

Johann Adolph Scheibes Bach-Kritik Hintergründe und Schauplätze einer musikalischen Kontroverse

Von Michael Maul (Leipzig)

Das als „Sechstes Stück“ in Johann Adolph Scheibes Zeitschrift „Der Critische Musicus“ (1737) abgedruckte Sendschreiben eines „geschickten Musicanten, der sich anjetzo auf Reisen befindet,“¹ mit einer Kritik an Johann Sebastian Bachs „schwülstigem“ Kompositionsstil, war der Ausgangspunkt einer ausufernden Debatte,² die als sogenannter Scheibe-Birnbaum-Disput die Bach-Forschung immer wieder beschäftigt hat.³ Dabei konzentrierten sich die Autoren fast ausschließlich auf die Erörterung der Äußerungen über die Musik des Thomaskantors. Daß jener „geschickte Musicant“ an gleicher Stelle neun weitere Komponisten teils deutlich schärfer kritisierte, wurde indes kaum thematisiert – sicherlich, weil diese ebenfalls nicht namentlich erwähnt werden (anstatt der Namen und Wirkungsorte wurden durchgehend Auslassungszeichen gedruckt) und von ihrer Seite, anders als im Falle Bachs, offenbar keine „Verteidigungen“ publiziert wurden, so daß ihre Identitäten unklar blieben.⁴ Auf diese Weise hat sich der unbegründete Eindruck verfestigt, der Inhalt des Briefes richte sich in erster Linie gegen Bachs Kunst. Ein Quellenfund liefert nun den Anlaß, das Sendschreiben und die daraus resultierende Kontroverse erneut zu würdigen. Dabei gilt es, den Blick auf einige bislang nicht zur Kenntnis genommene Schauplätze der Auseinandersetzung zu richten.

¹ *Der Critische Musicus. Sechstes Stück. Dienstags den 14 May, 1737*, S. 41–48; die Bach betreffenden Passagen sind wiedergegeben und kommentiert in Dok II, Nr. 400. Der vollständige Text (im folgenden abgekürzt als: Sendschreiben) findet sich im Anhang dieses Beitrags.

² Siehe Dok II, Nr. 409, 413, 417, 441, 442, 446, 530 und 533.

³ Siehe etwa Spitta II, S. 476–478 und 732–736; C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach, zweite umgearbeitete und erweiterte Auflage*, Berlin 1881, Bd. 3, S. 201–207; G. Wagner, *J. A. Scheibe – J. S. Bach: Versuch einer Bewertung*, BJ 1982, S. 33–49, und M. Geck, *Johann Sebastian Bach*, Hamburg 2000, S. 228–240.

⁴ Spitta identifizierte den „Director“ „einer anderen Kirche“ an Bachs Wirkungsstätte als Johann Gottlieb Görner, wohl vor allem, weil Scheibe an gleicher Stelle auch gegen dessen „Bruder“ (Johann Valentin Görner), der „niemahls grosse und starke musicalische Stücke verfertiget, sondern bisher kaum in einigen Arien und kleinen Concerten fortkommen können“, zu Felde zieht (Spitta II, S. 34 f. und 476; vgl. Sendschreiben, S. 45 f.).

I.

Bei dem Versuch, weitere Exemplare des – bislang nur einmal nachgewiesenen – Originaldrucks von Johann Abraham Birnbaums erster Replik⁵ auf das besagte Sendschreiben zu ermitteln, stieß ich in der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena auf einen Sammelband (Signatur: 8 Art. lib. V, 421 a), in dem sich ein solches an dritter Stelle befindet, zusammengebunden mit dem vollständigen ersten Teil von „Der Critische Musicus“ (Nr. 1; samt dem als Beschluß hierzu erschienenen Originaldruck von Scheibes „Beantwortung“ des Birnbaum-Textes)⁶ und einer 1734 bei Breitkopf in Leipzig gedruckten deutschen Übersetzung von Charles Porées Rede „Theatrum sitne, vel esse possit schola informandis moribus idonea“⁷ (Nr. 2).

Das Jenaer Exemplar des ersten Teils von Scheibes „Critischem Musicus“ hält eine Überraschung bereit: In dem berühmten Sendschreiben wurden von einer zeitgenössischen Hand die Namen (und weitgehend die Wirkungsstätten) der kritisierten Komponisten eingefügt. In der Reihenfolge ihres Erscheinens sind dies der Gothaer Kapellmeister Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749), der Merseburger Kapellmeister Johann Theodor Roemhildt (1684–1756), der dortige Konzertmeister Christoph Förster (1693–1745), sodann der Musikdirektor der Leipziger Neukirche Carl Gotthelf Gerlach (1704–1761), der Organist der Leipziger Nikolaikirche Johann Schneider (1702–1788), der Leipziger Universitätsmusikdirektor Johann Gottlieb Görner (1697–1778) und der Thomaskantor Johann Sebastian Bach sowie schließlich die zeitweise am Hof zu Wolfenbüttel beschäftigten Musiker Giuseppe Antonio Paganelli (geb. 1710) und Conrad Friedrich Hurlebusch (1691–1765).

Es besteht kein Anlaß, an der Glaubwürdigkeit dieser Angaben zu zweifeln, denn zum einen lassen sich die im Sendschreiben übermittelten Informationen ohne weiteres mit Leben und Wirken der annotierten Komponisten in Verbindung bringen (siehe hierzu weiter unten); zum anderen erweisen sich die Zusätze anhand von Schriftvergleichen als die Zutat einer prominenten Person aus Bachs Umfeld: Sie stammen von der Hand des Weimarer Stadt-

⁵ *Unpartheyische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem 6ten Stück des Critischen Musicus* (Dok II, Nr. 409); einziges bisher bekanntes Exemplar in D-LEM, I 8° 405 d.

⁶ *Beantwortung der unpartheyischen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des Critischen Musicus/ Ausgefertiget von Johann Adolph Scheibe. Hamburg/ 1738* (Dok II, Nr. 417).

⁷ *Des berühmten Französischen Paters Poree Rede von den Schauspielen, Ob sie eine Schule guter Sitten sind, oder seyn können? übersetzt Nebst einer Abhandlung von der Schaubühne, herausgegeben von Joh. Friedrich Mayen, A. M. Leipzig, bey Bernhard Christoph Breitkopf. 1734.*

organisten Johann Gottfried Walther (siehe Abbildung 1),⁸ der mit den meisten der gescholtenen Musiker selbst in Kontakt gestanden haben dürfte. Als Korrespondent des Wolfenbütteler Kantors Heinrich Bokemeyer (1679–1751) – seit Juni 1737 ausgewiesener Kommissionär des „Critischen Musicus“⁹ und im September dieses Jahres Autor ebenda¹⁰ – war er zudem mittelbar mit Scheibe verbunden. Daß Walther das Sendschreiben sehr aufmerksam studiert haben muß und seinen Kontakt zu Bokemeyer für die Entschlüsselung des Dokumentes zu nutzen wußte, ist schließlich durch eine Passage in seiner – nur einseitig überlieferten – Korrespondenz mit Bokemeyer dokumentiert. Am 24. Januar 1738 schrieb Walther nach Wolfenbüttel:

Durch des mehrgedachten Hrn. M. Mizlers gütiger Besorg- und meiner seits erlegte Zahlung habe vom Critischen Musico nach der Michaëlis-Meße die ersten 15 Stück bekommen [...]. Daß im 6sten St. dieses Journals [d. h. von „Der Critische Musicus“] an einer Stelle der Hr. Bach in Leipzig gemeynet sey, solches habe mir gleich beym ersten Anblick eingebildet, und gestern bin darinne bestärcket worden, da ein gewißer von einer kleinen Reise wieder gekommener Freund allhier, mir ein sine die et consule herausgekommenes Scriptum mitgebracht, deßen Titul also lautet: „Unpartheyische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem 6ten Stück des Critischen Musicus. Gedruckt in diesem Jahre“ [...] Ich bin begierig zu wissen, wer die andern Herrn u. Örter wol seyn mögen, die an besagter Stelle characterisirt, und nicht genennet worden sind? ich hoffe von MH. nähere Nachricht sub rosa zu erlangen.¹¹

Bokemeyer wird ihm bald darauf seinen Wunsch erfüllt haben – die Gelegenheit kommt in den überlieferten späteren Briefen Walthers nicht mehr zur Sprache.

Walthers Annotationen im Jenaer Exemplar des „Critischen Musicus“ beschränken sich nicht allein auf die Namen der Komponisten.¹² Im 21. Stück

⁸ Als Vergleichsmaterialien bieten sich an das Faksimile eines im Jahr 1736 verfaßten Walther-Briefes an H. Bokemeyer (siehe *Johann Gottfried Walther. Briefe*, hrsg. von K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987, Abbildungen 39–40), außerdem Walthers Annotationen im Handexemplar seines Buches *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732 (abgebildet in *Der junge Bach. „weil er nicht aufzuhalten“*, Erste Thüringer Landesausstellung. Begleitbuch, hrsg. von R. Emans, Erfurt 2000, S. 314).

⁹ Erstmals im 9. Stück der Zeitschrift (25. Juni 1737).

¹⁰ Siehe Fußnote 34.

¹¹ Zitiert nach *Johann Gottfried Walther. Briefe* (wie Fußnote 8), S. 211.

¹² Die übrigen Drucke des Bandes enthalten ebensowenig Zusätze von der Hand Walthers wie der ebenfalls in der Jenaer Bibliothek vorhandene zweite Teil von Scheibes Periodikum (siehe bei Fußnote 16). Eine andere Hand fügte auf dem Titelblatt der *Unpartheyischen Anmerkungen* (wie Fußnote 5) den Namen des Autors hinzu: „von Jo. Abr. Birnbaum.“

(erschieden am 10. Dezember 1737) löste er am unteren Seitenrand das Pseudonym des Verfassers eines hier abgedruckten „wohlabgefaßten Schreibens“ von einem „unbekannten Herrn Thareus“ aus „Q.“¹³ auf: Laut Walther handelt es sich um „[Anthon Ulrich von] Erath, Archivarius in Qvedlinburg [geb. 19. März 1709 Braunschweig, gest. 26. August 1773 Dillenburg]“.¹⁴ Auch diese Information dürfte er von Bokemeyer erhalten haben, denn Erath berichtet in seinem Schreiben (datiert auf den 20. Oktober 1737), das sich mit Scheibes Ausführungen über die Melodie im 4. Stück der Zeitschrift (16. April 1737) auseinandersetzt, daß ihm sein „ehemaliger Meister in der Composition“ jüngst den „Critischen Musicus“ zugesandt und ihm bereits „vor einigen Jahren“ eine „Erklärung“ der Melodie „zur Beurtheilung“ übergeben habe, die mit einer von Scheibe auf Seite 30 kritisierten „Beschreibung der Melodie“ eines „berühmten Mannes“ nahezu identisch sei. Daß es sich bei Eraths Lehrer um Bokemeyer handelt, wird an anderer Stelle durch den Wolfenbütteler Kantor selbst bestätigt: Gegenüber Johann Christoph Gottsched bekannte er zwei Jahre später brieflich, das „Schreiben des so genannten H. Thareus“ im „Critischen Musicus“ rühre von Herrn „Erath“ her, der sein „ehemaliger scholar in der Composition“ und „jetzo Regierungs-Raht bey der Abbatissinn zu Quedlinburg“ sei.¹⁵ Außerdem notierte Walther am Schluß von Scheibes „Beantwortung der unpartheyischen Anmerkungen“ (S. 40, Schlußseite zum ersten Teil von „Der critische Musicus“): „die Materie bis hieher kostet 20 gr.“ (siehe Abbildung 2).

Die letztgenannte Annotation läßt die Frage aufkommen, ob der Jenaer Band zwingend aus Walthers eigenem musiktheoretischen Nachlaß stammen muß. Zwar sind von diesem große Teile versprengt überliefert – die meisten Materialien gelangten in die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien –, jedoch ließen sich in der Jenaer Universitätsbibliothek bislang keine weiteren Bücher aus Walthers Besitz nachweisen. Der Weimarer Organist könnte somit auch lediglich der Vermittler vielleicht des gesamten Bandes, jedenfalls des ersten Teils des „Critischen Musicus“ gewesen sein und in dieser Funktion sein Hintergrundwissen in dem Exemplar festgehalten haben. Nehmen wir sein oben zitiertes Versprechen gegenüber Bokemeyer beim Wort, er wolle mit diesen Informationen vertraulich umgehen, wäre der postulierte

¹³ Abgedruckt im 20. Stück (26. November 1737), S. 160.

¹⁴ 21. Stück (10. Dezember 1737), S. 161–167; Walthers Annotation auf S. 167.

¹⁵ Siehe hierzu Fußnote 34. Zu Erath siehe den entsprechenden Artikel in *Braunschweigisches Biographisches Lexikon: 8. bis 18. Jahrhundert*, hrsg. von H.-R. Jarck (u. a.), Braunschweig 2006, S. 204f.; hier auch weiterführende Literaturangaben. Eraths Unterricht bei Bokemeyer gehört in seine Zeit als Schüler der fürstlichen Schule zu Wolfenbüttel; siehe hierzu *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, hrsg. von J. S. Ersch und J. G. Gruber, Erste Section, 36. Teil, Leipzig 1842, S. 215–220, speziell S. 216.

Abnehmer des „Critischen Musicus“ in Walthers Umfeld zu suchen. Forschungen zur Provenienz des Jenaer Bandes führen denn auch zu einer solchen Person.

II.

Sowohl in unserem Band als auch in dem ebenfalls in der Jenaer Universitätsbibliothek als Einzelband vorhandenen zweiten Teil des „Critischen Musicus“ (Signatur: 8 Art. lib. V, 421 b) finden sich im Einbanddeckel mit Rötel eingetragene Altsignaturen (XLII, 75 a und XLII, 75 b). Diese stammen von Christian August Vulpius (1762–1827), dem Schwager Johann Wolfgang von Goethes, und bezeugen, daß die Bücher zum Bestand der ehemaligen Jenaer Schloßbibliothek gehören – Vulpius wirkte ab 1797 als Registrator, ab 1800 als Sekretär der herzoglichen Bibliothek in Weimar und erstellte in den Jahren 1802 bis 1805 einen Nominalkatalog der circa 20.000 Bücher umfassenden Sammlung des Jenaer Schlosses; die Rötelsignaturen stehen mit dieser Neuordnung in Zusammenhang. Erst im Jahr 1818 wurde die Schloßbibliothek Teil der akademischen Büchersammlung.¹⁶

Die Jenaer Schloßbibliothek setzte sich im Kern aus drei Provenienzen zusammen. Der weitaus größte Teil der Bücher geht auf die im Jahr 1779 von Herzog Carl August von Sachsen-Weimar erworbene Bibliothek des Naturhistorikers Christian Wilhelm Büttner (1716–1801) zurück. Büttner hatte ab 1758 den Lehrstuhl für Naturgeschichte und Chemie an der Philosophischen Fakultät der Universität Göttingen inne; gegen eine Pension und freie Wohnung im Jenaer Schloß überließ er seine riesige Büchersammlung dem Weimarer Herzog. Sodann umfaßte der Bestand ausgesonderte Dubletten der herzoglichen Bibliothek in Weimar und die naturhistorische Bibliothek des Jenaer Philologen Johann Ernst Immanuel Walch (1725–1778). Zwar läßt sich die Provenienz der Bücher im einzelnen nicht mehr feststellen,¹⁷ doch ist für

¹⁶ Die Ausführungen zur Bibliotheksgeschichte nach W. Ronneberger, *Die Schloßbibliothek zu Jena*, in: Otto Glauning zum 60. Geburtstag. Festgabe aus Wissenschaft und Bibliothek. Band II, Leipzig 1936, S. 64–72; *Geschichte der Universitätsbibliothek Jena 1549–1945*, Weimar 1958 (Claves Jenenses. Veröffentlichungen der Universitätsbibliothek Jena. 7.), S. 305 f.; und G. Büch, *Die Bibliotheca Büttneriana. Ein Beitrag zur Geschichte der Universitätsbibliothek Jena*, in: Zentralblatt für Bibliothekswesen 100 (1986), S. 293–299. Für verschiedene Hinweise zur Provenienz des Bandes und die freundliche Bereitstellung der Materialien vor Ort bin ich den Mitarbeitern der Abteilung Sondersammlungen der Universitätsbibliothek Jena, namentlich Frau Johanna Triebe und Herrn Frank Gratz, zu Dank verpflichtet.

¹⁷ Der Verbleib eines in den Jahren 1781/82 vom Göttinger Studenten Heinrich Moritz Grellmann angefertigten Katalogs von Büttners Bibliothek ist ungewiß (erwähnt in

beide Bände des „Critischen Musicus“ eine Herkunft aus der Büttnerschen Büchersammlung sehr wahrscheinlich. Dies ergibt sich zunächst aus dem Umstand, daß in der alternativ als Vorbesitzer in Frage kommenden Weimarer herzoglichen Bibliothek (heute Herzogin Anna Amalia Bibliothek) die Drucke nicht nochmals überliefert sind. Vor allem aber fällt ins Gewicht, daß für das seinerzeit in der Jenaer Schloßbibliothek unmittelbar daneben aufgestellte Buch, Johann Gottfried Walthers „Musicalisches Lexicon“ (Signatur: *Art. lib. V, 320*; Rötelsignatur: *XLIII, 74*), tatsächlich eine Göttinger Provenienz nachgewiesen ist: Hier findet sich im vorderen Einbanddeckel eine handschriftliche Notiz von der Hand Johann Matthias Gesners (1691–1761), die das Buch als Geschenk des Autors ausweist: „Jo. Matth. Gesneri do. auctor.“ Auch wenn unklar bleibt, wann Walther das Lexikon seinem ehemaligen Weimarer Kollegen (1715–1729 Konrektor am örtlichen Gymnasium) und Förderer seines Sohnes Johann Gottfried d. J. übersandte¹⁸ – während Gesners Zeit als Rektor der Leipziger Thomasschule (1730–1734) oder als Professor für Poesie und Beredsamkeit an der Universität Göttingen (1734–1761†) –, erscheint es naheliegend, für den ersten Teil des „Critischen Musicus“ einen analogen Provenienzzugang anzunehmen (wer sonst in Göttingen käme als Vertrauter Walthers in Betracht?). Die Bücher, und nachweislich nicht nur diese, wird Büttner von seinem Kollegen oder aus dessen Nachlaß (unabhängig von der erst 1764 erfolgten Auktion der Gesnerischen Bibliothek) erhalten haben.¹⁹

der den Verkauf der Bibliothek betreffenden Akte im Thüringischen Hauptstaatsarchiv Weimar, *Rep. A, Nr. 7026: Die von Serenissimo acquirirte Bücher- und Manuscripten Sammlung des Professoris Büttner zu Göttingen 1781–1809*); angeblich ist dieser gedruckt worden (siehe Ronneberger 1936, wie Fußnote 16).

¹⁸ Zu Gesners freundschaftlicher Beziehung zu Walther siehe *Johann Gottfried Walther. Briefe* (wie Fußnote 8), S. 73, 75, 85 f., 138 und 148. Im ursprünglichen Vorwort von Walthers Lexikon (enthalten im Vorabdruck des Buchstaben A) heißt es: „Hierzu hat nun der hiesige Hochfürstl. Bibliothecarius, und berühmte Con-Rector des Gymnasii, Hr. M. Joh. Matthias Gesner, durch gütigen Vorschub das meiste beygetragen, welches hiermit danckbarlich zu erwehnen, meine Schuldigkeit allerdings erfordert.“ (siehe *Johann Gottfried Walther. Briefe*, wie Fußnote 8, S. 86).

¹⁹ Im gedruckten Auktionskatalog (*CATALOGVS BIBLIOTHECAE QVAE A. D. III IVLII M D CC LXIII QVI EST PRIMVS POST FESTVM VISITATIONIS MARIAE GOETTINGAE IN DOMO B. IO. MATTHIAE GESNERI PVBLICE DEVENDETVR. M D CC LXIII*; Exemplar in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Signatur: *8 HLL XI, 1632*) sind die Bände nicht verzeichnet, wobei in diesem überhaupt kaum schöngeistige Literatur erscheint. – Herr Frank Gartz (Universitätsbibliothek Jena) machte mich freundlicherweise darauf aufmerksam, daß für verschiedene weitere Bücher aus dem Bestand der alten Jenaer Schloßbibliothek (also höchstwahrscheinlich aus Büttners Besitz stammend) eine Herkunft aus Gesners Bibliothek verbürgt ist (Signaturen: *8 Theol XLVIII,3*; *4 Art. lib. IX, 2*; *4*

Diesen Überlegungen folgend, wäre es Gesner gewesen, der den von Walther erhaltenen ersten Band der Zeitschrift gemeinsam mit Birnbaums Verteidigungsschrift und dem Schauspieltraktat in einem Sammelband vereinte.²⁰ Er erwiese sich somit als ein aufmerksamer Beobachter des Scheibe-Birnbaum-Disputes, und damit fällt neues Licht auf die Motivation seiner berühmten Fußnote im Quintilian-Kommentar (1738):²¹ Ziehen wir in Betracht, daß Gesners Buch ein Jahr nach der Publikation von Scheibes Sendschreiben und wenige Monate nach der Drucklegung von Birnbaums erster Verteidigungsschrift erschien (die Vorrede datiert auf Mai 1738), ergibt sich erstmals eine plausible Deutung für die in ihrem Kontext merkwürdig isoliert stehende Äußerung über Bach. So dürfte es Gesner nicht entgangen sein, daß Birnbaum in seiner Verteidigungsschrift unterschwellig die Unzulänglichkeiten mancher (Leipziger) Darbietung von Bachs Kirchenmusik einräumen mußte. Gesners enthusiastisches Porträt des Virtuosen und Dirigenten Bach, der „den Orpheus mehrmals und den Arion zwanzigmal“ übertreffe, könnte also ohne weiteres als eine ganz persönliche Verteidigung Bachs gegen die Angriffe des „Critischen Musicus“ aufgefaßt werden, die zwischen den Zeilen zweierlei ausdrücken sollte: 1. Bach ist ohne Zweifel, anders als dies Scheibe mit seinen Anspielungen auf Händels Kunst als Clavierspieler bemerkte, ein beispielloser Virtuose. 2. Daß Bachs Figuralmusik trotz ihrer bedeutenden Schwierigkeiten dargeboten werden kann, ist einzig den ganz besonderen Qualitäten des Thomaskantors als Aufführungsleiter zu verdanken. Scheibe muß die an entlegener Stelle publizierte ‚Verteidigung‘ Bachs zur Kenntnis genommen haben, denn wenn wir uns auf die neue Lesart des Quintilian-Kommentars einlassen, erhellen sich auch Scheibes Beweggründe für ein Pasquill, das er ein Jahr später, im 31. Stück (2. April 1739) des „Critischen Musicus“, abdruckte und das offensichtlich J. S. Bach porträtieren sollte.²² In dem fingierten Brief des selbsternannten „größten Citharisten und Componisten in der Welt“ an den Herausgeber der Zeitschrift legte Scheibe dem Thomaskantor folgende eitle Worte in den Mund:

Math. I, 14; 4 Num. 102; 4 Op. theol. III, 27/1; 4 Phil. X, 16; 8 Gl. II, 175; 8 Hist. lit. V, 22:1 und 23:1; 8 Phil. III, 11); auch diese sind im gedruckten Auktionskatalog nicht verzeichnet. – Die im Universitätsarchiv Göttingen aufbewahrten Aktenvorgänge zu Gesners Testament (Signatur: *Ger D LXII, 71*) und seine Personalakte (*Kur 5733*) bieten keine in dieser Frage weiterführenden Informationen (freundliche Auskunft von Herrn Dr. Ulrich Hunger, Universitätsarchiv Göttingen).

²⁰ Dies würde auch erklären, warum die Annotation auf dem Titel zu Birnbaums Verteidigungsschrift nicht von Walthers Hand herrührt (siehe Fußnote 12); mit Gesners Handschrift kann sie allerdings ebenfalls nicht in Verbindung gebracht werden.

²¹ Dok II, Nr. 432.

²² Dok II, Nr. 442. Zum Bezug auf Bach siehe Dok II, Nr. 552.

Ich könnte nicht allein [...] beweisen, daß ich der allergröste Künstler auf den Cithrinchen bin, und daß ich über dieses noch so künstlich und wunderbar componire, daß man bey der Anhörung meiner Stücke ganz verwirrt gemacht wird. Alles gehet durch einander. Alles ist so verworren durchgearbeitet, daß man keine Stimme vor der andern vernehmen, niemals aber die Hauptmelodie erkennen, und die Worte verstehen kann. Trotz sey auch dem gebothen, welcher sich unterstehen mögte, meine Geschicklichkeit zu tadeln, meine Verdienste in Zweifel zu ziehen, oder auch mir den Ruhm abzusprechen, daß ich der gröste Cithariste und der gröste Componiste in der Welt bin! Gewiß, wenn ich zu der Zeit der alten Griechen, (die ich erst aus ihren Blättern, Mein Herr! habe kennen lernen,)²³ gelebet hätte, man würde meiner anjetzo mit grösserm Ruhme, als aller alten Weltweisen und Musicanten gedenken. Sie wissen nun wer ich bin, und mit wem Sie zu thun haben. [...]

Die Passage wird erst verständlich, wenn wir sie als spöttische Reaktion auf die bekannte Stelle in Gesners Quintilian-Kommentar auffassen. Bezogen auf Quintilians Satz „An vero citharoedi non simul & memoriae & sono vocis & pluribus flexibus seruiunt, cum interim alios neruos dextra percutiunt, alios laeua trahunt, continent, probant, nepes quidem otiosus, certam legem temporum seruat, & haec pariter omnia?“²⁴ heißt es dort:

Haec omnia, Fabi, paucissima esse diceres, si videre tibi ab inferis excitato contingeret, Bachium [...] manu vtraque & digitis omnibus tractantem vel polychordum nostrum, multas vnum citharas complexum, [...] hunc, inquam, si videres, dum illud agit, quod plures citharistae vestri, & sexcenti tibicines non agerent, non vna forte voce canentem citharoedi instar, suasque peragentem partes [...].

Maximus alioquin antiquitatis fautor, multos vnum Orpheas & viginti Arionas complexum Bachium meum, & si quis illi similis sit forte, arbitror.²⁴

²³ In der zweiten Auflage des *Critischen Musicus* (1745, S. 295) ersetzte Scheibe die Worte in der Klammer durch: „von denen sie in ihren Blättern so viel Rühmens machen“.

²⁴ Deutsche Übersetzung von Wolf-Hartmut Friedrich (abgedruckt in Dok II, Nr. 432 K): „Dies alles würdest Du, Fabius, völlig unerheblich nennen, wenn Du, aus der Unterwelt heraufbeschworen, Bach sehen könntest – [...] wie er mit beiden Händen und allen Fingern etwa unser Klavier spielt, das allein schon viele Kitharai in sich faßt [...]; wenn Du ihn sähest, sag ich, wie er bei einer Leistung, die mehrere Eurer Kitharisten und zahllose Flötenspieler nicht erreichten, nicht etwa nur eine Melodie singt wie der Kitharöde und seinen eigenen Part hält [...]. Sonst ein begeisterter Verehrer des Altertums, glaub' ich doch, daß Freund Bach allein, und wer sonst ihm vielleicht ähnlich ist, den Orpheus mehrmals und den Arion zwanzigmal übertrifft.“

III.

Die Aufdeckung der Komponistennamen im berühmten Sendschreiben durch Walthers Annotationen rechtfertigt eine kurze Zusammenfassung des Dokumentes (vollständige Wiedergabe am Schluß des Beitrags). Dabei gilt es zu prüfen, inwieweit sich die im Brief gelieferten Hinweise zu den zehn kritisierten Musikern mit den anderweitig verfügbaren biographischen Informationen in Verbindung bringen lassen, und schließlich ist zu fragen, ob sich aus der Biographie Scheibes – als dem allseits angenommenen Verfasser des Sendschreibens – Hinweise auf dessen Motive für die Abfassung des Textes ergeben.

Die erste Station der Reise führte den „geschickten Musicanten“ von einem ungenannten Ort an einen Hof, hinter dem sich laut Walther derjenige zu Gotha verbirgt. Während der „vierzehn Tage“, die er hier zubrachte, hatte er „verschiedene mahl“ Gelegenheit, „das Haupt der Musicanten“, Gottfried Heinrich Stölzel, zu sprechen und auch dessen Kirchenkantaten zu hören, die ihm als „sonderlich schön“ beschrieben worden waren. Seine eigene Einschätzung fiel zwiespältig aus: Die Fürsprecher des Kapellmeisters hätten mit ihrem Urteil zwar recht, allerdings seien seine Kompositionen „nicht völlig genug ausgearbeitet“ und „die Gedanken“ manchmal zu gemein und zu platt. Schwächen erkannte der „Musicant“ auch in der Textdeklamation. Sie erschien ihm stellenweise „unnatürlich“ und „gezwungen“. Anders hingegen die Chorsätze: Sie seien „vollkommen schön“ und die kontrapunktischen Passagen „natürlich und überaus prächtig“, was besonders in den – bis heute breit überlieferten – Meßvertonungen zum Tragen käme. In seinen „Instrumentalsachen“ würde der Kapellmeister den Instrumenten „immer zu wenig“ zutrauen (was die Spieler beklagten) und von einem „mittlern Styl“ „stark in das niedrige“ fallen. Als Theoretiker wäre er, trotz „einer gewissen Eigenliebe“ und einer pedantischen Unterrichtspraxis, sehr stark, nicht zuletzt infolge eines längeren Aufenthaltes in „-“. Er würde gelegentlich als Poet seiner musikalischen Texte fungieren, sei „wohl gereist“ und habe sich in jungen Jahren – inzwischen aber nicht mehr – in der „theatralischen Arbeit“ hervorgetan. Dies alles läßt sich ohne weiteres mit Stölzel in Verbindung bringen. Die letztgenannte Äußerung etwa spielt auf sein Wirken als Opernkomponist in Breslau (1711/12), Gera (1712), Naumburg (1712/13), Prag (um 1716), Bayreuth (1718) und während seiner frühen Gothaer Jahre an. 1713/14 hatte er sich zu Studienzwecken in Italien (Venedig, Florenz, Rom) aufgehalten.²⁵

²⁵ Biographischer Überblick in MGG², Personenteil, Band 15, Sp. 1550–1555 (B. Siegmund).

Die Reise führte den „geschickten Musicanten“ zu einem „Capellmeister“ und einem „Concertmeister“ an einem weiteren Hof – laut Walther nach Merseburg zu Johann Theodor Roemhildt (Kapellmeister 1731–1738) und Christoph Förster (Konzertmeister nach 1717 bis 1738). Auch diese Zuschreibungen erweisen sich als schlüssig. So habe der Kapellmeister bereits „ziemliche Jahre erreicht“ – Roemhildt wurde 1684 in Salungen bei Eisenach geboren – und zeichne sich durch ein „eigennütziges“ und „falsches Gemüthe“ sowie „listige Ränke“ aus. Darunter habe speziell der Konzertmeister zu leiden. Dieser indes habe „grosse Verdienste“ und könnte „vollkommen“ sein, wenn er gebildeter „und der Theorie der Music kundiger wäre“. Gleichwohl beherrsche er die Geige und das Clavier „sehr wohl“ und seine Violinkonzerte – von Förster lassen sich mehr als ein Dutzend nachweisen²⁶ – seien „gewiß ohne Tadel“. Vernichtend ist hingegen das Urteil über das Schaffen des Kapellmeisters: Er falle in seiner Kirchenmusik „auf lächerliche und abgeschmackte Ausdrückungen. Die wahre Schönheit der Music“ sei ihm „so wenig bekannt, daß man auch nicht einmahl mit ihm davon reden kan.“ In Gesprächen habe er dem „geschickten Musicanten“ von „allerhand altfränckischen und tadelhaften Arten des Ausdruckes“ berichtet. So habe er „einsmahls in Schlesien“ – Roemhildt wirkte in den Jahren 1714–1726 als Musikdirektor im niederschlesischen Freystadt – ein Passionsoratorium aufgeführt und dabei das Krähen des Hahnes durch einen hinter der Orgel postierten Musiker auf dem „blossen Rohre der Hautbois“ nachahmen lassen.

Durch die Bekanntschaft mit dem Konzertmeister (Förster) soll sich dem „geschickten Musicanten“ die Möglichkeit ergeben haben, anschließend „einige Musicanten“ in einer gewissen Stadt kennenzulernen, bei der es sich gemäß Walther um Leipzig handelt. Zunächst schildert der reisende Musiker seine niederschmetternden Beobachtungen bezüglich der drei lokalen Organisten – laut Walther zunächst bezogen auf den Neukirchenmusikdirektor Gerlach, sodann auf den Nikolaiorganisten Schneider, schließlich auf den Universitätsmusikdirektor und Thomasorganisten Görner. Es folgt die Auseinandersetzung mit dem „Vornehmsten der Musicanten“ offenkundig in derselben Stadt (Walther notierte hier nochmals explizit „Leipzig“), also die bekannte Kritik an – wie auch Walther vermerkte – Johann Sebastian Bach. Der erstgenannte sei Organist an einer gewissen Kirche. Er habe in dem Amt „Vorfahren“ gehabt, die die „grösten Meister gewesen“ seien und die von „Fremden [...] mit den austräglichsten Ehrenämtern“ versorgt worden wären –

²⁶ Siehe das Werkverzeichnis in MGG², Personenteil, Band 6, Sp. 1497–1498 (U. Wagner). – Bereits Friedrich Wilhelm Marpurg hat diesen Abschnitt des Sendschreibens mit Christoph Förster und dem Merseburger Kapellmeister, dessen Name ihm angeblich entfallen sei, in Verbindung gebracht; siehe *Legende einiger Musikheiligen*, Breslau 1786 (Reprint: Leipzig 1977), S. 312–314.

Gerlachs prominentester Vorgänger war der inzwischen mit mehreren Kapellmeistertiteln versehene Hamburger Musikdirektor Georg Philipp Telemann (Neukirchenorganist in den Jahren 1704/05), der erfolgreichste deutsche Musiker seiner Zeit; Melchior Hoffmann (im Amt 1705–1715) hatte seinerzeit das ihm angetragene Hallische Musikdirektorat abgelehnt, und Gerlachs unmittelbarer Vorgänger, Georg Balthasar Schott (Neukirchenorganist 1721 bis 1729), war von 1729 bis zu seinem Tod im Jahr 1736 Stadtkantor in Gotha gewesen. Gerlach hingegen sei „in der Music so unwissend“, daß er „auch nicht in den kleinsten Stücken seinen Vorfahren zu vergleichen“ sei. Zu seinen Amtspflichten gehöre das Komponieren, doch da er dazu nicht in der Lage sei, „muß allemahl ein anderer die Arbeit für ihm thun“. Gleichwohl pflege er sich „mit den Federn der besten Männer so wohl zu spicken, daß er der Krähe des Esopus sehr ähnlich ist.“ Wegen dieser Plagiatspraxis habe er jedoch „schon mehr als einmal“ erleben müssen, daß man ihm jene fremden Federn „zu seiner grösten Beschimpfung wieder ausgerupfet hat“ – auf Gerlachs kirchenmusikalische Praxis, die sich sehr wohl mit den Aussagen des „geschickten Musicanten“ in Verbindung bringen läßt, werden wir noch gesondert zu sprechen kommen (siehe S. 179 ff.).

Der zweite Leipziger Musiker sei der „beständige Feind“ Gerlachs, hätte aber „fast“ die „gleichen Eigenschaften.“ Beide ließen keine Gelegenheit aus, sich „täglich einander zu schaden“. Immerhin spiele dieser aber „inzwischen ein feines Clavier und eine ziemliche Geige“ – Johann Schneider, seit 1730 Nikolaiorganist (zu den Mitbewerbern um das Amt gehörte damals Johann Adolph Scheibe), war ein versierter Violinspieler (zunächst 1726–1730 in der Weimarer Hofkapelle). Ende der 1740er Jahre spielte er im Leipziger Großen Concert das Cembalo; Lorenz Mizler schrieb über seine Orgelvorspiele, sie seien „von so gutem Geschmacke, daß man in diesem Stücke, ausser Herr Bachen, dessen Schüler er gewesen, in Leipzig nichts bessers hören kann“.²⁷ Über Spannungen zwischen Gerlach und Schneider war bislang nichts bekannt; für beide wird seit Schering eine Mitwirkung in Bachs Collegium musicum angenommen.

Der dritte Leipziger Musiker sei „an einer andern Kirche Director“ und habe die Musik seit „beynahe achtzehn Jahren getrieben“ – Johann Gottlieb Görner hatte vom Frühjahr 1720 bis 1721 zunächst den Organistendienst an der Paulinerkirche verwaltet,²⁸ wirkte von 1721 bis 1729 als Nikolaiorganist, seit 1723

²⁷ Zu Schneider siehe Dok II, Nr. 324 und 565, sowie A. Schering, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941 (Musikgeschichte Leipzigs, Bd. 3), S. 65 f.

²⁸ Die Daten nach A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Universitätskirche St. Pauli zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, in: 600 Jahre Musik an der Universität Leipzig, hrsg. von E. Fontana, Leipzig und Wettin 2010, S. 97. Die Behauptung Scherings, Görner sei schon im Jahr 1716 von Johann Kuhnau für das damals vollendete Orgel-

außerdem als Universitätsmusikdirektor und seit 1729 zugleich als Thomasorganist. Die Charakterisierung dieses Musikers fällt ausnehmend drastisch aus: Obwohl man annehmen müsse, die lange Berufserfahrung habe ihn „auf den rechten Weg gebracht“, gäbe es doch „nichts unordentlicher als seine Music.“ Das „innere Wesen des Styls“ sei ihm „ganz und gar unbekandt“, musikalische Regeln könne er entbehren, „weil er sie nicht weis.“ Kurzum: „Er setzet keine reine Zeile, die gröbsten Schnitzer sind die Zierrathen aller Tacte. Mit einem Worte, er weis die Unordnung der Music am allerbesten vorzustellen“ und kranke dabei an Hochmut und beispielloser „Grobheit“. Schon Spitta und Schering hatten in der Person den Universitätsmusikdirektor Görner erblickt,²⁹ zumal Scheibe diesen im „Critischen Musicus“ noch mit weiteren Beleidigungen bedachte.³⁰ An einer Identität kann aber auch deshalb nicht gezweifelt werden, weil der „geschickte Musicant“ im Sendschreiben anschließend ein kaum minder spöttisches Urteil über den Bruder jenes Leipziger Komponisten fällt. Dieser habe bislang lediglich „Arien“ und „kleine Concerten“ komponiert, sei ein lächerlicher Clavierspieler und seinem Bruder „in allen ähnlich“, überträfe diesen aber noch an Hochmut. Er sei ein boshafter Besserwisser und würde „denjenigen übel nachreden, welche ihm doch die grösten Wohlthaten erzeiget haben.“

Die anschließende Auseinandersetzung mit dem „Vornehmsten unter den Musicanten“ dieser Stadt (Johann Sebastian Bach) konzentriert sich bekanntermaßen auf die kaum zu bewältigenden Schwierigkeiten in Bachs Vokalwerken und das „Schwülstige“, „Dunkle“ und „Unnatürliche“ seines Kompositionsstils.

Die nächste Station der Reise war ein gewisser Ort, den Walther nicht näher bestimmt (Wolfenbüttel?). Hier traf der „geschickte Musicant“ auf den „berühmten“ und „vortrefflichen Herrn Graun“, dessen Name der „Musicant“ nicht verbergen mußte, weil er an dieser Person auch hinsichtlich der menschlichen Umgangsformen und Charaktereigenschaften nichts auszusetzen hatte. Schließlich führte ihn die Reise an einen weiteren ungenannten Ort, wo er „in die Bekantschaft“ von drei Komponisten „gerieth“: einem „gebohrnen Ita-

werk an St. Pauli empfohlen worden, konnte noch nicht quellenmäßig belegt werden (vgl. Schering, wie Fußnote 27, S. 62).

²⁹ Siehe Spitta II, S. 34f. und 767; und Schering (wie Fußnote 27), S. 111.

³⁰ Vgl. die Angaben bei Fußnote 40 und 50. Im Personenregister der zweiten Auflage des „Critischen Musicus“ (1745) ist der Name „Görner“ mit dem Zusatz versehen: „ein elender Componist“. Auch dies gilt gemeinhin als eine Beleidigung J. G. Görners (siehe Schering, wie Fußnote 27, S. 111), doch da Scheibe an der entsprechenden Textstelle (S. 645) „Görner“ und L. C. Mizler als Beispiele für schlechte Vokalkomponisten erwähnt, könnte sich dies ebensogut auf J. G. Görners Bruder Johann Valentin beziehen, der – wie Mizler – als Odenkomponist hervorgetreten war (so die Lesart bereits bei Spitta II, S. 767).

liäner“ – laut Walther Giuseppe Antonio Paganelli –, einem Deutschen – Conrad Friedrich Hurlbusch – und dem namentlich erwähnten Johann Adolph Hasse. Letzteren rühmt der „Musicant“, weil er das Exempel für einen europaweit berühmten deutschen Musiker sei und er es verstehe, in einem natürlichen Stil Vokalmusik zu komponieren. Der Italiener hingegen tue „alles was seine Nation erfordert“. Er setze flink „bunte und krause Hauptstimmen“, begleitet von einem „beständigen Trommeln“, und er eigne sich häufig „ganze Sätze und Arien“ anderer Komponisten an: „Kurz, mein Herr, er ist einer von denen Italiänern, welche leer und ohne Kraft setzen.“ Der ungenannte Deutsche wiederum leide an den Vorurteilen, daß „die Italiäner die einzigen Meister der Music“ seien und die deutsche Sprache sich nicht zur Musik schicke; ja er „schämet sich fast ein Deutscher zu seyn“. Allerdings habe er „bey weitem nicht“ die „Schönheiten der Italiänischen Music“ verstanden und ohnedies kein Interesse an der Musiktheorie. Inzwischen spiele er „das Clavier sehr gut“, namentlich sein „Springen“ über die Tasten sei bemerkenswert; dies wisse er aber auch, und das mache ihn „unerträglich“. Aus seiner Feder seien bislang lediglich „Italiänische Cantaten und einige Clavier Sachen“ ans Licht getreten, erstere „meistentheils hart, unangenehm und mit den grösten Fehlern wieder die Sprache angefüllt“, letztere hätten „selten, was doch eigentlich dem Instrumente zukommt“ – der bekannte Claviervirtuose Hurlbusch hatte bis 1736 nur eine Kantatensammlung und zwei Bände mit Clavierwerken im Druck herausgegeben; seine 72 Oden erschienen erst ab 1737.³¹

Der Schauplatz dieser drei Bekanntschaften dürfte Braunschweig gewesen sein, wo sich im Vorfeld der Veröffentlichung des Sendschreibens freilich nur Paganelli (1736–1738 hier nachgewiesen als Opernkomponist)³² und Hurlbusch (um 1735) zeitweise aufgehalten hatten.

IV.

Die Zusammenfassung des Sendschreibens macht zunächst eines deutlich: Bach war weder der einzige kritisierte prominente Musiker, noch der am schärfsten angegriffene. Gleichwohl entschloß nur er sich, jedenfalls soweit sich dies anhand der Dokumentenlage heute darstellt,³³ auf das Sendschrei-

³¹ Siehe die Werkübersicht in: MGG², Personenteil, Band 9, Sp. 546 (R. Rasch).

³² Siehe MGG², Personenteil, Band 12, Sp. 1545 f. – Von 1737 bis 1738 diente Paganelli als Kammerkapellmeister der Markgräfin Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth.

³³ Scheibe behauptet immerhin zu Beginn seiner *Beantwortung der unpartheyischen Anmerkungen* (wie Fußnote 6): „Die meisten inzwischen, denen er [d. h. das Sendschreiben] angehet, haben sich theils selbst gefunden, theils sind sie auch von andern

ben öffentlich zu reagieren, nämlich durch die gedruckte Verteidigung aus der Feder Birnbaums. Insofern wird auch nachvollziehbar, warum Scheibe in der Folgezeit so viel Energie auf die Auseinandersetzung mit Birnbaum und Bach verwendete und in der Sache nicht von der im Sendschreiben formulierten Kritik abwich. Ebenso energisch bestritt er dabei allerdings, der Verfasser des Dokumentes gewesen zu sein, das doch ursprünglich gar nicht an ihn, sondern – wie er schon in seiner Vorbemerkung zum Abdruck des Sendschreibens behauptet hatte – an einen seiner „grossen Freunde“ gerichtet gewesen sei, und das er nach anfänglichen „Bedenken“ nur abgedruckt habe, weil darin „niemand bey Namen genennet war“ und er es für nützlich hielt, „wenn einige grosse und mittelmäßige Musicanten ihre Fehler darinn finden würden, dadurch aber zur Erkänntniß derselben kommen mögten.“³⁴

aus der genauen Abschilderung erkannt worden. Ich aber habe davon nicht geringe Wirkungen empfinden müssen; sonderlich hat eine Stelle, durch welche der Herr Capellmeister Bach gemeynet seyn soll, einen heftigen Widerspruch gefunden [...].“

³⁴ So formuliert in der im März 1738 ausgelieferten Vorrede (unpaginiert) zum einen Monat zuvor mit dem 26. Stück abgeschlossenen ersten Teil des *Critischen Musicus* (vgl. auch 6. Stück, S. 41). Mit der Vorrede deckte Scheibe offiziell seine Identität mit dem Redakteur des *Critischen Musicus* auf – die Zeitschrift war bis dahin anonym erschienen: „Vornehmlich haben sich einige Musicanten und Musicverständige in L... keine geringe Mühe genommen, sowohl den Verfasser des critischen Musicus zu errathen, als auch dabey unterschiedenes abgeschmacktes zu erdichten. Man ist zwar wohl, ich weiß nicht wodurch, darauf gefallen, ich müste daran arbeiten, allein man hat auch vorgegeben, ich würde nur die Boltzen drehen, die ein gewisser anderer grosser Mann zu verschiessen pflegte. Und manche sind auch wirklich der Meynung gewesen, es hätten andere mehr Theil an dieser Arbeit als ich, und ich gäbe nur den Namen dazu her. Die Verwegenheit gewisser Personen ist noch weiter gegangen, indem sie sich wohl gar für die Verfasser des critischen Musicus aufgeworfen haben. Allein alle diese Zweifel und Beschuldigungen fallen hinweg, da ich mich nunmehr selbst entdecke, und diejenigen schamroth mache, welche sich für etwas ausgegeben haben, was sie nicht sind.“ (Vorrede).

Scheibe war zu dieser Offenbarung herausgefordert worden, weil das Gerücht herumging, nicht er, sondern H. Bokemeyer, seit dem 9. Stück, 25. Juni 1737, ausgewiesener Kommissionär des *Critischen Musicus* (der offiziell einen Beitrag für das 14. Stück, 3. September 1737, beisteuerte: „Gedancken des Herrn Bockmeyers von der Schreibart“, S. 111 f.), sei der Hauptverfasser der Zeitschrift (zumindest ab dem 6. Stück) – ein Vorwurf, den Scheibe später vielfach im *Critischen Musicus* thematisierte und den er noch im Dezember 1740 gegenüber J.C. Gottsched entkräften mußte (siehe dessen Briefe an Gottsched und Bokemeyer vom 9. Dezember 1740 sowie Bokemeyers Brief an Gottsched vom 12. Januar 1741; Universitätsbibliothek Leipzig, Ms 0342, Band VI a, Nr. 1229 und 1229 a, und Band VI b, Nr. 1243). Speziell Scheibes Brief an Bokemeyer ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich:

„[...] Nun kommt etwas neues. Es hat mir der Herr Professor Gottsched vor einiger Zeit aus Leipzig berichtet, wie daselbst eine Zeitung umhergienge: Ich habe neml.

Erst in der Vorrede zum Neudruck des „Critischen Musicus“ (1745) entschuldigte sich Scheibe zaghaft für die Unannehmlichkeiten, die Bach aus der

den wenigsten Theil an meinem Crit. Mus. und der H. Cantor Bokemeyer wäre vielmehr der eigentliche Verfasser. Ich ersuche also dieselben hiedurch, mir den besondern Gefallen u. die Freundschaft zu erzeigen, u. dießfalls an den Herrn Professor Gottsched nach Leipzig zu schreiben: weil mir an diesem berühmten u. gelehrten Manne sehr viel gelegen ist, und ich Ihn gerne eines etwa entstandenen Mißtrauens entledigen wolte. etc.“

[Erklärung Bokemeyers auf der Rückseite dieses Dokumentes, wie er sie dann dem Brief an Gottsched vom 12. Januar 1741, vgl. bei Fußnote 53, beilegte:]

„Meine Erklärung auf den letzten Punct.

Wer die Zeitung *alda* in Leipzig ausgebracht habe, als ob ich der eigentlich Verfasser des *Crit. Musicus* sey, ist mir unbekant. Er sey aber, wer er wolle, so muß er von der Sache theils gar übel berichtet seyn, theils aber von der Schreibart eines Verfassers gar nicht urtheilen können. Das Capitel von der verschiedenen Schreibart, welches H. Scheibe meinen Entwurf, wiewol mit Abkürzung nöthiger Sätze, gefüget hat, kan einen jeden Kenner des Gegentheils überzeugen, wenn er unser beyder Stilum gegeneinander hält. Man beliebe auch hiebey das Schreiben des so genannten H. Thaurus (der eigentliche Name ist Erath, oder lateinisch Erathus, mein ehemaliger scholar in der Composition, jetzo Regierungs-Raht bey der Abbatissinn zu Quedlinburg) nachzusehen: so wird man bald den Unterschied gewahr werden. Das ganze Werk also überhaupt hat H. Scheibe ausgefertigt, welches man leichtl. mercken wird, wenn man alle Stücke, der Schreibart nach, mit den 5 ersten Stücken, so unstreitig seine eigene Arbeit sind, zusammen hält. Diesemnach thut man mir eine gar unverdiente Ehre an, welche aber, wo ich sie annähme, gestohlen wäre. Genug ist, daß der H. Verfasser meine Beschreibung der Melodie bestritten und verworffen, dagegen aber eine ganz zweydeutige Erklärung aufgestellt hat, so gar nicht in mein Credo will. Kurz: Wir sind in verschiedenen Stücken nicht eins. Wie könte ich denn einer solchen Schrift eigentlicher Urheber seyn? Hoc credat Judæus apella. H. Bokemeyer.“ Aus Scheibes Korrespondenz mit Gottsched ergibt sich zudem, daß es offenbar C. F. Hurlebusch war, der das Gerücht streute (vgl. auch Fußnote 169):

„H. Hurlebusch aber hat es in seinem lügenhaften Vorgeben, freilich auf das höchste gebracht, da er so dreiste nach Leipzig geschrieben: Ich habe es selbst in Hamburg in einer großen Gesellschaft gestanden. Denn zu geschweigen, daß ich niemals in einer großen Gesellschaft mit ihm gewesen bin: So habe ich vielmehr diejenigen, welche mir etwa dergleichen Vorwürfe gethan haben, auf solche Art abgefertiget, daß sie es einandermal unterlassen, mir mit solchen Berichten unter die Augen zu treten. Selbst Mattheson der doch in einigen Stücken mein Gegner ist, wird mir die Verfertigung meiner Blätter nicht absprechen, denn er und Telemann haben sehr oft meine eigenhändigen Concepte gesehen, bevor sie noch unter die Presse gekommen sind. Doch vielleicht habe ich einmal Gelegenheit den H. Hurlebusch öffentlich zu züchtigen, denn er läst auch jetzo noch nicht ab, mir seine Bosheiten bey allen Gelegenheiten zu geben. Das Glück, in welchem ich mich vorietzo befinde, reizet ihn nur noch täglich mir neue Streiche zu spielen.“ (Brief Scheibes vom 9. Dezember 1740, siehe oben; vgl. hierzu auch seinen Brief vom 18. Februar 1741, ebenda, *Band 6b*,

Debatte erwachsen waren³⁵ und ließ sich in einem Kommentar zum hier erfolgten Wiederabdruck von Birnbaums „Vertheidigung seiner unparteyischen Anmerkungen“ (1739) auf folgende Bemerkung ein – wohlgemerkt, nachdem er unmittelbar zuvor einmal mehr darauf hingewiesen hatte, das Sendschreiben seinerzeit aus zweiter Hand erhalten zu haben:

Wenn man mich denn endlich mit Gewalt zum Verfasser des Briefs machen will: so sey es denn also. Ich glaube, daß ich mich der Ehre gar nicht zu schämen habe.³⁶

Ein aufrichtiges Eingeständnis war dies nicht. Und dennoch hatte es zumindest für Bach und Birnbaum aufgrund „einiger besonderer Umstände“ des Sendschreibens recht schnell festgestanden, nach welcher „Scheibe“ sie mit einer Entgegnung „zielen“ mußten.³⁷ Die „besonderen Umstände“ dürften sich auf zumindest einige der nachstehend zusammengefaßten Beobachtungen beziehen. Diese sprechen sämtlich dafür, daß es tatsächlich Scheibe selbst war, der das Sendschreiben aus dem 6. Stück verfaßt hatte.

– Neben seiner Heimatstadt Leipzig hat Scheibe auch die übrigen identifizierten Orte besucht; zwar in einer anderen Reihenfolge, als das Sendschreiben suggeriert, jedoch teils im unmittelbaren Vorfeld von dessen Publikation: Gemäß Scheibes Autobiographie (erschieden 1739) hielt er sich Anfang der 1730er Jahre am Hof zu Merseburg auf; als er im Winter 1736 die Messestadt verließ, um schließlich – wie auch der kritisierte Johann Valentin Görner (seit Mitte der 1720er Jahre) – in Hamburg seßhaft zu werden, führte ihn die Reise zunächst nach Gotha, wo er „den gantzen Winter“ blieb, sodann (nach Ostern

Nr. 1257, wo Scheibe im Postskriptum ein „armseliges Blatt“ erwähnt, in dem er selbst angeblich seine Schriften widerrufen habe und hinter dem er Hurlebusch und J. V. Görner vermutet).

³⁵ Dok II, Nr. 530. Dem voraus gingen verschiedene Bemerkungen im *Critischen Musicus*, die Bachs Kunst ausdrücklich lobten; siehe Dok II, Nr. 463, 467, außerdem Nr. 531 und 532.

³⁶ J. A. Scheibe, *Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745, S. 946 (Dok II, Nr. 441 K). Vgl. hierzu die Anmerkungen Scheibes ebenda, S. 945 f.

³⁷ So formuliert in Birnbaums erster Verteidigungsschrift (1738, wie Fußnote 5); vgl. auch dessen diesbezügliche Bemerkungen in: *M. Johann Abraham Birnbaums Vertheidigung seiner unparteyischen Anmerkungen [...]*, 1739, Originaldruck verschollen; kommentierter Wiederabdruck bei Scheibe, *Critischer Musikus* 1745 (wie Fußnote 36), S. 899–1031, speziell S. 945 f. – Hurlebusch brachte gegenüber Gottsched schon im Sommer 1737 Scheibe als „Hamburger Journalisten“ ins Gespräch; siehe den Brief J. F. Gräfes an Gottsched vom 27. August 1737 (wie Fußnote 169).

1736) nach Wolfenbüttel (wo er sich um den Kapellmeisterposten bewarb) und damit sicher auch nach Braunschweig.³⁸

– Speziell für die kritische Auseinandersetzung mit den Leipziger Musikern ließen sich Gründe finden, die Scheibe sogar in seiner Autobiographie und in weiteren Texten des „*Critischen Musicus*“ benennt. So schildert er, der bekennende Autodidakt, in seinem Lebenslauf, er habe den Ende der 1720er Jahre getroffenen Vorsatz, „mit der Zeit ein Organist zu werden“, aufgeben müssen, und zwar wegen der „Falschheit und Verläumdung eines gewissen Mannes, der doch sein ganzes Glück“ Scheibes „Vater zu verdancken hatte“, außerdem weil ihm „durch den Nachdruck“ der „Freunde“ jenes Mannes:

bey einer gewissen Gelegenheit, ein Fremder vorgezogen ward, den ich doch hernach in der Musik noch unterrichten muste; und einige Zeit nach dieser Begebenheit man mir ferner, bey der Bestellung eines andern Dienstes, einen andern, vermöge der Schützte, vorzog.³⁹

Auf welchen „gewissen Mann“ Scheibe anspielt, wird deutlich anhand des überarbeiteten Wiederabdrucks des Sendschreibens in der zweiten Auflage des „*Critischen Musicus*“ (1745). Dieser enthält neben verschiedenen Veränderungen im Text auch einige neu eingefügte Fußnoten (die Abweichungen sämtlich dokumentiert im Anhang), die ihrerseits zweifellos von Scheibe selbst herrühren. Bezogen auf den „Director“ einer Leipziger Kirche, d. h. auf den Universitätsmusikdirektor Johann Gottlieb Görner, goß Scheibe hier noch mehr Öl ins Feuer. Er schreibt – analog zu der besagten Passage in der Autobiographie:

Man hat mich bereits mehr, als einmal, versichert, daß diesem Manne gar nicht zu viel geschehen ist, wie er sich mag eingebildet haben. Man kann aber zu allen bereits bemerkten Eigenschaften annoch den Undank setzen. Er würde dasjenige nicht seyn, was er doch ist, wenn nicht ein gewisser Mann alles für ihn gethan hätte. Dennoch hat der Erfolg gezeigt, daß er bey einer gewissen Gelegenheit, da er sich auf eine edle Art hätte dankbar erzeigen können und sollen, nichtsweniger als dankbar gewesen ist, sondern daß er vielmehr das erzeugte Gute durch eine heimtückische Bosheit vergolten hat.⁴⁰

Dies alles bezieht sich auf Ereignisse in den 1720er Jahren. Demnach dürfte Görner, ohne daß sich dies anderweitig dokumentieren läßt, seinen ersten Organistendienst – d. h. denjenigen an St. Pauli (1720/21) – nicht zuletzt aufgrund des Zuspruchs von Scheibes Vater Johann, dem Universitätsorgelbauer, erhalten haben. Er und der junge Scheibe scheinen dann während der 1720er

³⁸ Siehe J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pfarte*, Hamburg 1740. Nachdruck, hrsg. von M. Schneider, Berlin 1910, S. 314.

³⁹ Ebenda, S. 313 f.

⁴⁰ *Critischer Musicus* 1745 (wie Fußnote 36), S. 60 f.

Jahre in einem freundschaftlichen Verhältnis gestanden zu haben, was anderweitig in dem Umstand dokumentiert ist, daß eine 1727 in Görners Namen verfaßte Eingabe im Zusammenhang mit den Streitigkeiten um die Aufführung von Bachs Trauerode BWV 198 von der Hand Scheibes herrührt.⁴¹ Nehmen wir Scheibes autobiographische Ausführungen weiter beim Wort, muß ihm Görner aber wenig später durch falsche Behauptungen die Chancen wesentlich verschlechtert haben, einen „gewissen“ Organistendienst zu erhalten. Hierbei dürfte es sich um die Besetzung der Organistenstelle an der Nikolaikirche (1729/30) in der Nachfolge Görners – der nach dem Tod Christian Gräbners an die Thomaskirche wechselte – handeln, mithin um jene Organistenprobe im Dezember 1729, an der Scheibe nachweislich als Kandidat teilnahm, in Anwesenheit des Gutachters Bach jedoch nicht überzeugen konnte;⁴² Birnbaum führt in seiner zweiten Verteidigungsschrift, offenkundig bezogen auf dieses Ereignis, aus, Scheibe habe beim Improvisieren einer Fuge versagt.⁴³ Dennoch will Scheibe den siegreich aus dem Probespiel hervorgegangenen „fremden“ Kandidaten – den gestandenen Musiker Johann Schneider, geb. in Oberlauter bei Coburg – später „in der Musik“ unterrichtet haben.⁴⁴ Auf welche weitere erfolglose Bewerbung Scheibe indes mit der Bemerkung „vermöge der Schürzte“ – d. h., er hätte die hinterlassene Witwe oder Tochter eines Organisten heiraten müssen – anspielt, bleibt unklar.⁴⁵

⁴¹ Freundlicher Hinweis meines Kollegen Peter Wollny. Bei dem Dokument handelt es sich um einen Brief Görners vom 9. Oktober 1727 (Dok II, Nr. 225).

⁴² Siehe Schering (wie Fußnote 27), S. 62–65.

⁴³ Siehe Birnbaum 1739 (wie Fußnote 37), S. 954f. (Dok II, S. 344); vgl. Scheibes Kommentar dazu in: *Der Critische Musicus*, 44. Stück (30. Juni 1739), S. 142f. (Dok II, Nr. 446), wo er aufdeckt, jenes Probespiel hätte unter den Augen Bachs „vor neun oder zehen Jahren“ in Leipzig stattgefunden.

⁴⁴ Dies freilich ist schwer vorstellbar, zumal Schneider zuvor Clavierunterricht bei J. S. Bach (wohl in Weimar oder Leipzig) sowie Violinunterricht bei J. G. Graun (wohl in Merseburg) und J. Graf (in Rudolstadt) erhalten haben soll (siehe Walther 1732, wie Fußnote 8, S. 554 = Dok II, Nr. 324). Vorausgesetzt, Scheibe hat hier nicht vorsätzlich falsche Tatsachen vorspielen wollen, wäre es denkbar, daß sich zumindest die Behauptung bezüglich des Unterrichtes auf den ebenfalls 1729 ernannten Neukirchenorganisten Carl Gotthelf Gerlach bezieht. Dessen im Sendschreiben entworfenen Porträt ließe sich in der Tat damit in Verbindung bringen, zudem war Gerlach damals Scheibe ebenfalls freundschaftlich verbunden (vgl. bei Fußnote 79). Allerdings gehörte Scheibe nicht zu den – aktenkundig gewordenen – Bewerbern um Georg Balthasar Schotts Nachfolge an der Neukirche, die im Frühjahr 1729 beschlossen wurde; siehe BzBF 8 (A. Glöckner), S. 88f., 132f. und 153.

⁴⁵ Mit seiner einzigen weiteren belegten Bewerbung, 1731 um das Domorganistenamt in Freiberg (mit einem Zeugnis von C. G. Gerlach), läßt sie sich nicht ohne weiteres in Verbindung bringen, da der siegreiche Johann Christoph Erselius (1703–1772) spätestens 1731 Anna Dorothea Mouquart (1708–1744), die Tochter des Pfarrers zu

– Bezogen auf Görner hat Scheibe den Lesern des „*Critischen Musicus*“ noch ein anderes Sendschreiben präsentiert. Ende Oktober 1737 veröffentlichte er den angeblich soeben erhaltenen Brief eines gewissen „Lucius“, der ihm zwei Exempel für die Nichtbeachtung der Natur des „Kirchenstyls“ lieferte⁴⁶ – diesen hatte Scheibe gerade begonnen, in der Zeitschrift zum Gegenstand der Betrachtung zu machen.⁴⁷ „Lucius“ berichtet zunächst von der „Thorheit“ eines „Herrn Pater Präses H - -“ in Prag, dem es, obwohl er im „grossen Jesuitercollegio in der Altstadt den musicalischen Chor“ zu dirigieren habe, an Kenntnis in der Komposition und an Urteilskraft mangle. In seiner Kirchenmusik würde er „allemahl eine geistliche Arie“ aufführen, deren Text zwar von ihm selbst stamme, deren Musik aber stets aus einer fremden Opernarie entlehnt sei; derer hätte er sich „etliche Schock [...] aus Italien kommen lassen“⁴⁸ – eines der vielen zeitgenössischen Beispiele für das damals einschlägig diskutierte Parodieproblem.⁴⁹ Die andere „Thorheit“ würde der „Director der Music“ einer Universitätsstadt begehen, und hier kann nur Görner gemeint sein:

Ein gewisser Director der Music verfertigt bey Doctorpromotionen die Lateinischen Psalmen, und bey Lobreden die Lateinischen Oden auf Cantaten Art. Er hat aber niemahls Contrapuncte Fugen und Doppelfugen machen lernen, und es ist ihm überhaupt auch diejenige Schreibart unbekannt, welche man zu Missen und zu allen den Stücken, die nach dieser Art abgefasst werden müssen, gebrauchen muß. Das Prächtige, das Erhabene und das nachdrückliche, welches diese Stücke erhebet, hat er niemahls eingesehen, und weis es auch nicht zu erreichen, folglich begnügt er sich mit einer andern lahmen Erfindung, wodurch er seine Unwissenheit zu verbergen gedenket.⁵⁰

Kühren, heiratete; siehe W. Müller, *Musiker und Organisten um den Orgelbauer Gottfried Silbermann*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 19 (1977), S. 84f. und 90f.; und ders., *Gottfried Silbermann. Persönlichkeit und Werke*, Leipzig 1982, S. 278.

⁴⁶ *Der Critische Musicus*, 18. Stück (29. Oktober 1737), S. 142–144.

⁴⁷ Ab dem 17. Stück (15. Oktober 1737).

⁴⁸ Die in Prag offenbar verbreitete Praxis kann bis heute an dort erhalten gebliebenen musikalischen Quellen nachvollzogen werden; vgl. M. Jonášová, *Italienische Opernarien im Dom zu St. Veit in Prag*, in: *Italian Opera in Central Europe 1614–1780*, Bd. 2: *Italianità: Image und Practice*, hrsg. von C. Herr u. a., Berlin 2008, S. 163–206.

⁴⁹ Siehe hierzu unter anderem M. Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*, Freiburg 2009 (Voces. Freiburger Beiträge zur Musikgeschichte. 12.), S. 529–557.

⁵⁰ *Der Critische Musicus*, 18. Stück (29. Oktober 1737), S. 144 – Auch Gottsched machte gut ein Jahrzehnt später auf das Problem des fehlerhaften Umgangs mit den universitären Odentexten aufmerksam und dürfte dabei ebenfalls Görner im Blick gehabt haben: „Die Engländer machen nicht eigentliche Cantaten in ihrer Sprache, sondern behelfen sich mit sogenannten Oden [...] in allerley kurzen und langen Versen, und in ungleichen Strophen [...]. Wie sich nun ihre Tonkünstler bey der Composition verhalten mögen, weis ich nicht: vermuthlich aber, werden sie einige

Da Scheibe selbst um Ostern 1735 eine 14tägige Reise nach Prag unternommen hatte, um dort „die Missen, mit aller ihrer Pracht, am Feste des heil. Nepomucenus, zu hören“,⁵¹ liegt die Annahme auf der Hand, auch das Sendschreiben von „Lucius“ als einen fingierten Brief Scheibes anzusehen, der darin erneut die Gelegenheit nutzte, über seinen Leipziger Intimfeind zu spotten. Daß derselbe „Lucius“ außerdem in einem sieben Ausgaben zuvor abgedruckten Sendschreiben den Herausgeber des „Critischen Musicus“ zwar lobte, diesem aber zugleich vorwarf, er sei „in der Verwerfung der Italiänischen Music und in der Verachtung der Oper zu weit gegangen“, würde auch „zu wenig von den practischen Musicanten“ sprechen,⁵² kann so gesehen kaum mehr als ein Täuschungsversuch gewesen sein – einer, mit dem die nach der Person des „Critischen Musicus“ fahndenden Gegner Scheibes in die Irre geführt werden sollten.

Zusammengenommen ergibt sich ein schlüssiges Motiv für Scheibes Autorschaft des Sendschreibens: Angekommen im fernen Hamburg fühlte der schreibgewandte und für seine Ideale glühende junge anonyme Herausgeber einer – in Kennerkreisen offenbar geschätzten – Musikzeitschrift sich in einer so sicheren Position, daß er nun meinte, in dem fingierten, zumal ebenfalls anonymen Brief ungehemmt über die Musiker seiner Heimatstadt (in der er selbst nicht hatte Fuß fassen können) richten zu können, koste es, was es wolle. Und so muß man seinem Intimus Bokemeyer zustimmen, wenn der im Januar 1741 im Auftrag Scheibes an Johann Christoph Gottsched schrieb:

Wolte nur wünschen, daß diejenigen Stücke [aus dem „Critischen Musicus“], so mit Anzüglichkeiten erfüllet sind, den Schriftsteller nicht alzudeutlich verriethen. Allein es gehet mich solches weiter nicht an, als daß ich, wegen der übeln Folgen, ein billiges Mitleiden mit Ihm [d.h. Scheibe] trage. Mein Hochgeehrter Herr Professor werden meine freye Eröffnung, so ich insgeheim thue, demselben nicht zur Last legen, sondern seine genomene Freyheit, die Personen in ihren Fehlern kenntlich darzustellen, gegen andere entschuldigen. Er wird nun albereit aus der Erfahrung gelernet haben, wie schädlich es sey sich, ohne Noht, Feinde zu machen. Wäre solches nicht geschehen, so würde jeder Music-Verständiger das Werck helffen ausgebreitet haben. So viel wird hoffentlich genug seyn meine Wenigkeit von der Unternehmung einer solchen Schrift frey zu sprechen, die ihrem Meister zwar in vielen Stücken Ehre macht, doch aber in verschiedenen Punkten Nachtheil bringet.⁵³

Stellen davon in Arien, andere schlechtweg, wie Recitative setzen, und absingen lassen: wie es unsere Musikmeister machen, wenn sie bey akademischen Gelegenheiten lateinische Oden in Noten setzten [...]“; siehe J. G. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* [...] *Vierte sehr vermehrte Auflage*, Leipzig 1751, S. 730.

⁵¹ Bemerkung in der Autobiographie, abgedruckt bei Mattheson 1740 (wie Fußnote 38), S. 314.

⁵² *Der Critische Musicus*, 11. Stück (23. Juli 1737), S. 81–88.

⁵³ Brief vom 12. Januar 1741 (Universitätsbibliothek Leipzig, *Ms 0342, Band VIb, Nr. 1243*); zum Kontext des Dokumentes siehe Fußnote 34.

V.

Die dreizehn erhalten gebliebenen Briefe Scheibes an Gottsched (Zeitraum der Korrespondenz: 1739–1743)⁵⁴ sind es denn auch, die sich als Schlüssel zu der Beobachtung erweisen, daß die durch das Sendschreiben ausgelöste Auseinandersetzung zwischen dem „Critischen Musicus“ und den Leipziger Musikern parallel zur publizistisch geführten Scheibe-Birnbaum-Debatte noch auf anderen, bislang nicht zur Kenntnis genommenen Schauplätzen stattfand. Diesbezüglich sei zunächst angemerkt, daß das Verhältnis zwischen Scheibe und dem Leipziger Professor anfänglich eines zwischen Scheibe und den Schriften Gottscheds war. So wird an den Publikationen des Musikers überall ersichtlich, daß er ein Verfechter von Gottscheds ästhetischen Idealen war und sogar dessen Gepflogenheiten als Zeitschriftenherausgeber übernahm. Dies äußert sich etwa darin, daß er jedem Heft des „Critischen Musicus“ ein Zitat eines berühmten antiken, neuzeitlichen oder zeitgenössischen Autors als Motto voranstellte⁵⁵ und den Abdruck von – fiktiven oder realen – Leserbriefen gezielt einsetzte, um sich damit entweder die zuvor geäußerten eigenen Ausführungen bestätigen zu lassen oder einen Themenwechsel einzuleiten; all diese Praktiken finden sich vorgebildet in Gottscheds älteren Periodika „Die vernünftigen Tadlerinnen“ (1725/26) und „Der Biedermann“ (1727–1729). Allenthalben pflegt Scheibe Gottscheds Schriften zu zitieren, am häufigsten dessen „Versuch einer critischen Dichtkunst“.⁵⁶ Die Briefe Scheibes unterstreichen die Beeinflussung noch, und sie bezeugen, daß Scheibe mit seinem Idol erst nach dem Weggang aus Leipzig in Kontakt trat: Am 10. Juni 1739 schrieb er in Hamburg seinen ersten Brief an den Professor, zum einen um sich diesem als Herausgeber des „Critischen Musicus“ vorzustellen (mit einigen aufschlußreichen Hintergrundinformationen zur Zeitschrift), zum anderen um sich als glühender Gottschedianer zu offenbaren, vor allem aber – und dies dürfte der eigentliche Anlaß für die Kontaktaufnahme gewesen sein –, um Gottsched als Rezensenten seines Blattes und von Matthesons „Der vollkommene Capellmeister“ zu gewinnen. Letzteres hielt Scheibe für erfor-

⁵⁴ Die von Eugen Rosenkaimer vorgelegte Dissertation *Johann Adolph Scheibe als Verfasser seines „Critischen Musicus“*, Bonn 1929, soll im „Anhang C“ laut Inhaltsverzeichnis eine Übertragung der Briefe Scheibes an Gottsched enthalten. In den mir zugänglichen Exemplaren fehlt der Anhang aber. Eine Veröffentlichung sämtlicher Briefe innerhalb der Gottsched Briefausgabe steht unmittelbar bevor (siehe *Johann Christoph Gottsched. Briefwechsel. Historisch kritische Ausgabe unter Einschluß des Briefwechsels von Luise Adelgunde Victorie Gottsched*, Band 5 f., Berlin 2011 ff.).

⁵⁵ Im Fall des 6. Stückes (d. h. als Motto zum Abdruck des Sendschreibens) waren dies sogar Verse von Gottsched (siehe bei Fußnote 97).

⁵⁶ Dann zumeist nach der zweiten Auflage, Leipzig 1737.

derlich, weil der im Brief ausführlich porträtierte Mattheson in der Vorrede seines soeben erschienenen Buches behauptet hatte, er hätte beim Anblick des „Critischen Musicus“ „schwören mögen“, er „hätte ihn selbst gemacht“:⁵⁷

HochEdelgebohrner, Hochgelahrter,
HochgeEhrtester Herr Professor!

Ew. Magnificenz würden mich mit Recht strafbar nennen können, wenn ich nicht meiner Schuldigkeit gegen dieselben nachkommen, und Ihnen meine unterthänige Erkenntlichkeit für die mir letzthin erwiesene hohe Ehre abtatten wollte. Ew. Magnif: haben mich durch meinen Vater dero höchstschätzbaren Beyfalls über meine geringe Schriften auf das höflichste versichern lassen. Dieses sehe ich als eine rühmliche Belohnung meiner Arbeit an, und, indem ich denenselben meine geziemende Dankagung dafür abstatte, so nehme ich zugleich Gelegenheit, mich fernerhin Dero hohen Gewogenheit bestens zu empfehlen.

Ich vermehre die Anzahl derjenigen, welche Ew. Magnif: vieles in der Erkenntniß philosophischer Wahrheiten zu danken haben. Ich habe nicht nur aus dero nützlichen Schriften vieles einsehen gelernt, was mir sonst fast gänzlich unbekannt war; sondern ich habe auch vorneml. aus der critischen Dichtkunst ganz andere und gründlichere Begriffe von der Dichtkunst und Critic erlanget, als ich mir wohl ehemals gemacht hatte. Dieses überhaupt ist auch der Grund gewesen, daß ich die Music vernünftiger einsehen und untersuchen können, als es sonst insgemein von den Musicanten geschieht. Ich habe mir diesfalls auch die Freyheit genommen, Ew. Magnif: in einigen meiner Blätter anzuführen. Beyliegendes vierzigstes Stück giebt insonderheit zu erkennen, welchen Theil dieselben an meiner bisherigen öffentlichen Arbeit haben.⁵⁸

Weil mich aber zu dem Inhalte dieses vierzigsten Stücks noch gewisse Umstände veranlassen haben, so nehme ich mir zugleich die Ehre, Ew. Magnif: solche zu eröffnen, indem unterthänigen Vertrauen, es werden mir dieselben, diese Kühnheit nicht ungütig auslegen. [...]

Es hat der hiesige Englische Legations-Secretarius Mattheson anjetzo ein musicalisches Werk unter dem Titel: Der vollkommene Capellmeister, herausgegeben, welches, ich weis nicht, warum, ein vollständiges System der Music vorstellen soll. In der Vorrede hat mich der Herr Mattheson auf die unhöflichste Art angegriffen, und mich mit den größten Anzüglichkeiten beschuldiget: Ich habe von seiner Critica Musica den

⁵⁷ J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, erste Seite der Vorrede, unpaginiert.

⁵⁸ Scheibe bekennt auch hier, anlässlich einer Auseinandersetzung mit Matthesons Behauptung in der Vorrede zu *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739: „Der vortrefflichen critischen Dichtkunst eines der scharfsinnigsten Criticverständigen unserer Zeiten, nemlich des Hn. Prof. Gottscheds hatte ich es eigentlich zu danken, daß ich verschiedenes in der Music ganz auf andere Art einsehen und prüfen lernte, als es von anderen geschehen war. Dieses brachte mich auch zuerst auf die Meynung, mit der Zeit einen Versuch zu wagen, ob man nemlich nicht auch auf eben diese Art die Theile der Music, insonderheit diejenigen, welche zur Composition leiten, abhandeln könnte. [...]“ (40. Stück, 2. Juni 1739, S. 108–109).

Titel zu meinem Critischen Musicus, und endlich auch aus seinen Schriften überhaupt die Gedanken und Sachen genommen, daß also mein Blatt eine bloße ausgeführte Copie seiner Originalgedanken wäre. Ich war also gezwungen, diese Unwahrheiten abzulehnen. Und so erhellet denn aus diesem vierzigsten Stücke: daß ich wegen des Titels vielmehr Ew. Magnif: in Ansehung der critischen Dichtkunst, und auch wegen der Absicht die ich bey dem Anfange meines Blattes geheget habe, gefolget bin. [...] Und endlich, warum hätte ich Matthesonisch schreiben sollen, da er sowohl in der Schreibart, als in allen seinen Abhandlungen unordentl. und verwirrt ist, und alles durcheinander wirft? Gewiß, ich würde in der gelehrten Welt schlechte Ehre eingelegt haben, wenn ich mich mit seinem Krame ausspicken wollen. [...]

Ich habe Gelegenheit gehabt, ihn vollkommen kennenzulernen, weil ich beynahe dreißig Jahre mit ihm umgegangen bin. Es ist aber auch sein Umgang sehr beschwerlich, denn, weil er nichts hören kann, so muß man alles schreiben, was man ihm sagen will. Sonst ist er ziemlich reich, und man schätzt ihn wenigstens auf 20000 rthlr. [...]

Dürfte ich Ew. Magnif: mit einer Bitte beschwerlich fallen, so wollte dieselben unterthänig ersuchen, wo möglich, es zu veranstalten, daß auf künftige Messe eine kleine Recension des vollkommenen Capellmeisters den Critischen Beyträgen einverleibet würde. Die Vorrede ist es allein werth, weil sie durchaus sehr hochmuthig und marktschreyermäßig geschrieben ist. Sonderlich ist der Anfang merckwürdig. Doch überlasse ich solches Ew. Magnif: Gutachten, und bitte diese meine Freyheit nicht ungütig zu deuten.

Könnte ich auch einmal das Glück haben, daß mir Ew. Magnif: bey einigen müßigen Stunden dero Gedanken über meine bisherige Arbeit mittheilen wollten, so würden Sie mich dadurch besonders verpflichten, und mich zu desto größern Fleiße aufmuntern. Ich weis gar wohl, daß ich dann und dann in meinen Blättern gefehlet habe, sonderlich in der Reinigkeit der Schreibart. Es ist aber sehr viel Schuld an der Kürze der Zeit, denn ich kann zu manchem Stücke kaum einen halben Tag anwenden. Der Nutzen, den ich davon habe, ist auch sehr schlecht; und da ich anjetzo selbst Verleger davon bin, so kann ich mit Wahrheit sagen, daß ich nichts vor meine Mühe übrig behalte. Herr Türpe⁵⁹ hat mir auch nicht geantwortet, ob er die überschickten Exemplaria abgesetzt hat, oder nicht [...]. Ew. Magnif: könnten zur Aufnahme meiner Blätter ein großes beytragen, und ich habe das unterthänige Vertrauen zu denenselben, daß Sie meine Absicht, die von allem Nutzen entfernt ist, und nur allein dahin gehet, der Welt zu dienen, zu Hülfe kommen werden. Verdiente wohl der critische Musicus einen kleinen Raum in den Beyträgen? [...]

Ew. Magnificenz unterthänigen Diener
Johann Adolph Scheibe⁶⁰

⁵⁹ Michael Türpe, der Leipziger Kommissionär des „Critischen Musicus“; 1737 in Leipzig, 1738–1740 in Göttingen als Buchhändler belegt; siehe D. L. Paisey, *Deutsche Buchdrucker, Buchhändler und Verleger 1701–1750*, Wiesbaden 1988, S. 266.

⁶⁰ Universitätsbibliothek Leipzig, Ms 0342, Band V, Nr. 919.

Gottsched erfüllte Scheibes Bitte insofern, als er wenig später eine anonyme, offenbar von seiner Frau verfaßte Besprechung des „Critischen Musicus“⁶¹ in die von ihm herausgegebene Zeitschrift „Beiträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache“ aufnahm. Es war dies die überhaupt erste Auseinandersetzung mit einer musiktheoretischen Schrift in diesem Periodikum, was die Gottschedin mit der guten Lesbarkeit des „Critischen Musicus“ rechtfertigte. Am Schluß der überwiegend emphatischen Besprechung kommt sie auf das Sendschreiben im 6. Stück und die daraus resultierende Debatte zu sprechen:

In die Streitigkeiten welche der Herr Verfasser mit Herrn M. Birnbaum gehabt, wollen wir uns hier gar nicht einlassen. Wir melden nur so viel, daß die Beantwortung der unparteyischen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem 6ten Stücke des critischen Musikus daher ihren Ursprung habe, welche man dem Buche angehängt findet.

Uebrigens freuen wir uns, daß sich der gute Geschmack und sonderlich die Reinigkeit der deutschen Schreibart, auch in der Musik so stark ausbreitet, zumal da Deutschland heute zu Tage in der praktischen Musik es mit allen Ländern der Welt aufnehmen kann. Man verehret einen deutschen Händel in England; Hasse wird von den Italiänern bewundert: Telemann hat sich neulich in Paris nicht wenig Ehre und Beyfall erworben, und Graun machet gewiß unserm Vaterlande bey allen Kennern seiner Stücke viel Ehre. Was soll ich von Bachen und Weißen sagen? Anderer geschickten Männer zu geschweigen, die wir den Ausländern entgegen setzen könnten. Wie hoch würde nicht noch die Musik unter uns steigen? Wenn man den vernünftigen Vorschlägen, des Herrn Matheons und unsers Herrn Scheibes wegen Verbesserung der musikalischen Wissenschaft und wie die Musik in noch bessere Aufnahme zu bringen sey, folgen wollte.⁶²

Vordergründig verweigert die Gottschedin also eine Parteinahme im Scheibe-Birnbaum-Disput. Daß sie aber in den unmittelbar folgenden Sätzen die bedeutendsten deutschen Komponisten aufzählt und dabei Bach in einem Atemzug mit dem musikalischen Hausgott der Gottscheds, Silvius Leopold Weiß, nennt,⁶³ ist dann wohl doch als eine Verteidigung des Thomaskantors zu verstehen.

⁶¹ Die Annahme ihrer Autorschaft wird durch Scheibes folgenden Brief an Gottsched nahegelegt (vom 28. September 1739; Universitätsbibliothek Leipzig, Ms 0342, Band V, Nr. 972), in dem der Musiker sich für „die von dero vollkommenen Ehegattin mir hochgeneigt versprochene Recension“ bedankt.

⁶² *Beiträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, herausgegeben von einigen Liebhabern der deutschen Litteratur. Drey und zwanzigstes Stück*, Leipzig 1740, S. 464–465; auszugsweise in Dok II, Nr. 483.

⁶³ Zum Verhältnis der Gottscheds zum Dresdner Lautenvirtuosen Weiß siehe H.-J. Schulze, *Ein unbekannter Brief von Silvius Leopold Weiß*, in: *Mf* 21 (1968), S. 203–204; im gedruckten Nachlaßverzeichnis J.C. Gottscheds werden insgesamt 84 Werke von Weiß im Manuskript aufgeführt, die vom Komponisten „selbst revi-

Aufhorchen läßt auch eine Passage aus dem zweiten Brief Scheibes an Gottsched, verfaßt in Hamburg am 28. September 1739. Scheibe weist hier seinen Briefpartner darauf hin, daß er im jüngst erschienenen 53. Stück des „Critischen Musicus“ eine „denenselben bekannte Leipziger Geschichte antreffen“ werde.⁶⁴ Die Ausgabe besteht aus zwei „Sendschreiben“ an Scheibe, die dieser publizierte – angeblich stellvertretend für „eine ziemliche Menge“ Briefe, die ihm noch vorlägen –, „um meine Correspondenten nicht verdrieslich zu machen“. Einschränkend, und gewiß, um seine Feinde wiederum in die Irre zu führen, schickte er der Wiedergabe eine Erklärung voraus, die er einige Monate zuvor nahezu gleichlautend dem Abdruck zweier „scherzhafter Briefe“ (angeblich von dem „allergrösten Künstler auf den Cithrinchen“, gemeint war J. S. Bach,⁶⁵ und dem Erfinder einer Maschine zur Analyse von Kompositionen, gemeint war L. C. Mizler)⁶⁶ beigegeben hatte:

Ich wiederhole aber hierbey nochmals, was ich bereits im ein und dreißigsten Stücke von den Briefen überhaupt voraus gesetzt habe: Es wird mich nemlich der Inhalt derselben nichts angehen, und die Verfasser der Briefe werden sich gefallen lassen, den Inhalt derselben selbst zu verantworten.⁶⁷

Das eine Sendschreiben im 53. Stück ist von einem gewissen „Leander“ (ein Pseudonym) unterzeichnet und auf „E. den 12 August 1739“ datiert. Es porträtiert einen Organisten namens „Nasat“ (ebenfalls ein Fantasienamen), der seit „wenig Jahren“ in der Stadt „E.“ wirke, sich „vor den grösten musicalischen Helden“ ausbebe und „alle andere erfahrene Männer in der Music“ verachte, auch halte er sich für einen vorzüglichen Kenner des Orgelbaus. Als bei einem jüngst erfolgten Orgelneubau „in seiner Kirche“ von Seiten der Patronen keine Kosten gespart werden sollten und der Anschlag für „ein sehr kostbares Werke gemacht“ wurde, verhinderte der Organist jedoch die Errichtung einer dreimanualigen Orgel mit der Begründung, „ein Organist habe mit zwey Clavieren zu thun genug.“ Auch bei der Frage der Temperierung habe er sich durchgesetzt, indem er „den Entwurf zu einer ganz neuen“ – gleichschwebenden – „Temperatur sehen“ ließ. Allein, man habe diese Stimmung „nicht ohne Eckel anhören“ können. Als der Orgelbau schließlich vollendet war, ließ er „dem Orgelmacher zum Possen, sehr oft nur zwey oder drey Register hören, damit die Zuhörer glauben sollten, das Werk wäre sehr schlecht gerathen“ – eine Reaktion darauf, daß man ihn während der Bauphase „nicht zum Aufseher“

diert“ worden seien (siehe *CATALOGVS BIBLIOTHECAE, QVAM IO. CH. GOTTSCHEDVS* [...], Leipzig 1767, S. 235).

⁶⁴ Universitätsbibliothek Leipzig, Ms 0342, Band V, Nr. 972.

⁶⁵ Vgl. bei Fußnote 22.

⁶⁶ Zu beiden Briefen vgl. Dok II, Nr. 552.

⁶⁷ 53. Stück (1. September 1739), S. 209; vgl. 31. Stück (2. April 1739), S. 33 f.

ernannt hatte. Zugleich versuchte er nun nach Kräften zu verhindern, daß „geschickte Fremde“ das Werk spielen. Dessen ungeachtet hätten einige auswärtige „erfahrene Männer“ dem Orgelmacher inzwischen ein gutes Zeugnis seiner Arbeit ausgestellt.

Obwohl es zunächst scheinen mag, daß sich hinter dem Porträt des Organisten „Nasat“ ein weiteres Pasquill Scheibes gegen seinen Lieblingsfeind Johann Gottlieb Görner verbirgt, so sprechen doch mehrere Argumente gegen eine solche Deutung. Vor allem fällt ins Gewicht, daß die für Görner relevanten Leipziger Orgeln an St. Thomas, St. Nikolai und St. Pauli jeweils über drei Manuale verfügten.⁶⁸ Folglich ist eher davon auszugehen, daß hier nicht die Gottsched „bekannte Leipziger Geschichte“ vorliegt, sondern eine Begebenheit, die andernorts anzusiedeln wäre, vermutlich an einem Ort, an dem Scheibes Vater einst eine Orgel errichtet hatte.⁶⁹

Das andere Sendschreiben der Ausgabe rührt von einem gewissen „Alonso“ her – ebenfalls ein Pseudonym – und ist datiert auf „H. den 16 Merz 1738.“ Es bietet die sarkastische Beschreibung einer „wahrhaften und merkwürdigen Begebenheit“, die sich in „H.“ „vor einiger Zeit“ zugetragen habe. Damit wolle der Autor demonstrieren, daß es doch möglich sei, „einem grossen Herrn mit einer neuen und starken Music, die überdieses noch ein Singestück ist, aufzuwarten, ohne einen Componisten und Director dabey nöthig zu haben.“⁷⁰ So habe ein „gewisser großer Herr“ – „ein grosser Liebhaber und wahrer Kenner der Music“ – die Stadt „vor einiger Zeit mit seiner hohen Gegenwart“ beehrt:

und da er selbst mehr als ein Instrument spielte, so bemühten sich verschiedene Personen, sich durch diese angenehme Wissenschaft den Weg zu Seiner Gnade zu bähnen. Unter andern aber glaubten einige Landeskinder ihre Ehrfurcht dadurch am besten zu bezeigen, wenn sie den Geburthstag ihres anwesenden Landesvaters, der eben einfiel, durch eine prächtige Abendmusic feyern, und Ihn damit bedienen würden.⁷¹

Die Ausführung geriet jedoch „sehr übel“:

Sie [die Studenten] erwählten zu dieser Abendmusic ein Singestück. Was meynen Sie aber, woher sie dasselbe nahmen? Man verfertigte eine Parodie auf ein bekanntes Kirchenstück, welches ehemals ein sehr berühmter jetztlebender Componist gesetzt hatte. Sie mögen also urtheilen, wie artig es muß gelassen haben: Einen grossen Herrn bey einer prächtigen Abendmusic durch eine andächtige Kirchenmusic zu belustigen. Es ist solches zum wenigsten ein Exempel, daß man auch starke Singestücke, die zur Kammermusic und zwar zu freudigen Begebenheiten gehören, nach Kirchenart, und

⁶⁸ Siehe die Dispositionsübersichten bei C. Wolff und M. Zepf, *Die Orgeln J. S. Bachs. Ein Handbuch*, Leipzig 2006, S. 65–71.

⁶⁹ In der Neuauflage des *Critischen Musicus* (1745, S. 502) zeigte Scheibe den Ort der Handlung mit dem Initial „A.“ an.

⁷⁰ 53. Stück (1. September 1739), S. 210.

⁷¹ Ebenda.

also im Kirchenstyl abfassen kann. Vielleicht dienet dieser Umstand auch dazu, daß Sie mit desto leichter Art den Kammerstyl und die Lobcantaten erläutern können, wenn Sie auf diese Materie kommen sollten.⁷²

Dies sei aber noch nicht alles gewesen. Die Landeskinder hätten auch noch das „Kunststück“ fertiggebracht, das Werk „ohne Director in gröster Unordnung glücklich aufzuführen.“ Man bat dafür „verschiedene musicalische Freunde“ zusammen, „ohne vorher eine gehörige Anstalt zu machen“:

Es erschien also des Abends um die gesetzte Zeit eine ziemliche Anzahl von Personen, worunter auch in der That einige geschickte Leute befindlich waren. Weil aber niemand die Anordnung und die Aufführung des Stückes insbesondere zu besorgen hatte, so wuste auch fast niemand, was für Music gemacht werden sollte. Endlich ward einer nach dem andern derer vornehmsten ersuchet, die Anstalt über sich zu nehmen. Sie stiessen sich aber alle daran, daß ihnen die Music und die ganze Einrichtung derselben unbekannt wäre. Und so war also alles in der grösten Unordnung. Zuletzt theilte man noch eine Sinfonie aus, damit doch wenigstens ein Anfang gemacht würde, und die Zuhörer etwas zu hören bekommen mögten. Es war aber dießfalls noch kein Director vorhanden.

Nachdem man nun die Sinfonie zu Ende gebracht hatte, so übernahm endlich noch einer aus den Musicverständigen aus Mitleyden das Directorium, und besorgte einigermaßen, daß man die Cantate mit Mühe und Noth aufführen konnte. Man kann sich aber dabey alle Früchte, die eine unordentliche und verwirrte Anstalt herfürzubringen vermögend ist, vorstellen. Die Instrumente waren unordentlich und nicht vollständig besetzt. Man spielte auf der Geige, was die Hautbois blasen sollte. Man wechselte auch eben diese Stimme mit der Flöte ab, und überhaupt, es äuserte sich beynahe alles, was man nur verwirrt nennen kann.⁷³

Offenkundig wird hier die Darbietung einer studentischen Abendmusik anlässlich des Geburtstages eines anwesenden Landesherrn beschrieben. Ziehen wir außerdem die Beobachtung hinzu, daß Scheibe in der Neuauflage seiner Zeitschrift (1745) beim Abdruck des Briefes das Initial „H.“ jener (Universitäts-) Stadt durch den Buchstaben „L.“ ersetzte, kann keinerlei Zweifel daran bestehen, daß hier die „Leipziger Geschichte“ vorliegt, auf die Scheibe gegenüber Gottsched anspielte. Somit stellen sich vornehmlich zwei Fragen, wobei die erstere – ob es sich bei dem als Parodievorlage dienenden „Kirchenstück“ eines „sehr berühmten jetztlebenden Componisten“ (wenn es denn von einem ortsansässigen Autor stammte) um eine Kantate Bachs gehandelt haben könnte – schlechterdings nicht beantwortet werden kann. Von Görner kann das Stück jedenfalls nicht hergerührt haben, denn diesen hätte Scheibe (sicherlich der Autor des Briefes) niemals als einen „berühmten“ Künstler bezeichnet.

⁷² Ebenda, S. 210–211.

⁷³ Ebenda, S. 211–212.

Vielleicht ist die Beantwortung der Frage aber auch von nachrangiger Bedeutung, denn Scheibe könnte das Schreiben in erster Linie zur Untermauerung seiner generellen Kritik an der verbreiteten zeitgenössischen Parodiepraxis verfaßt haben, die er im „Critischen Musicus“ an verschiedenen Stellen als unschicklich entlarvte.⁷⁴ Diese Parodiepraxis war – nicht zuletzt wegen der zahlreichen, später als Parodievorlagen dienenden Geburtstagskantaten J. S. Bachs auf die sächsischen Regenten, komponiert meistens zwischen 1732 und 1736 – eben auch eine „Leipziger Geschichte“. Wenn indes der Bericht auf ein ganz bestimmtes Ereignis anspielen sollte, also in fast allen Details wörtlich zu wäre, bliebe zu fragen, ob er mit einer der durch Textdrucke oder Zeitungsmeldungen belegten studentischen Huldigungsmusiken der 1730er Jahre (wohl noch während Scheibes Leipziger Zeit, also vor 1736) in Verbindung gebracht werden kann.⁷⁵ Ohne weitere Anhaltspunkte muß dies aber offenbleiben.

Konkretere Ergebnisse, nun bezogen auf das kirchenmusikalische Repertoire in Leipzig zur Zeit des Scheibe-Birnbaum-Disputs, erwachsen schließlich aus einer Bemerkung Scheibes, die dieser vier Jahre später brieflich gegenüber Gottsched äußerte. Ihr Briefwechsel hatte über den gesamten Zeitraum Bestand gehabt; Scheibe konnte den Professor inzwischen als „wahrhaften Freund“ bezeichnen,⁷⁶ übersandte ihm gelegentlich Musikalien aus seiner eigenen Feder und diskutierte mit ihm vor allem Fragen zur Gattung Oper.⁷⁷ In seinem vorletzten erhaltenen Brief an Gottsched, verfaßt am 18. April 1743 in Kopenhagen, brachte er erstmals den Mut auf, diesen nach der Meinung über seine Kompositionen zu fragen:

Ich weis nicht, ob ich seither das Glück gehabt habe, einen Zuhörer meiner practischen Arbeiten an Ew. Magnif. zu haben? Ich will mich deutlicher erklären. H. Gerlach in Leipzig hat seither seine Kirchenmusiken meistentheils von mir erhalten, sonderlich aber die letztere Passionsmusik, wie auch die letzten Kirchenstücke auf die Osterfeiertage. Sollten nun Ew. Magnif. etwas davon gehöret haben, so bitte mir dero Gedanken davon zu melden. Jetzo habe H. Gerlach wieder einen guten Vorrath an Kirchensachen überschicket; und werde ich also die Meßsonntage das Himmelfahrts-

⁷⁴ Vgl. etwa bei Fußnote 46 ff.

⁷⁵ Als Widmungsträger kommt freilich nicht allein der sächsische Kurfürst in Frage. – Vgl. hierzu die Übersichten über die nachgewiesenen Huldigungsmusiken der Studenten und Collegia musica, meistens auf das kurfürstlich sächsische Herrscherhaus, bei Schering (wie Fußnote 27), S. 123–130, und W. Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum“*, BJ 1960, S. 13–20.

⁷⁶ So im Brief an Gottsched vom 29. April 1741 (Universitätsbibliothek Leipzig, Ms 0342, Band VIb, Nr. 1295).

⁷⁷ Zum Fortgang der Beziehung siehe auch Fußnote 34.

fest, die Pfingstfeiertage, das Trinitatisfest und den Johannis u. Marien Tag über auch abwesend in der neuen Kirche zu Leipzig seyn.⁷⁸

Da zahlreiche Autographe Scheibes durch den Nachlaß Gerlachs überliefert sind⁷⁹ und die darunter befindliche Partitur der Michaeliskantate „Wer sich rühmen will“ dessen Vermerk enthält „empf. v I.A. Scheibe Hamburg, den 6. Jul: 44“,⁸⁰ kann an der Glaubwürdigkeit der Ausführungen nicht gezweifelt werden, wengleich aus Gerlachs Notenbibliothek nur Scheibe-Handschriften aus den frühen 1730er Jahren und der Zeit ab 1744 erhalten blieben. Die Behauptung Scheibes, der Neukirchenmusikdirektor habe in seiner Kirchenmusik „meistentheils“ auf Werke von Scheibe zurückgegriffen, steht jedoch in merkwürdigem Widerspruch zu der Erkenntnis, daß Gerlach einer der scharf kritisierten Musiker im 6. Stück des „Critischen Musicus“ (1737) war. Sollte der Neukirchenmusikdirektor also das im Sendschreiben veröffentlichte, für ihn so unvoreilhafteste Porträt seiner Person ohne weiteres akzeptiert und alsbald seinen Kritiker wieder um Kompositionen gebeten haben? Ein bislang unbekannter Textdruck zu einer anonymen Passionsmusik, aufgeführt am Karfreitag 1739 in der Neukirche, trägt zur Auflösung dieses Widerspruchs bei. Sein Titel lautet (siehe auch Abbildungen 3–6):

Die Frucht | des Leidens Jesu | wurde an dem | Stillen Freytag | im Jahre 1739. | in | der
Neuen Kirche zu Leipzig | bey der | gewöhnlichen musicalischen Andacht | folgender
weise christschuldigt | erwogen.⁸¹

Die Dichtung entspricht dem Typus einer modernen Passionskantate: Auf eine dramatisch narrative Schilderung wird verzichtet, auf Bibelwort nur zu Beginn zurückgegriffen (Diktum: Klagelieder Jeremiae I, 12). Im Zentrum stehen empfindsame, überwiegend rezitativisch vorgetragene Reflektionen einer – wiewohl unbezeichneten – Gläubigen Seele auf die Leidensgeschichte Jesu, eröffnet von einem „Chorus“, unterbrochen von sechs Chorälen, vier Arien, einem Arioso und der (nicht mit abgedruckten) Predigt; am Schluß steht wiederum ein Choral. Die äußere Gestalt des Textheftes weist eine bemerkenswerte Parallele zu Scheibes „Critischem Musicus“ auf: Dem Abdruck des

⁷⁸ Universitätsbibliothek Leipzig, Ms 0342, Band VIII, Nr.1584. Auf den Brief hat erstmals Hans-Joachim Schulze hingewiesen (siehe ders., *Studenten als Bachs Helfer bei der Leipziger Kirchenmusik*, BJ 1984, S. 50).

⁷⁹ Siehe die Übersicht bei Glöckner (wie Fußnote 44), S. 119–125. Zu der Beziehung zwischen Gerlach und Scheibe siehe ebenda, S. 132f. und 159; vgl. auch Fußnote 45.

⁸⁰ Siehe ebenda, S. 121.

⁸¹ Exemplar in Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur: *Coll. diss. A 252,39*.

Textes ist ein Zitat von Martin Opitz vorangestellt.⁸² Der Textbeginn des Stückes ist denn auch identisch mit der nachfolgend wiedergegebenen Beschreibung einer – heute verschollenen – Passionsmusik Johann Adolph Scheibes, wie sie im 1761 erschienenen Handschriftenkatalog des Leipziger Musikalienhändlers J. G. I. Breitkopf abgedruckt ist:

Scheibe, Joh. Adam [sic] [...] Paßions-Cantate: Euch sage ich allen, die ihr vorüber geht, à 2 Oboi, 2 Violini, Viola, 4 Voci, Basso e Organo. a 4 thl. 16 gr.⁸³

Die Rubrik „Oratoria, und Paßions-Cantaten“ in Breitkopfs Katalog umfaßt insgesamt vier „Passionskantaten“ Scheibes – mithin allesamt Werke, von denen nun angenommen werden muß, daß sie aus dem (im Katalog durch zahlreiche andere Handschriften dokumentierten) Nachlaß Gerlachs stammen und einst in der Neukirche musiziert wurden.⁸⁴ Dies bedeutet allerdings auch, daß Scheibes Passionskantate „Euch sage ich allen“ dort just zu dem Termin erklang (27. März 1739), für den es Bach aus unbekanntem Gründen vom Stadtrat bis auf weiteres untersagt wurde, in einer der Hauptkirchen seine Passionsmusik (vielleicht die Johannes-Passion) wiederaufzuführen – ein klarer Beleg dafür, daß das Verbot tatsächlich durch das angedachte Stück bedingt war, also sicherlich, wie es Bach selbst vermutete, „wegen des Textes“ erfolgte.⁸⁵ Im gleichen Monat legte J. A. Birnbaum seine zweite Verteidigungs-

⁸² Übernommen aus Vers 4 der Dichtung „Am Char-Freytage. Esa. 52. 53. Auf den 51. Psalmen.“, in: *Die Episteln | Der | Sonntage, und fürnehmsten Feste | des gantzen Jahrs, | Auf die gemeine Weisen der Psalmen | gefasset, | Von | Martin Opitzen.*

⁸³ Siehe *Verzeichniß Musicalischer Werke allein zur Praxis, sowohl zum Singen, als für alle Instrumente, welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden; [...] welche in richtigen Abschriften bey Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf, in Leipzig, um beystehenden Preiße zu bekommen sind. Erste Ausgabe, und des Musicalischen Bücher-Verzeichnisses Dritte Ausgabe. Leipzig, in der Michaelmesse 1761, S. 24.*

⁸⁴ Die drei übrigen Einträge lauten:

„Scheibe, Joh. Adam, Königl. Dän. Capellmeister, Paßions-Cantate! Das ist der große Tag, à 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Violini, Viola, 4 Voci, Basso. a 8 thl.

[es folgt der oben zitierte Eintrag ...]

– – Paßions-Cantate: Der aus Liebe sterbende Jesus: Das Haupt erblaßt etc. à 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Flauti d’amore, 2 Violini, Viola, 8 Voci, Violonc. picc. Basso e Organo. a 8 thl.

– – Paßions-Cantate: Gottselige Gedanken bey dem Kreuze unsers Erlösers: Wir gingen alle in der Irre etc. à 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Violini, Viola, 4 Voci e Organo. a 7 thl.“ – Zur Übernahme von Gerlachs Notenbibliothek durch Breitkopf siehe Glöckner (wie Fußnote 44), S. 92 f.

⁸⁵ Vgl. Dok II, Nr. 439, und Johann Sebastian Bach, *Johannespassion. Passio secundum Joannem Fassung IV (1749) mit der unvollendeten Revision (1739) im Anhang*, hrsg. von P. Wollny, Stuttgart 2002, S. VI.

schrift gegen Scheibes Angriffe vor,⁸⁶ und gut eine Woche nach der Passionsaufführung erschien im „Critischen Musicus“ das Pasquill vom „größten Citharisten und Componisten in der Welt“.⁸⁷ Sind dies Zufälle? Oder reichte Scheibes Arm von Hamburg aus womöglich bis ins Umfeld des Leipziger Rathauses und wurden hier Fürsprecher in seinem Sinne aktiv? Gewiß, für solcherlei Spekulationen gibt es keine hinreichende Quellenbasis. Indes läßt sich folgendes mit Bestimmtheit sagen: Gerade wegen der öffentlich ausgetragenen Debatte um Scheibes kirchenmusikalische Ideale und die darauf gründende Kritik an Bachs Kompositionsweise gab es für den Herausgeber des „Critischen Musicus“ gute Gründe, den Versuch zu unternehmen, mit seiner Musik weiterhin oder vielmehr wieder in Leipzigs Kirchen präsent zu sein. Er wird es schnell bereut haben, daß er auch Gerlach im Sendschreiben attackiert hatte. Eine schnellstmöglich zu erfolgende Aussöhnung war also vonnöten, um seine Musik zurück in die Neukirche zu bringen – als eine Alternative zu Bachs Kompositionen, und um seine Vorstellungen von einem wahren Kirchenstil auch praktisch zu demonstrieren. Ein Beleg für diese Interpretation ist das Textbuch zur 1739 erfolgten Aufführung von Scheibes Passionskantate in der Neukirche.

Noch bedeutender in diesem Zusammenhang ist aber der einige Jahre später erfolgte Wiederabdruck des Sendschreibens in der zweiten Auflage des „Critischen Musicus“ (1745), denn hier erfuhren die ursprünglich auf Gerlach zielenden Ausführungen eine bemerkenswerte Modifikation. Nun heißt es, der gewisse Organist und Musikdirektor würde nicht in einer Stadt sondern an einem Hof wirken. In einer eingefügten Fußnote begründet Scheibe die Veränderung. Er habe

erfahren, daß man diesen Character und den darauf folgenden [d. i. Johann Schneider] zum Nachtheile zweener geschickter Männer ausgeleget hat, mir aber der Schlüssel dazu am besten bekannt ist: so habe ich anitzo diejenigen Worte geändert, die diesen Misverstand verursacht haben. Allem Ansehen nach, hat der Verfasser dieses Briefes seine beyden Helden verstecken wollen, dahero hat er sie an einem andern Orte aufgeführt, wo sie sich doch nicht befunden; und diese Vorsicht mußte eine so unbillige Auslegung verursachen. Hieraus erhellet, wie leicht man sich in der Auslegung unbekannter Characteres betriegen kann.⁸⁸

Doch es verhält sich genau andersherum: Mit der vorgenommenen Umgestaltung der Passage (sie erfolgte wahrscheinlich schon 1743 oder früher)⁸⁹ und der beigefügten fadenscheinigen Begründung versuchte Scheibe, Gerlach

⁸⁶ Birnbaum 1739 (wie Fußnote 37).

⁸⁷ Wie Fußnote 22.

⁸⁸ Siehe auch die vollständige Wiedergabe im Anhang.

⁸⁹ Daß Scheibe schon zu diesem Zeitpunkt die Neuauflage des „Critischen Musicus“ weitgehend vorbereitet hatte, geht aus seiner Korrespondenz mit Gottsched hervor,

zu rehabilitieren und zugleich zu verschleiern, daß er ihn einst verspottet hatte – es handelt sich mithin um eine Art gedruckte Abbitte, die doch vor allem dazu gedient haben dürfte, sein kirchenmusikalisches ‚Sprachrohr‘, die Leipziger Neukirchenmusik, dauerhaft für die eigenen Zwecke zu gewinnen.

VI.

Betrachten wir das Leipziger Musikleben zur Zeit des Scheibe-Birnbaum-Disputs unter diesem neuen Blickwinkel, so müssen wir eine merkwürdige Situation konstatieren: An den Hauptkirchen wirkt ein Director musices, der sich, vertreten durch einen Rhetorik-Dozenten der Universität, auf eine literarische Fehde mit einem ohne musikalische Ämter ‚geschmückten‘, gleichwohl sprachgewandten jungen Leipziger einläßt, der aus dem fernen Hamburg – und vielleicht nur aus einer Laune heraus – alle Protagonisten des örtlichen Musiklebens nach Kräften verspottet. Bach konnte den Schauplatz keinesfalls als Sieger verlassen. Sein Gegner indes konnte sich auf die modernen ästhetischen Ideale des Leipziger Universitätsprofessors Gottsched berufen, mit diesem in einen gelehrten Diskurs treten⁹⁰ und aus der Ferne die Musikpflege und den Musikdirektor der dritten Leipziger Hauptkirche – eine so gesehen schwache, marionettenhaft anmutende Persönlichkeit – ‚dirigieren‘, eine Tatsache, die Bach nicht verborgen geblieben sein kann.⁹¹ Vergegenwärtigen wir uns ferner, daß es Gerlach war, der zunächst in Bachs Collegium musicum mitgewirkt hatte und dieses, nunmehr als „Gerlachisches Collegium Musicum“ firmierende Ensemble, in den Jahren 1737 bis 1739 (mindestens von August 1737 bis dahin 1739) leitete – erst im Herbst 1739 übernahm Bach wieder die Direktion des Ensembles⁹² –, so stellt sich die von Werner Neumann aufgeworfene Frage nach den dafür maßgeblichen Gründen neu. Sein Postulat, das „Hin und Her zwischen Bach und Gerlach in der Leitung des

namentlich aus den Briefen vom 18. April und 27. Dezember 1743 (vgl. Universitätsbibliothek Leipzig, Ms 0342, Band VIII, Nr. 1584 und 1690).

⁹⁰ Und diesen sogar in seine Dienste stellen (siehe bei Fußnote 57 f.).

⁹¹ Auch auf dem Gebiet der weltlichen Musikaufführungen konnte Scheibe von Hamburg aus an der Pleiße Fuß fassen: Im „Critischen Musicus“ berichtet er von seinen Sinfonien zu den Trauerspielen *Polyeuctes* und *Mithridates*: „die denn auch beyde im Jahr 1738 zu erst allhier [in Hamburg] und hernach auch in Leipzig und in Kiel aufgeföhret worden sind. Ich kann aber zugleich mein Vergnügen nicht bergen, da ich gesehen, daß ein geschickter Freund in Leipzig mir gefolget ist, und seine Geschicklichkeit durch wohlgesetzte Sinfonien zum Trauerspiel *Alzire* gezeiget hat.“ (*Der critische Musicus*, 67. Stück, 8. Dezember 1739, S. 321).

⁹² Zur Führung des Collegium musicum in dieser Zeit siehe Neumann (wie Fußnote 75), S. 5–27, speziell S. 6–8.

Collegiums“ könne „nur auf der Basis freundschaftlicher Vereinbarung vor sich gegangen sein“⁹³ und sei möglicherweise durch den sogenannten Präfektenstreit (Dauer: Juli 1736 bis Frühjahr 1738) und andere „uns unbekannte Faktoren“ bedingt gewesen, erscheint nur noch bedingt plausibel. Denn vor dem Hintergrund, daß Gerlach in jener Zeit gewissermaßen die Fronten wechselte, sich kirchenmusikalisch ganz in den Dienst Scheibes stellte, ist es schwer vorstellbar, daß Bach ihm im freundschaftlichen Einvernehmen das Feld im Collegium musicum überlassen haben sollte. Ob gar das Gegenteil der Fall gewesen sein könnte, also Gerlach und ein Großteil der studentischen Musiker des Ensembles sich bald nach der Eröffnung der Debatte von Bach abwandten (vielleicht, weil sie Verständnis für Scheibes Kritik durchblicken ließen)⁹⁴ oder der Thomaskantor, aufgerieben von den Angriffen des „Critischen Musicus“, den örtlichen Auseinandersetzungen mit den Vorgesetzten und enttäuscht von der charakterlichen Schwäche Gerlachs, den Weg in die Isolation suchte, muß aber dahingestellt bleiben. Die neue Lesart der Ereignisse rings um die Auseinandersetzung zwischen Scheibe und Birnbaum macht jedenfalls deutlich, daß diese weit mehr Einfluß auf Bachs Wirken als Director musices hatte, als bisher angenommen werden konnte.

*

⁹³ Ebenda, S. 11.

⁹⁴ Es mutet jedenfalls etwas merkwürdig an, daß die von Bach für die Ostermesse komponierte Huldigungskantate „Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erden“ BWV Anh. 13 – das Stück, mit dem Bach laut Birnbaum seinen Kritikern demonstriert habe, daß er sehr wohl „rührend, ausdrückend, natürlich, ordentlich, und nicht nach dem verderbten, sondern besten Geschmack“ setzen könne (Dok II, S. 352; siehe hierzu auch Dok II, Nr. 436) – von dem „Chorus Musicus“ der Universität dargeboten wurde, während Gerlach am gleichen Abend ein Collegium musicum abhielt (Aufführung von Bachs Stück vorgesehen für den 27. April, kurzfristig aber auf den 28. April verlegt; siehe Neumann, wie Fußnote 75, S. 11 und 17f.).

Anhang: Übertragung des Sendschreibens aus „Der critische Musicus“,
S. 41–48.

Vorbemerkung: J.G. Walthers handschriftliche Annotationen im Exemplar der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena (Signatur: 8 Art. lib. V, 421 a) erscheinen im Fettdruck. Die von Scheibe für den Wiederabdruck des Dokumentes in der Neuauflage der Zeitschrift („Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage“, Leipzig 1745, S. 55–65) vorgenommenen Änderungen sind in den Fußnoten dokumentiert;⁹⁵ die davon betroffenen Passagen sind im Haupttext durch Kursiva hervorgehoben.⁹⁶

Der Critische Musicus.

Sechstes Stück.

Dienstags den 14 May, 1737.

Gottsched.

Wie kan denn jetzt die Welt das tolle Volk ertragen? Jetzt, da man lieber die Seyten weis zu schlagen.⁹⁷

Folgender Brief unterbricht die Fortsetzung der angefangenen Materie von der Melodie. Er ist nicht an *uns*⁹⁸ gestellet, sondern ein geschickter Musicant, der sich anjetzo auf Reisen befindet, hat ihn an einen gewissen Meister der Music abgelassen. Dieser letzte ist *unser*⁹⁹ grosser Freund, und er hat *uns*¹⁰⁰ ersuchet, diesen Brief, wegen seines merkwürdigen Inhalts, *unsern*¹⁰¹ Blättern mit einzuverleiben. Hier ist er.

Mein Herr!

Ich habe Ihrer Bekantschaft viel zu danken. Sie haben mir viel wichtige Regeln vorgeschrieben. Sie haben mich allemahl ermahnet, auf den Grund zu sehen, und alle musicalische Sachen mit einer reifen Ueberlegung zu betrachten. Sie haben mir auch vorher gesagt, ich würde auf meinen Reisen von der Gewisheit dieser Dinge noch mehr überzeuget werden, wenn ich verschiedene Musicanten würde kennen lernen. Endlich mein Herr, haben sie mir durch die Charactere von *einigen Meistern*¹⁰² der Music ein Licht gegeben, welches mir die Untersuchung anderer überaus leicht gemacht hat. Und ich

⁹⁵ Nicht berücksichtigt wurden hierbei orthographische Modernisierungen und Wortumstellungen, sofern diese keinen Einfluß auf die Deutung des Inhalts haben.

⁹⁶ Schließt sich an ein kursiv gesetztes Wort bzw. eine kursiv gesetzte Passage keine Fußnote an, fehlt das Wort bzw. die Passage in der Zweitaufgabe.

⁹⁷ Übernommen aus der Satire „Die Reimsucht“, in: J. C. Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, 1. Auflage, Leipzig 1730, S. 467.

⁹⁸ mich

⁹⁹ mein

¹⁰⁰ mich

¹⁰¹ diesen

¹⁰² einiger Meister

empfinde anjetzo, daß sie recht gehabt, wenn sie mir öfters bewiesen, daß ich sehr wenig | geschickte und gründliche Männer antreffen würde; wohl aber eine grosse Menge solcher Leute, welche durch die Unwissenheit in andern Wissenschaften, die zur Untersuchung der Music erfodert werden, und auch so gar in den leichtesten und gewöhnlichsten Theilen der Music selbst, unerfahren wären, und folglich den Wust der Vorurtheile, der Dunkelheit, der Unordnung, und des verderbten Geschmacks täglich vermehrten und ausbreiteten.

Gewiß, ich bin von der Wahrheit dieses Satzes so wohl¹⁰³ überzeugt worden, daß ich mich nunmehr nicht wenig schäme, ihrem wahren und gründlichen Urtheile *wiedersprochen*¹⁰⁴ zu haben. Kurtz, mein Herr, damit sie sehen, was ich auf meiner Reise in diesem Stücke vornehmlich *angemerket*,¹⁰⁵ so übersende ich ihnen folgende Erzählung; ich habe auch in meinen vorigen Briefen *mit Fleiß* nichts davon gedenken wollen, weil ich, durch die Vielheit und Gegeneinanderhaltung verschiedener Personen, *ihre*¹⁰⁶ Eigenschaften am besten zu prüfen gedachte.

Sie wissen, mein Herr, daß ich von - - - nach **Gotha** reisete. Der Herr **Stölzel** ist an diesem Hofe das Haupt der Musicanten. Ich hatte die Ehre ihn in den vierzehn Tagen, die ich da zubrachte, verschiedene *mahl*¹⁰⁷ zu sprechen, und seine musicalischen Stücke zu hören. Mir wurde gesagt, daß seine Kirchenstücke *sonderlich*¹⁰⁸ schön wären, und ich befand, daß man mich nicht unrecht berichtet hatte; nur schienen sie mir nicht *völlig genug*¹⁰⁹ ausgearbeitet zu *seyn*.¹¹⁰ Zuweilen *waren die Gedanken zu*¹¹¹ *gemein und zu platt*. Die *Rede*¹¹² war auch an einigen Orten schlecht beobachtet; denn das Steigen und Fallen der langen und kurzen Sylben war sehr oft unnatürlicher Weise verwechselt, und folglich sehr gezwungen. Die Chöre, sonderlich diejenigen, in welchen das sogenannte Allabreve herrschte, waren hingegen vollkommen schön; und die eingerückten Contrapuncte und Fugen ungezwungen, natürlich und | überaus prächtig. Sonderlich haben seine Missen diese *Eigenschaft*.¹¹³

Er ist wohl gereiset, und hat sich durch seine theatralische Arbeit zu der Zeit sehr herfürgethan, da man nur etwan zweene oder drey Männer fand, die zu dieser Gattung musicalischer Stücke aufgelegt waren. Anjetzo scheint sein Feuer zu erkalten; oder er will, aus etwan einem Eigensinne, sich nicht nach der Zeit bequemen, da man *dieses Theil der*¹¹⁴ Music auf das höchste zu bringen bemühet ist.

¹⁰³ genau

¹⁰⁴ so oft widersprochen

¹⁰⁵ angemerket habe,

¹⁰⁶ alle mir vorgekommene

¹⁰⁷ male

¹⁰⁸ insonderheit

¹⁰⁹ so wohl

¹¹⁰ seyn, als es wohl hätte seyn können.

¹¹¹ war der Ausdruck der Gedanken sehr

¹¹² natürliche Rede

¹¹³ trefflichen Eigenschaften.

¹¹⁴ diese Art von

In seinen Instrumentalsachen folget er *einem mittlern Styl, der*¹¹⁵ aber stark in das niedrige fällt, *und zuweilen von dem Styl abgeheth, in welchem*¹¹⁶ er doch arbeiten sollte. Die Stärke der Instrumente nimt er *dabey sehr*¹¹⁷ selten in acht, und ich habe *einigemahl verschiedene sich über ihn beschweren hören,*¹¹⁸ daß er den Instrumenten immer zu wenig zutrauete, und daß folglich das Schöne insgemein *wegfiel*¹¹⁹, welches doch ein Instrument von dem andern unterscheidet.

In der Theorie ist er sehr stark. Er hat eine grosse Einsicht in die Wissenschaften *durch*¹²⁰ langen Aufenthalt in - - - erlanget. Er hat die Alten meistentheils gelesen. Nur einige Vorurtheile, die aus einer gewissen Eigenliebe entstehen, welche mit dem Neide *verbunden*¹²¹ ist, verhindern ihn der Sache ungezwungen zu folgen: und *deswegen fällt er*¹²² in seinen Unterweisungen sehr oft auf eine pedantische Weitläufigkeit, die seine Schüler sehr verwirret. Seine *Bemühungen*¹²³ in dem Theile der *Poesie*¹²⁴, welcher zur Music gebraucht wird, ist desto rühmlicher, je weniger wir unter den Musicanten Leute finden, die denselben verstehen.

Von - - - kam ich nach **Merseburg**. Allhier ist der Herr **Römhild** Capellmeister, und der Herr **Förster** Concertmeister. Der erste ist ein Mann, der schon ziemliche Jahre erreicht *hat, und der Herr Concertmeister ist seinem eigennützigem und falschem Gemüthe beständig unterworfen.*¹²⁵ | Täglich wird er von ihm verläumdert; die übrigen Musicanten werden in diese Streitigkeiten auf allerhand Art gemenget; und die listigen Ränke des *Herrn* Capellmeisters werden durch den Beystand nur vermehrt, *welchen*¹²⁶ der Herr Concertmeister von den vernünftigsten erhält.

Der Concertmeister ist *in der That*¹²⁷ ein Mann, der grosse Verdienste besitzt. Wenn er sich etwas besser in den Wissenschaften umgesehen hätte, und der Theorie der Music kündigt wäre, so würde er vollkommen seyn. An aufgewecktem und muntern Wesen mangelt es ihm *gar* nicht. Die Music ist seine andere Natur. Die Geige und das Clavier spielt er *sehr wohl*¹²⁸, und diesen beyden Instrumenten ist auch seine meiste Arbeit gewidmet; sonderlich sind seine Concerten für die Geige gewiß ohne *Tadel.*¹²⁹

¹¹⁵ einer mittlern Schreibart, die

¹¹⁶ . Er geht auch sehr oft von derjenigen Schreibart ganz ab, in der

¹¹⁷ zugleich

¹¹⁸ mehr als einmal gehört, wie man sich über ihn beschwerte,

¹¹⁹ wegfiel

¹²⁰ durch einen

¹²¹ etwas verbunden

¹²² dießfalls fällt er auch

¹²³ Bemühung

¹²⁴ Dichtkunst

¹²⁵ hat. Er besitzt ein eigennütziges und falsches Gemüthe. Der Herr Concertmeister hat die Wirkungen davon sehr oft empfinden müssen.

¹²⁶ den

¹²⁷ sonst

¹²⁸ ziemlich gut

¹²⁹ Tadel. [Fußnote] 1) Man kann mit allem Rechte allhier noch hinzufügen, daß dieser erfahrene und geschickte Mann unter den besten Componisten in der Instrumentalmusik keine geringe Stelle verdient. Er ist allemal neu in seiner Erfindung, fleißig

So viel Vorzüge *dieser*¹³⁰ Mann besitzt, desto schlechter ist hingegen des *Herrn* Capellmeisters Geschicklichkeit. Er fällt in seinen Singestücken insgemein auf lächerliche und abgeschmackte Ausdrückungen. Eine gewisse *Methode, die zu der Auszierung der Melodie sehr nöthig ist*,¹³¹ will er auch gerne anwenden, seine schlechte Einsicht in die Music *läst ihn aber nicht die dazu nöthigen Vortheile ergreifen*.¹³² Die wahre Schönheit der Music ist ihm so wenig bekannt, daß man auch nicht einmahl mit ihm davon reden *kan*.¹³³

Als ich ihn besuchte, und wir von den Ausdrückungen zu reden kamen, erzehlte er mir allerhand altfränckische und tadelhafte Arten des Ausdruckes, deren er sich in der Kirchen-Music bedienet hatte. Er sagte unter andern, er habe einsmahls in Schlesien ein Paßions-Oratorium aufgeführt; um nun das Krehen des Hahnes recht *auszudrücken*,¹³⁴ hätte er einen *Menschen hinter die Orgel gestellt, der*¹³⁵ auf dem blossen Rohre der *Hautbois*¹³⁶ das Krehen des Hahnes mit solcher Natürlichkeit vorstellen können, daß alle Zuhörer in die gröste Verwunderung gesetzt worden, und seinen glücklichen Einfall *ausserordentlich gelobet*¹³⁷ hätten.

Die Bekanntschaft des Herrn Concertmeisters war mir sehr zuträglich, denn ich erhielt dadurch Gelegenheit einige Musicanten in - - wohin ich *reisen muste*,¹³⁸ kennen zu lernen.

Der Herr **Gerlach in Leipzig** *Organist in einer gewissen Kirche daselbst, versiehet zugleich das Amt eines Directors über die Music*.¹³⁹ Seine Vorfahren in dieser Stelle sind die *grösten Meister gewesen, und ihre Verdienste haben die Fremden angereizet*,

und rein in der Ausarbeitung; und seine Arbeiten beweisen eine gute Beurtheilungskraft. Eigenschaften, die unstreitig zu einem wahren Componisten gehören.

¹³⁰ dieser geschickte

¹³¹ Art, die Melodie auszuzieren,

¹³² verhindert ihn aber, alle dazu nöthige Vortheile mit Unterschied und auf vernünftige Art zu ergreifen.

¹³³ kann.

¹³⁴ sinnreich und natürlich auszudrücken,

¹³⁵ seiner Musikanten hinter der Orgel versteckt, der zu gehöriger Zeit

¹³⁶ Hoboe

¹³⁷ das gebührende Lob ertheilet

¹³⁸ voritzo reisen wollte,

¹³⁹ besorget an diesem Hofe die Aufsicht über die Musik. [Fußnote] 2) Da ich erfahren, daß man diesen Character und den darauf folgenden zum Nachtheile zweener geschickter Männer ausgeleget hat, mir aber der Schlüssel darzu am besten bekannt ist: so habe ich anitzo diejenigen Worte geändert, die diesen Misverstand verursachet haben. Allem Ansehen nach, hat der Verfasser dieses Briefes seine beyden Helden verstecken wollen, dahero hat er sie an einem andern Orte aufgeführt, wo sie sich doch nicht befunden; und diese Vorsicht mußte eine so unbillige Auslegung verursachen. Hieraus erhellet, wie leicht man sich in der Auslegung unbekannter Characteres betriegen kann.

sie mit den auströglichsten¹⁴⁰ Ehrenämtern zu versorgen. Unser *Organist*¹⁴¹ ist hingegen in der Music so unwissend, daß er auch nicht in den kleinsten Stücken seinen Vorfahren zu vergleichen ist. Er sollte selbst ein Componist seyn; sein Amt erfordert es. Da er aber zu ungeschickt dazu ist, so muß allemahl ein anderer die Arbeit für ihm¹⁴² thun; und er weis sich mit den Federn der besten Männer so wohl zu spicken, daß er der Krähe des Esopus sehr ähnlich wird. Er hat aber auch schon mehr als einmahl den betrübten Ausgang erlebt, daß man ihm dieselben zu seiner grösten Beschimpfung wieder ausgerupfet hat.

Der Hr. **Schneider** ist sein¹⁴³ beständiger Feind, im übrigen aber fast von gleichen Eigenschaften. Sie suchen täglich einander zu schaden, und um einige kleine Gewinste zu bringen, die sie doch beyde nicht verdienen; und sie werfen einander immer die Thorheiten vor, die sie doch beyde lächerlich machen. Der Letzte spielet inzwischen ein feines Clavier und eine ziemliche *Geige*.

Der Herr **Görner** ist an einer *andern*¹⁴⁴ Kirche Director. Er hat die Music *beynahe seit achtzehn*¹⁴⁵ Jahren getrieben; und man sollte meynen, die Erfahrung habe ihn einmahl auf den rechten Weg gebracht: allein es ist nichts unordentlicher als eine Music. Das innere Wesen *des Styls nach seinen*¹⁴⁶ verschiedenen Abtheilungen ist ihm ganz und gar unbekannt. Die Regeln sind solche Sachen, | die er täglich entbehren kan, weil er sie nicht weis. Er setzet keine reine Zeile, die gröbsten Schnitzer sind die Zierrathen aller Tacte. Mit einem Worte, er weis die Unordnung in der Music am allerbesten vorzustellen. Der Hochmuth und die Grobheit haben ihn dabey so eingenommen, daß er sich vor dem ersten selbst nicht kennet, durch das andere aber unter einer grossen Menge seines gleichen den Vorzug *erhält*.¹⁴⁷

Sein Bruder hat noch niemahls grosse und starke musicalische Stücke verfertigt, sondern bisher kaum in einigen Arien und kleinen Concerten fortkommen können. Auf dem Clavier stellt er eine Mücke sehr natürlich vor; denn er hüpfet mit der grösten Eilfertigkeit darauf herum: man weis aber nicht gewiß, ob er es aus Furcht zu fehlen, oder aus einer wirklichen Unwissenheit thut. Er ist seinem Bruder in allen ähnlich, und

¹⁴⁰ besten Componisten, und wirklich große Meister der Musik gewesen. Ihre Verdienste haben bey den Fremden große Aufmerksamkeit verursacht, und man hat sich eifrigst bemühet, sie mit noch bessern Ehrenämtern zu versorgen.

¹⁴¹ Director, oder wie ich ihn sonst nennen soll,

¹⁴² ihn

¹⁴³ , der sich unter dem Chore des vorhergehenden befindet, ist dessen

¹⁴⁴ gewissen

¹⁴⁵ seit vielen

¹⁴⁶ der verschiedenen Schreibarten nach ihren

¹⁴⁷ erhält. [Fußnote] 3) Man hat mich bereits mehr, als einmal, versichert, daß diesem Manne gar nicht zu viel geschehen ist, wie er sich mag eingebildet haben. Man kann aber zu allen bereits bemerkten Eigenschaften annoch den Undank setzen. Er würde dasjenige nicht seyn, was er doch ist, wenn nicht ein gewisser Mann alles für ihn gethan hätte. Dennoch hat der Erfolg gezeigt, daß er bey einer gewissen Gelegenheit, da er sich auf eine edle Art hätte dankbar erzeigen können und sollen, nichts-weniger als dankbar gewesen ist, sondern daß er vielmehr das erzeigte Gute durch eine heimtückische Bosheit vergolten hat.

übertrifft ihn noch im Hochmuth. Er will gelehrt seyn; und hat doch keine Wissenschaften. Er redet von der Schönheit und von der Ordnung in der Music, und hat doch keinen Verstand davon. Seine Bosheit verleitet ihn ferner gerne zu zanken, alles besser zu wissen, Leute von Verdiensten zu verachten, und so gar denjenigen übel nachzureden, welche ihm doch die grösten Wohlthaten erzeiget haben. Wie kan sich aber ein Mensch vernünftig und lobenswürdig betragen, der von der Religion nicht die besten Begriffe hat, und der in der Sittenlehre ganz und gar fremde *ist*?¹⁴⁸

Der Herr **Bach** ist endlich in **Leipzig** der Vornehmste unter den Musicanten. Er ist ein ausserordentlicher Künstler auf dem Clavier und auf der Orgel, und er hat zur Zeit nur einen angetroffen, mit welchem er um den Vorzug streiten kan. Ich habe diesen grossen Mann unterschiedene *mahl*¹⁴⁹ spielen hören. Man erstaunet bey seiner Fertigkeit, und man kan kaum begreifen, wie es möglich ist, daß er seine Finger und seine Füße so sonderbahr und so behend in einander schrencken, ausdehnen, und damit die weitesten Sprünge machen kan, ohne einen einzigen falschen Thon einzumischen oder durch eine so heftige Bewegung den Körper zu verstellen.

Dieser grosse Mann würde die Bewunderung gantzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugrosse Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilt, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kan. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen verstehet, drückt er mit eigentlichen Noten aus; und das entziehet seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern *macht*¹⁵⁰ auch den Gesang durchaus unvernehmlich. *Alle Stimmen sollen mit einander, und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten, und man erkennet darunter keine Hauptstimme.*¹⁵¹ Kurtz: Er ist in der Music dasjenige, was ehemahls der Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beyde von dem natürlichen auf das künstliche, und von dem

¹⁴⁸ ist? [Fußnote] 4) Einem solchen Menschen, der sich einbildet, klug zu seyn, ist wohl niemals zu helfen. Sein Dünkel begleitet ihn allemal, und er hat sich mehr als zu fest vorgenommen, seine Fehler niemals einzusehen. Unser Held hat nun schon seit zwanzig Jahren componiren wollen. Es hat ihm diese Bemühung unzähligen Schweiß ausgepresset. Er hat auch beständig bemerken können, daß er zu einer so edlen Beschäftigung keinesweges gemacht ist: allein er hat sich vorgesetzt, sich selbst niemals zu beobachten. Doch wie ich anitzo vernehme, so fängt er einmal an, sich öffentlich zu zeigen, doch als einer, der eben aus der Lehre gekommen ist. Allein, gesetzt, er habe auch endlich einige Compositionsregeln begriffen, wer kann ihm Geist, Witz und Nachdenken beybringen? Gewiß, wen die Natur nicht schon mit ihren Gaben ausgerüstet hat, dem werden alle Regeln wenig oder nichts helfen. Die Melodien, womit unser Musikant die Gedichte eines unserer grösten Dichter [gemeint ist Friedrich von Hagedorn] beschimpfet hat, werden meine Gedanken nicht wenig bekräftigen.

¹⁴⁹ male

¹⁵⁰ es machet

¹⁵¹ [Satz fehlt]

erhabenen auf das Dunkle geführt; und man bewundert an beyden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewendet ist, weil sie wider die Natur streitet.

Nachdem ich *alle* diese Männer kennen lernen, setzte ich meine Reise nach - - - fort; und *bey*¹⁵² meiner Ankunft daselbst, ward ich nicht weniger erfreuet, als ich erfuhr daß der vortrefliche Herr Graun anwesend war.

Mein Herr, der Abriß, den Sie mir von diesem berühmten Manne gemacht hatten, war mir noch in frischem Andenken; und Sie können leicht erachten, wie froh ich gewesen bin, die Vorzüge in der Nähe zu bewundern, die ich entfernt hochgeschätzt hatte. Ich eilte auch mit der grösten Begierde hin, ihn zu sehen, und zu sprechen.

Seine Höflichkeit ist seiner Geschicklichkeit gleich, und *die*¹⁵³ Natur hat ihn nicht nur zu einen der grösten Componisten gemacht, sondern ihn auch mit einem gefälligen und leutseligen Wesen begabt, das mit einem edlen Ehrgeitze verbunden ist. Ich glaube, ich werde nicht nöthig haben, ihn weiter zu beschreiben. Sie kennen ihn so gut, als ich, und wir wissen, daß er ein Mann ist, welcher unserm Vaterlande Ehre macht, und der durch seine Gründlichkeit alle Italiäner übertrifft. Ein erhabener Friedrich würdigt ihn seiner Gnade, und belohnt seine Verdienste. Das ist zu seinem Lobe genug. Wer von einem so grossen und weisen Prinzen geliebet wird, muß gewiß eine wahre Geschicklichkeit besitzen.

Von - - - reisete ich nach - - -. Allhier gerrieth ich in die Bekantschaft folgender drey Männer.

Der Herr **Paganelli** *ein*¹⁵⁴ gebohrner Italiäner, *thut*¹⁵⁵ alles was *seine Nation erfordert*.¹⁵⁶ Er setzt ohne grosse Ueberlegung, wenn er nur eine bunte und krause Hauptstimme herausbringt. Die Harmonische Begleitung ist *eine*¹⁵⁷ beständiges Trommeln, und es fehlet also seinen Stücken an dem gehörigen Nachdrucke. Es ist ihm auch *etwas*¹⁵⁸ gewöhnliches, ganze Sätze und Arien andern abzuborgen, wenn er ihnen nur einen neuen Mantel umhänget. *Kurz, mein Herr, er ist einer von denen Italiänern, welche leer und ohne Kraft setzen.*¹⁵⁹

¹⁵² . Bey

¹⁵³ . Die

¹⁵⁴ ist ein

¹⁵⁵ . Er thut auch

¹⁵⁶ ihn seiner Nation ähnlich machet.

¹⁵⁷ ein

¹⁵⁸ etwas ganz

¹⁵⁹ Doch was ihn noch erträglich machet, ist, daß er in der Wahl derjenigen Meister, die er ausschreibt, nicht unglücklich ist. [Fußnote] 5) Dieser Mann hat nach der Zeit einen Nacheiferer aus einem weit entlegenen Reiche erhalten. Und dieser ist auch ein Italiener. Dieser verdiente nun zwar eine eigene Abschilderung: Doch ich will seine Verdienste in wenig Worten entwerfen. Diejenigen Stücke, die er verfertiget, werden von den Vernünftigesten der Capelle verworfen. Dennoch bildet er sich einen gewissen Vorzug vor allen Componisten ein. Das vermindert aber seine Verdienste noch mehr. Und man will lieber die ausgeschriebenen Stücke der ersten, als die eigenen dieses letztern hören.

Der Herr **Hurlebusch** ist zwar ein Deutscher; allein das Vorurtheil, daß die Italiäner die einzigen Meister der Music sind, hat ihn ganz unkenntlich gemacht; und er schämet sich fast ein Deutscher zu seyn. Mein Herr, hier werden sie meynen, dieser Mann müße alle Schönheiten der Italiänischen Music verstehen. Bey weitem nicht. Man hat niemals etwas anders als einige Italiänische Cantaten und einige Clavier Sachen von ihm gesehen: *und die*¹⁶⁰ ersten sind *noch dazu*¹⁶¹ meistentheils hart, unangenehm, und *mit den grösten*¹⁶² Fehlern *wieder*¹⁶³ die Sprache angefüllet; die andern aber *haben selten, was doch eigentlich dem*¹⁶⁴ Instrumente zukommt.

Unsere Deutsche Sprache kan er gar nicht vertragen, und aus Eigensinn und Unwissenheit glaubt er, daß sie sich gar nicht zu der Music schickt. Wenn er nach seiner Mundart, Italia, nennet, so *fehlt*¹⁶⁵ nicht viel, daß er nicht den Hut abnimmt.

Inzwischen spielt er das Clavier sehr gut, und seine *Geschwindigkeit*¹⁶⁶ im Springen ist sonderlich zu merken. Er weis es aber auch selbst, und *dieses*¹⁶⁷ macht ihn unerträglich. Die Theorie der Music ist ihm eine fremde und ungewohnte Sache. Er stehet in der Einbildung, ein Musicant habe nicht nöthig, mehr zu wissen, als *die*¹⁶⁸ Noten.¹⁶⁹

¹⁶⁰ . Die

¹⁶¹ aber

¹⁶² so gar mit wichtigen

¹⁶³ wider

¹⁶⁴ sind nicht nur voller Compositionsschnitzer, sondern sie beweisen auch sehr selten dasjenige, was diesem

¹⁶⁵ fehlt es

¹⁶⁶ Geschicklichkeit

¹⁶⁷ das

¹⁶⁸ seine

¹⁶⁹ Noten. [Fußnote] 6) Ich finde in einem gewissen berühmten Werke, daß man diesem Manne ein solches Lob ertheilet hat, welches fast alle Grenzen übersteiget. Doch vielleicht ist es aus seinem eigenen Munde geflossen. Wer weis nicht, daß er solches in einem andern Werke schon einmal gethan hat? Inzwischen wird es dennoch gewiß bleiben, daß ihn kein wahrer Kenner der Musik für einen Mann halten wird, der den Deutschen Ehre bringt. Man hat sich vielmehr auf seine Verdienste gar wenig einzubilden.

[Bei dem „gewissen berühmten Werk“ muß es sich um Johann Christoph Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* handeln, in der seit der 2. Auflage (Leipzig 1737) im Abschnitt „Von Cantaten“ („II. Capitel“) sechs Compositionen von Hurlebusch als musterhaft beschrieben werden: „7. §. [S. 470] Ich kann hier den berühmten Herrn Capellmeister Hurlebusch nennen, der unserm Vaterlande gewiß Ehre machet. Dieser hat in sehr vielen Proben gewiesen, daß meine Forderungen in der Musik keine Chimären eines Menschen sind, der was unmögliches, oder unge-reimtes begehret. Unter andern schönen Sachen, die mir von ihm vorgekommen, kann ich die Cantate, *Tu parti Idolo mio, da me tu parti etc.* anführen, darinn selbiger in allen Stücken meinem Verlangen ein Gnügen gethan hat. Er hat sich darinn aller der Fehler enthalten, die bey andern Componisten so gemein sind. Die Wiederholungen sind sparsam, nämlich nicht über dreymal; die Recitative sind voller Melodie, und es ist kein einziges Wort darinn gezerret; sondern alles wird hinter-

Nummehr, mein Herr, will ich ihnen einen Mann nennen, der seinen Ruhm und sein Glück nicht nur in Deutschland, sondern so gar in Italien auf das höchste gebracht hat. Der Herr Hasse ist bekannt, und *man weis*,¹⁷⁰ daß er den Ruhm seiner Nation unter den Italiänern selbst auf das beste erhalten. Wir sehen auch noch täglich, wie sehr ihm dieses sonst eyfersüchtige Volk schmeichelt. Die hohen Ehrenstellen, die er bey den grösten Prinzen, theils bereits besessen, theils noch wirklich besitzt, sind sichere Merkmahle seines Verstandes und seiner Geschicklichkeit in der Music.

Es ist auch wahr,¹⁷¹ mein Herr, dieser grosse Mann hat die Melodie auf das höchste getrieben, und er wird selten *darinn*¹⁷² ausschweifen. Seine Erfindungen stimmen mit den Worten überein, und *es*¹⁷³ sind ihm sehr *wenig*¹⁷⁴ in diesem Stücke *nachgekommen*.¹⁷⁵

Das sind also die Männer, die ich auf meiner Reise bis - - - habe kennen lernen. Sie sehen, mein Herr, daß ich meine *Betrachtung*¹⁷⁶ nach den mir von ihnen vorgeschriebenen Regeln eingerichtet habe. Und nunmehr wundere ich mich nicht mehr, daß die Verachtung den meisten Musicanten auf dem Fuße nachfolget, weil man so *wenig*¹⁷⁷ antrifft, welche des Ruhmes würdig sind. Wenn ich ihnen die Fortsetzung meiner Reise berichte, so will ich ihnen auch Nachricht ertheilen, was ich weiter für Männer habe kennen lernen *etc.*

einander verständlich weggesungen. Eben dahin rechne ich seine Cantate, *Tu parti amato Tirsi, o Dio!* imgleichen eine andere: *Mira quel augellin, come vezzoso, etc.* ferner die *Con dolce aurate strale etc.* Endlich die *Deh! sen dolce tormento etc.* Alle diese, und viele andere mehr, sind von eben der Art, und so beschaffen, wie ich sie oft gewünscht, aber nirgends gefunden hatte, ehe mir seine Sachen bekannt geworden. Doch muß ich noch zu desto mehrerer Gewißheit seines guten Geschmacks auch die Cantate rühmen, die er mit Instrumenten gesetzt, und eben auf die Art, als die obigen, eingerichtet hat. Sie hebt an: *Filli, pieta tu nieghi etc.*“; vgl. hierzu auch den Artikel *Conrad Friedrich Hurlebusch*, in: MGG, Band 6, Sp.971 bis 977 (L. Bense); zu Hurlebuschs Reaktion auf Gottscheds Lob siehe den Brief J.F. Gräfes an Gottsched vom 27. August 1737, ediert in: *Johann Christoph Gottsched. Briefwechsel* (wie Fußnote 54), Band 4, S.409–413.]

¹⁷⁰ wer weis nicht

¹⁷¹ Und gewiß,

¹⁷² darinnen

¹⁷³ bisher

¹⁷⁴ wenige

¹⁷⁵ nachgekommen. [Fußnote] 7) Zur Zeit haben wir nur noch einen Hassen und einen Graun. Auch die berühmtesten Italiener haben diese großen Männer noch nie erreichen können.

¹⁷⁶ Betrachtungen

¹⁷⁷ wenige



Abb. 1. J. A. Scheibe, *Der Critische Musicus*, 1. Teil, S. 45.

Exemplar: Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, 8 Art. lib. V, 421 a.

Abb. 2. J. A. Scheibe, *Beantwortung der unpartheyischen Anmerkungen*
(wie Fußnote 6), S. 40.

Exemplar: Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, 8 Art. lib. V, 421 a.

Abb. 3–10. J. A. Scheibe, *Die Frucht | des Leidens Jesu | wurde an dem |
Stillen Freytag | im Jahre 1739. | in | der Neuen Kirche zu Leipzig | bey der |
gewöhnlichen musicalischen Andacht | folgender weise christschuldigt | erwogen,*

S. 1–8. Exemplar in Sächsische Landesbibliothek –
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Coll. diss. A 252,39.

Die Frucht
des Leidens Jesu
wurde an dem
Stillen Geytage
im Jahre 1739.
in
der Neuen Kirche zu Leipzig
bey der
gewöhnlichen musicalischen Andacht
folgender weise christlichuldigst
ermogen.



Leipzig, gedruckt bey Georg Saalbachern.

Coll. diss. A
252. 39

D piß.

Wir sind es selbst, was ihn verletzet hat,
Für unsre Schuld hat er die Angst emp-
pfunden,
Uns wohl zu thun, trug er die Mißthat;
Wir sind geheilt durch seine theure Wun-
den.



Vor der Predigt.

Coro.

Such sage ich allen, die ihr vor-
über gehet, schauet doch und
seheth, ob irgend ein Schmerz sey
wie mein Schmerz, der mich tref-
fen hat. Denn der Herr hat mich
voll Jammers gemacht am Tage
seines grimmigen Zorns.

Wer trägt die Schuld?
Wer hat die Last auf sich genommen?
Ach unersättliche Huld!
Gott selbst verlässt Ehren und Reich
Und ist zu mir herab gekommen.

X 2

Er

(4)

Er wied mir seinem Knechte
In allen Stücken gleich,
Nur darian nicht, daß er nicht recht gethan.
Er nahm die Menschheit an,
Damit er nur das menschliche Geschlechte
Der Hölle Bluth entziehen, und Gott versöh-
nen kan.

Choral.

Es ist das Heil uns kommen her
Von Gnad und lauter Güte,
Die Werk die helfen nimmermehr,
Sie mögen nicht behüten.
Der Glaub sieht Jesum Christum
an,
Der hat gnug für uns all' gethan,
Er ist der Wittler worden.

Der innre Feind, der meine Seele quält,
Das nagende Gewissen
Belehret mich, warum man mich zum Ver-
damnten zehlet,
Und was ich werde leiden müssen.

Die

* (5) *

Die Reue hilft hier nichts dazu,
Die nun verlorene Seelen-Ruh
Und Gottes Gnade zu gewinnen.
Der Mensch, so weit doch sein Verstand
sonst geht,
Weiß hier nichts auszuwinnen,
Wenn er vorm Stuhl des strengen Richters
sicht.

Choral.

Ach wir armen Sünder!
Unsre Missethat,
Darinnen wir empfangen und ge-
bohren sind,
Hat gebracht uns alle in solche große
Noth,
Daß wir unterworfen sind dem
ew'gen Tod.
Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie
eleison.

Je mehr die Furcht das Herz bewegt
Und alle Hoffnung niederschlägt:

X 3 Er

* (6) *

Je mehr vermehret sich meine Qual,
Es häuſſet sich der Sünden-Zahl
Und durch sie meiner Straffen Pein,
Wie kan doch noch ein Trost in meiner Seele
seyn?

Aria.

Was helfen mich die bittren
Klagen,
Sie tilgen mein Verbrechen
nicht?
Derummer bleibt in meinem
Herze
Und soll mit immer neuem
Schmerze,
Weil niemand Linderung ver-
spricht,
Im ewigen Verderben nagen.

B. u.

Alein

* (7) *

Alein was mir unmalich ist,
Das kan mein Heyland Jesus Christ,
Den unsrer Elend so bezwungen,
Daß er mit Hölle, Tod und Teufel hat ge-
rungen,
Und ihm den Haub durch seinen Sieg ent-
wandt.
Die Liebe hat sein Herz entbrannt,
Uns von der Noth mit Nachdruck zu be-
freien,
Daß wir nicht mehr umsonst nach Hülffe
schreyen.

Choral.

Er sprach zu mir, halt dich an mich,
Es soll dir ist gelingen,
Ich geb mich selber ganz für dich,
Da will ich für dich ringen.
Denn ich bin dein und du bist mein
Und wo ich bleib, da sollt du seyn,
Uns soll der Feind nicht scheiden.

X 4 Er

* (8) *

Er ringt und kämpfft bis auf das Blut,
Dadurch wied meine Sache gut;
Er wird verspottet und verspott,
Dadurch hat er mich von der Schmach be-
freit.
Er wird ans Creuzes Stamm geschlagen,
Das Opffer völlig abzutragen.

Aria.

Seht! den Fürsten unsers Le-
bens,
Seht sein Leid mit Thränen
an!
Hört die halbgebrochnen Kla-
gen.
Woher rühren seine Plagen,
Und er hat doch nichts ge-
than?

B. u.

Choral.