum beständigen Ruhme gereichen; ein italienischer Kastrate mag auch dagegen sagen, was er wolle.“<sup>58</sup>

Die argumentative Stoßrichtung der Passage, der Ausschluß Finazzis aus dem Kreis der verständigen „Kenner der Musik“, bleibt in der zweiten Streitschrift von 1751 bestehen, wie dies die oben zitierten Beispiele zeigen. Durch den Einschub von Versen,<sup>59</sup> die Aufzählung der italienischen Konkurrenz, vor allem aber durch den Vergleich mit antiken Schriftstellern ist sie rhetorisch jedoch wesentlich schärfer ausgearbeitet:

<sup>57</sup> Vgl. Dok II, Nr. 604.

<sup>58</sup> *Sendschreiben* (wie Fußnote 21), S. 13 f.; Dok II, Nr. 620.

<sup>59</sup> Passagen in Versform, die für Telemanns Schriften charakteristisch sind, kommen in der Auseinandersetzung zwischen Scheibe und Birnbaum nicht vor. Dennoch verwendet Scheibe eingestreute Verse dieser Art auch in einem polemischen Brief an Mattheson über Lorenz Christoph Mizlers Oden, der mit „Alphonso“ unterzeichnet und bei Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 422, abgedruckt ist. Wegen der Eingriffe Matthesons in die abgedruckte Fassung distanzierte sich Scheibe jedoch später von diesem Brief, vgl. Scheibe (wie Fußnote 4), S. 499 f. (Fußnote).

„Die Einwendungen, die der Herr Neustädter wider die Schriften [Kompositionen] des seligen Herrn Bachs macht, befremden mich im geringsten nicht. Solche Sachen sind über den Bezirk eines Italieners. Es wäre schimpflich, sich dieserwegen in einen Streit einzulassen.

Uns gilt das kleinste Werk, darinn man Bachen schmeckt,  
Mehr, als was Welschlands Kiel noch jemahls ausgeheckt.

Es ist nicht so leichte, durch Vorurtheile verhärteten Ohren Vergnügen zu erwecken. Gesellet sich noch eine eifersüchtige Unwissenheit hiezu, so haben wir sofort die beyden Ursachen, die selbiges gänzlich verhindern. Doch wie Griechenland nur einen Homer, und Rom nur einen Virgil gehabt: So wird Deutschland nur wohl einen Bach gehabt haben, dem in der vorigen Zeit, es sey in der Setz= oder Spielkunst auf der Orgel und dem Flügel in ganz Europa keiner gleich gekommen ist, und den in der Folgewelt keiner übertreffen wird. Die so gerühmte Harmonie und Kunst des Paters Martini, der Geist und die Erfindung des Marcello, der Gesang und Geschmack eines Gemiani, und die Hand eines Aleßandro [Scarlatti] zusammengebracht, machen noch lange keinen Bachen aus.“<sup>60</sup>

Die weitsichtige Feststellung, daß Bach in der deutschen Musik die gleiche Stellung einnehme wie Homer oder Virgil in der klassischen Literatur, scheint zu der eingangs erwähnten Bach-Kritik Scheibes von 1737 im Widerspruch zu stehen. Bei näherer Untersuchung stellt sich aber heraus, daß sie in erster Linie zu dem vorherrschenden Bild Scheibes im Widerspruch steht, nicht aber zu seinen tatsächlichen Äußerungen. Wenn man nämlich differenziert, daß sich diese Kritik an Bachs Behandlung von Text und Sprache offenbar an seinen kirchenmusikalischen Vokalwerken entzündete,<sup>61</sup> entschärft sich der scheinbare Widerspruch, denn bereits im *Critischen Musikus* von 1745 bezeugt Scheibe wiederholt seine Bewunderung für Bachs „Setz- oder Spielkunst auf der Orgel und dem Flügel“,<sup>62</sup> so daß sich die oben zitierte Passage von 1751 bruchlos in die oft unterbewertete Reihe seiner früheren positiven Aussagen zu Bach einfügt.<sup>63</sup>

<sup>60</sup> Gedanken (wie Fußnote 36), S. 20f.; Dok III, Nr. 642.

<sup>61</sup> Vgl. Wagner (wie Fußnote 2), S. 38ff.

<sup>62</sup> In der Regel ist das Lob auf Bach mit einem nationalistischen Unterton verbunden, vgl. die kommentierten Beispiele bei Wagner (wie Fußnote 2), S. 36ff, sowie ders., *Die Bach-Rezeption im 18. Jahrhundert im Spannungsfeld zwischen strengem und freiem Stil*, Jahrbuch SIM 1985/86, S. 223 und 273. Die Einschätzung Scheibes teilen auch Gottsched, Fuhrmann und Mattheson, wenn es darum geht, den deutschen Musikstil gegen den Geschmack der Franzosen und Italiener zu verteidigen, vgl. F. Krummacher, *Bach als Zeitgenosse. Zum historischen und aktuellen Verständnis von Bachs Musik*, AfMw 48, 1991, hier S. 69.

<sup>63</sup> Der Unterschied im Tonfall zwischen der Kritik von 1737 und den folgenden Äußerungen zu Bach ist jedoch unverkennbar und entspricht der Beobachtung, daß bei Scheibe selbst in der Zeit zwischen 1737 und 1745 ein Wandel in seinem Konzept

Aus diesem Zusammenhang geht außerdem hervor, daß die Passage aus dem Sendschreiben von 1750, in der Isaac Newton erwähnt wird, ebenfalls auf die Werke Bachs für Tasteninstrumente bezogen werden muß, obwohl dies nicht ausdrücklich betont wird. Die Parallele zwischen Bach und Newton, die von Scheibe hier erstmals formuliert und die später wiederholt aufgegriffen worden ist, diente unter anderem dazu, den Begriff der „musicalischen Wissenschaft“ als Leitgedanken für die große Bach-Monographie von Christoph Wolff zu begründen.<sup>64</sup> Somit werden die beiden entgegengesetzten Positionen Scheibes zu Bach, die frühe Kritik an der „Schwülstigkeit“ und die spätere Bewunderung für die „tiefsinnigen Wissenschaften“, in dieser Darstellung einander gegenübergestellt. Die Erkenntnis, daß Scheibe der Verfasser dieser Newton-Parallele war, zeigt aber, daß der gebürtige Leipziger als Zeuge von Bachs Aufführungspraxis, als Kenner von Bachs Kompositionen sowie als weitsichtiger Musiktheoretiker ernstgenommen werden muß.

In Fragen der Bach-Rezeption hat eine Neubewertung von Scheibes Positionen längst begonnen.<sup>65</sup> Eine Untersuchung seiner theoretischen Schriften führte zu der Erkenntnis, daß Scheibe wesentlich stärker auf die traditionellen Elemente des Kontrapunkts und des strengen Satzes zurückgriff, als es das herkömmliche Scheibe-Bild vom kompromißlosen Verfechter eines „neumodischen Geschmacks“ vermuten ließ.<sup>66</sup> Dennoch ist die Forderung von Hans-Joachim Schulze, die musikalisch-praktische Seite verstärkt in den Blick zu nehmen,<sup>67</sup>

---

des „deutschen“ Kompositionsstils festgestellt werden kann. In der ursprünglichen Ausgabe seines *Critischen Musikus* vom 17.9.1737 bezeichnete er die „Schreibart der Deutschen“ noch, wie in seiner Bach-Kritik vier Monate zuvor, als „gründlich“, aber „dunkel und schwülstig“, während er in der Neuausgabe von 1745 zu einer fast entgegengesetzten Bewertung kommt, indem er die „vollkommene Einrichtung“, „Auszierung“ und „Ausarbeitung“ darin lobt (vgl. zu beiden Fassungen Dok II, Nr. 531). Obwohl auch dieses Lob zunächst auf Bachs Musik für Tasteninstrumente bezogen ist, dehnt Scheibe diese Charakteristik anschließend auf die „deutsche Musikart“ allgemein aus und nimmt damit vorweg, was Quantz sieben Jahre später als den „deutschen“ oder „vermischten Geschmack“ definieren wird, vgl. Scheibe (wie Fußnote 4), S. 148, und Quantz (wie Fußnote 47), S. 332.

<sup>64</sup> Vgl. C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main 2000, S. 6ff. und 504.

<sup>65</sup> Vgl. H.-J. Schulze, ‚*Unbequemes Geräusche*‘ und ‚*gelehrtes Chaos*‘. *Bemerkungen zur Bach-Rezeption im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*, Kassel 1987, Bd. I, S. 137–143; Wagner, *Bach-Rezeption* (wie Fußnote 62), S. 221–238; Krummacher (wie Fußnote 62), S. 64–83, besonders S. 70–75.

<sup>66</sup> Vgl. Wagner (wie Fußnote 2), S. 43ff., und ders., *Bach-Rezeption* (wie Fußnote 62), S. 222f.

<sup>67</sup> Schulze (wie Fußnote 65), S. 137.

noch nicht erfüllt, denn diese Frage ist allenfalls aus der Perspektive Bachs untersucht worden. Die Werke Scheibes sind dagegen unberücksichtigt geblieben, obwohl dies etwa im Hinblick auf eine gesangs- und instrumentengerechte Stimmführung oder die nicht notierten „Manieren“ und „Auszierungen“, deren Fixierung Scheibe bei Bach beanstandet hatte, aufschlußreich wäre. Dies liegt nicht etwa daran, daß Scheibes Kompositionen, die Gerber als das Gegenteil einer „lustigen und tändelnden Musik [mit] süßen und angenehmen Melodien“ charakterisiert,<sup>68</sup> samt und sonders verloren wären. Obwohl der größte Teil von ihnen beim Brand von Schloß Christiansborg in Kopenhagen 1794 in Flammen aufging, sind noch mehr als 60 Werke Scheibes erhalten, die einen ersten Überblick über seine Arbeiten im Kammer-, Kirchen- und Opernstil erlauben.<sup>69</sup> Der größte Teil von ihnen ist jedoch weithin unbekannt, wie ein Blick in die einschlägige Literatur zeigt.

---

<sup>68</sup> Vgl. Gerber ATL, Sp. 414. In einer Auswahl seiner Sinfonien, die auf dem Schallplattenmarkt erhältlich ist, zeigt sich Scheibe durch seine nachahmenden, „gearbeiteten“ Mittelstimmen und die vergleichsweise aufwendige Harmonik als ein konservativer, „deutscher“ Komponist (eingespielt wurden auch die einleitenden Sinfonien zu zwei Trauerkantaten von 1752 und 1766).

<sup>69</sup> Zum Verzeichnis der Kompositionen Scheibes, die 18 Werke für Tasteninstrument, 3 Kammermusikwerke, 8 Konzerte für Blasinstrumente, 7 Sinfonien, 3 weltliche und 6 geistliche Kantaten, 4 lateinische Kirchenwerke, 5 Passionsmusiken sowie zahlreiche Lieder umfassen, vgl. die Arbeiten der dänischen Bibliothekarin Inge Kristiane Brander (Edition Brander, Vejiby).