

# Oper in der Kirche: Bach und der Kantatenstreit im frühen 18. Jahrhundert\*

Von Robin A. Leaver (New Haven, Connecticut)

Das exquisite Wiegenlied „Schlummert ein, ihr matten Augen“, in dem das Ende des Lebens in der Metapher des Schlafes eine schöne Entsprechung findet, gehört zu den beliebtesten Arien Bachs. Auch für den Komponisten selbst und seine Frau scheint diese Arie von besonderer Bedeutung gewesen zu sein; denn die Kantate „Ich habe genug“ BWV 82, deren Bestandteil sie ist, wurde zwischen 1727 und 1747 in vier verschiedenen Fassungen aufgeführt und Anna Magdalena Bach trug sie zudem in ihr zweites, 1725 begonnenes Klavierbüchlein ein. Nun konnte in einem einige Jahre vor der Entstehung von BWV 82 veröffentlichten Jahrgang von Kantatenlibretti eine Arie ermittelt werden, die textliche Übereinstimmungen mit BWV 82/1 aufweist. Der vorliegende Beitrag untersucht diese beiden Libretti, bietet einen Überblick über das Leben und Wirken des Autors der früher entstandenen Dichtung – insbesondere seine Rolle in der Kontroverse um die Einführung der so genannten Reformkantate – und schließt mit einigen Überlegungen zu der Frage, in welchem Umfang die Schriften dieses Autors in Bachs Leipziger Umfeld bekannt gewesen sein mögen.<sup>1</sup>

## I.

Die Kantate „Ich habe genug“ BWV 82, wurde für das Fest Mariae Reinigung am 2. Februar 1727 komponiert und basiert auf dem zugehörigen Evangelium (Lukas 2:22–32), der Darstellung Jesu im Tempel und der Reaktion des greisen Simeon, der das kleine Kind auf den Arm nimmt und sein „Nunc dimittis“ anstimmt. Die erste Fassung des Werks stand in c-Moll und war für Basso solo mit obligater Oboe, Streichern und Continuo bestimmt. In den frühen 1730er Jahren, wahrscheinlich 1731, wurde die Kantate um eine Terz höher nach e-Moll transponiert und für Sopran mit obligater Flöte eingerichtet. Um diese Zeit (1732/33) trug Anna Magdalena die Sätze 2 und 3 in ihr Klavierbüchlein

---

\* In memoriam Kirsten Beißwenger (1960–2013) und Yoshitake Kobayashi (1942 bis 2013).

<sup>1</sup> Mein Dank gilt Michael B. Aune, Michael Marissen, Markus Rathey, Joshua Rifkin, Ruth Tatlow, Peter Wollny und Daniel Zager für ihre Unterstützung bei der Erarbeitung dieses Beitrags.

ein (streng genommen kopierte sie das Werk sogar zweimal).<sup>2</sup> Im Februar 1735 wurde die Fassung in e-Moll erneut aufgeführt, und irgendwann in den folgenden Jahren wurde sie nach c-Moll zurücktransponiert und nun von Mezzosopran und obligater Oboe ausgeführt. Um 1746/47 schließlich wies Bach die Kantate wieder der Baßstimme zu. Das Werk umfaßt fünf Sätze – drei durch zwei Rezitative getrennte Arien (mit „Schlummert ein“ als Mittelpunkt) – ohne abschließenden Choral. Der Autor des Librettos ist nicht bekannt.

## II.

1725 veröffentlichte der ehemalige Leipziger Theologiestudent Gottfried Ephraim Scheibel einen Jahrgang von Kantatenlibretti.<sup>3</sup> Die Dichtung für das Verkündigungsfest enthält eine Arie, deren Textbeginn in wesentlichen Teilen mit Bachs später entstandener Arie übereinstimmt:

Scheibel, Am Fest Mariae Reinigung  
(*Poetische Andachten*, S. 47)<sup>4</sup>

BWV 82/3

*Schlummert ein, ihr Augenlieder  
Fallet sanft in Frieden nieder, schlaft aus.  
Ich sterbe wie der Simeon,  
Und eile nun davon,  
    Weil Jesus mir von ferne  
    Winkt in das Reich der Sterne  
    Und in des Himmels Haus.*

*Schlummert ein, ihr matten Augen,  
Fallet sanft und selig zu!  
Welt, ich bleibe nicht mehr hier,  
Hab ich doch kein Teil an dir,  
Das der Seele könnte taugen.  
Hier muß ich das Elend bauen,  
Aber dort, dort werd ich schauen  
Süßen Friede, stille Ruh.*

Da Capo

Da Capo

Die Unterschiede zwischen den beiden Arien-Dichtungen betreffen vor allem deren metrische Struktur. Der von Bach vertonte Text erscheint mit seinem

<sup>2</sup> *Johann Sebastian Bach. Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725*, Faksimile, hrsg. von G. von Dadelsen, Kassel 1988, S. 105–110 und 111 d–114; siehe auch NBA V/4 (G. von Dadelsen, 1957), S. 122–124.

<sup>3</sup> G. E. Scheibel, *Poetische Andachten Über alle gewöhnliche Sonn- und Fest-Tage, durch das gantze Jahr/ Allen Herren Componisten und Liebhabern der Kirchen-Music zum Ergötzen, Nebst einer Vorrede von den Hindernüssen derselben*, Leipzig und Breslau 1725 (VD18: 10857605). – Christoph Gottlieb Schröter (1699–1782), der in Leipzig bei Scheibel Theologie studiert hatte, komponierte – wahrscheinlich in Minden, wo er zwischen 1726 und 1732 als Organist wirkte – den vollständigen Jahrgang, allerdings sind seine Vertonungen nicht überliefert; siehe F. W. Marburg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Berlin, 1760–1764, Bd. 2, S. 456–460; New Grove 2001, Bd. 22, S. 650–652.

<sup>4</sup> Scheibel, *Poetische Andachten*, S. 47.

A-Teil (8.7.) und dem wesentlich längeren B-Teil (7.7.8.8.7.) ausgeglichener, während Scheibels A-Teil länger (8.10.8.6.) und der B-Teil merklich kürzer ist (7.7.6.).

Es ist natürlich möglich, daß die Entsprechungen zwischen den beiden Texten rein zufällig und durch den ähnlichen Zugang zu der zugrunde liegenden biblischen Erzählung bedingt sind. Auch anderwärts in Scheibels Kantatenzyklus finden sich Anklänge an Bach-Libretti. Scheibels Dichtung zum 1. Advent zum Beispiel beginnt mit den Worten „Jauchzet, frohlocket“,<sup>5</sup> also genauso wie die erste Kantate des Weihnachts-Oratoriums, und der erste Satz von Scheibels Dichtung zum Ostersonntag spricht von „Trompeten“, „Pauken“ und „Saiten“,<sup>6</sup> erinnert mithin an den ersten Satz von „Tönet, ihr Pauken!“ BWV 214/1 – der Kantate, die Bach für den Eröffnungssatz des Weihnachts-Oratoriums parodierte. Hier handelt es sich jedoch eindeutig um Versatzstücke aus dem gebräuchlichen Vokabular für feierliche Anlässe. Die Übereinstimmungen zwischen den beiden mit den Worten „Schlummert ein“ anhebenden Arien hingegen scheinen mehr als bloßer Zufall zu sein und implizieren, daß der Verfasser des späteren Librettos das frühere kannte.

Vergegenwärtigen wir uns folgendes: Beide Libretti entstanden für das Fest Mariae Reinigung und sind daher Betrachtungen zum Evangelium dieses Tages. Beide Arien verwenden dieselbe Metaphorik vom Tod als Schlaf, dem Schließen der Augen, und in beiden wird der Gläubige metaphorisch dem Simeon an die Seite gestellt und bedenkt mit ihm das persönliche Hinüberwechseln von der Erde zum Himmel.

Die ersten beiden Zeilen der beiden Arien beginnen mit denselben Worten. Dieses Phänomen – daß Passagen aus früheren Libretti von späteren Dichtern aufgegriffen werden – läßt sich auch in anderen von Bach vertonten Kantatenlibretti ausmachen. So beginnt zum Beispiel der dritte Satz der von einem unbekanntem Autor verfaßten Dichtung der Kantate „Wer weiß wie nahe mir mein Ende?“ BWV 27, die Bach für den 16. Sonntag nach Trinitatis (6. Oktober) 1726 komponierte, mit fast genau denselben Zeilen wie der Schlußsatz in der Dichtung auf den 1. Sonntag nach Trinitatis, die Erdmann Neumeister um 1700 für den Weißenfelser Hofkapellmeister Johann Philipp Krieger schuf:

Neumeister I (1. Sonntag nach Trinitatis)<sup>7</sup>      BWV 27/3 (16. Sonntag nach Trinitatis)

*Willkommen! will ich sagen,  
So bald der Tod ans Bette tritt.*

*Willkommen! will ich sagen,  
Wenn der Tod ans Bette tritt.*

<sup>5</sup> Ebenda, S. 1.

<sup>6</sup> Ebenda, S. 76.

<sup>7</sup> E. Neumeister, *Fünffache Kirchen-Andachten bestehend In theils einzeln, theils niemahls gedruckten Arien, Cantaten und Oden Auf alle Sonn- und Fest-Tage des gantzen Jahres*, hrsg. von G. Tilgner, Leipzig 1716, S. 294.

Einige Wochen später – für eine Aufführung am 19. Sonntag nach Trinitatis (27. Oktober) 1726 – schrieb Bach seine Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ BWV 56 ebenfalls auf ein Libretto eines unbekanntes Textdichters. Der Text entspricht zu Beginn den Anfangszeilen von Neumeisters Libretto für den 21. Sonntag nach Trinitatis aus demselben um 1700 entstandenen Zyklus:

Neumeister I (21. Sonntag nach Trinitatis) <sup>8</sup>	BWV 56/1 (19. Sonntag nach Trinitatis)
<i>Ich will den Kreuzweg gerne gehen</i>	<i>Ich will den Kreuzstab gerne tragen</i>
Ich weiß, da führt mit <i>Gottes Hand</i>	Er kömmt von <i>Gottes lieber Hand</i>

Dies sind keine Einzelfälle. Wie Helmut K. Krausse gezeigt hat, gibt es im Korpus der Bach-Kantaten zahlreiche Beispiele, bei denen Zeilen und Phrasen einer Dichtung von anderen Autoren übernommen und adaptiert wurden: Neumeister regte Salomo Franck und Georg Christian Lehms an, und Franck wiederum beeinflusste einen oder mehrere anonyme Dichter.<sup>9</sup> Die Entsprechungen zwischen Scheibels Libretto und Bachs Arie sind von derselben Art wie diese anderen Beispiele.

Die Arien in den beiden Libretti bilden jeweils den Mittelsatz der betreffenden Kantate. Scheibels Dichtung beginnt mit drei Sätzen – Arie, Rezitativ und Choral – und endet auch mit dreien – Rezitativ, Arioso und Choral. In der Mitte steht die Arie „Schlummert ein“, die von einem knappen zweizeiligen Rezitativ eingeleitet wird<sup>10</sup>:

1. Aria. Licht des Lebens, leuchte mir. *Da capo*.
2. Accomp. [Recit.] Ich denck meinen Tod.
3. Choral. Herr, nun laß in Friede.<sup>11</sup>
4. [Recit.] So wollt ich gleichfalls, eh die Augen brechen,  
Eh meine Zunge starrt, noch sprechen:

<sup>8</sup> Ebenda, S. 514.

<sup>9</sup> H. K. Krausse, *Erdmann Neumeister und die Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*, BJ 1986, S. 7–31.

<sup>10</sup> Scheibel, *Poetische Andachten* (wie Fußnote 3), S. 45–47.

<sup>11</sup> Strophe 1 einer anonymen Paraphrase des Simeon-Lieds („Nunc dimittis“), die zuerst in der fünften Auflage der *Vollständigen Kirchen- und Haus-Music* (Breslau 1663) erschien und vornehmlich in schlesischen Gesangbüchern verbreitet war. Dies entbehrt nicht einer gewissen Ironie, da Scheibel sich kritisch über Johann Jacob Rambachs Kantatenjahrgang äußerte, in dem dieser wenig verbreitete Lieder aus Freylinghausens Hallenser Gesangbuch verwendete; siehe G. E. Scheibel, *Zufällige Gedancken Von der Kirchen-Music, Wie Sie heutiges Tages beschaffen ist*, Frankfurt und Leipzig 1721 (Faksimile: Stuttgart 2002), S. 75–76. Der Choralsatz enthält die Spezifizierung „*a l. voix*“ und repräsentiert somit die Stimme des greisen Simeon.

5. Aria. Schlummert ein, ihr Augenlieder. *Da capo*.
6. [Recit.] Christus ist mein Leben
7. Arioso. Ich will gar gerne sterben.
8. Choral. Komm, o Christ, komm uns auszuspannen.<sup>12</sup>

### III.

Gottfried Ephraim Scheibel (1696–1758)<sup>13</sup> wird oft als Theologe bezeichnet, obwohl er nie ordiniert wurde. Der Sohn eines Kantors an der Breslauer Elisabethkirche studierte zwischen 1715 und 1719 Theologie an der Universität Leipzig, scheint im übrigen aber sein Leben in Schlesien (in und bei Breslau) verbracht zu haben. Die Widmung seiner Abhandlung *Zufällige Gedancken von der Kirchenmusic* (1721) wurde in Oels unterzeichnet (dem heutigen Oleśnica, das etwa 15 km von Breslau entfernt liegt); sein Beruf ist nicht angegeben, doch wirkte er höchstwahrscheinlich in dem Ort als Lehrer. Der Titel seiner *Poetischen Andachten* (1725) beschreibt ihn als „Rev. Min. Cand. Wr. Sil.“, also als „Anwärter auf den geistlichen Stand, aus Breslau in Schlesien“. In den mittleren 1730er Jahren wurde er Lehrer am Breslauer Elisabeth-Gymnasium (der Wirkungsstätte seines Vaters); diese Position bekleidete er anscheinend bis zu seinem Tod.

Als Student in Leipzig muß Scheibel gelegentlich die geistliche Musik von Johann Kuhnau in der Nikolaikirche, Thomaskirche oder Paulinerkirche (der Universitätskirche) gehört haben; vor allem aber scheint er regelmäßig die Gottesdienste in der Neukirche besucht zu haben, wo Johann Gottfried Vogler als Musikdirektor wirkte. Die Neukirche war für den opernhafte Stil ihrer Kirchenmusik bekannt, und Vogler war auch als Geiger und Komponist an der Leipziger Oper aktiv.<sup>14</sup> Es ist daher wahrscheinlich, daß Scheibel die erste Aufführung von Telemanns Brockes-Passion (TVWV 5:1) am Karfreitag des

<sup>12</sup> Strophe 6 von Simon Dach, „O wie selig seid ihr doch ihr Frommen“ (1639).

<sup>13</sup> Zu Scheibel siehe WaltherL, S. 547; Zedler, Bd. 34, Sp. 1097; C. J. A. Hoffmann, *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens von 960 bis 1830*, Breslau 1830, S. 382–384; S. Kümmerle, *Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik*, Gütersloh 1888–1895 (Reprint: Hildesheim 1974), Bd. 3, S. 173 f.; New Grove 2001, Bd. 22, S. 446 f.; J. Irwin, *Bach in the Midst of Religious Transition*, in: *Bach's Changing World: Voices in the Community*, hrsg. von C. K. Baron, Rochester 2006, S. 108–126, speziell S. 115–122. Die einschlägigen Lexika geben als Todesjahr durchweg 1759 an, dies ist jedoch ein Irrtum; siehe H. Lölkes, *Gottfried Ephraim Scheibel als Autor kirchenmusikalischer Schriften*, in: *Jahrbuch für Schlesische Kirchengeschichte N. F. 74* (1995), Sigmaringen 1996, S. 257–281.

<sup>14</sup> Scheibel erwähnt besonders, ein deutsches Magnificat von Vogler gehört zu haben; siehe Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 65. Er könnte auch die

Jahres 1717 in der Neukirche und erneut entweder 1718 oder 1719 hörte.<sup>15</sup> Möglicherweise hatte er eine dieser Aufführungen im Sinn, als er einige Jahre später schrieb:

Ich weiß mich zu erinnern/ daß in einem gewissen Orte am Charfreytage vor und nach der Predigt eine Passion solte gemusiciret werden. Des Predigers wegen waren die Leute gewißlich nicht so zeitig/ und mit so großem Gedräng in die Kirche kommen/ sondern/ wie vermuthlich/ der Music wegen.<sup>16</sup>

Dies scheint den Erkenntnissen von Tanya Kevorkian zu widersprechen, die die Auffassung vertritt, daß in Leipzig die Predigten sehr ernstgenommen wurden und daß Gemeindeglieder, die nur einem Teil des Gottesdienstes beiwohnten, sich bemühten, die Predigt nicht zu verpassen.<sup>17</sup> Die Passionsaufführungen am Karfreitag in der Neukirche verkörperten allerdings eine signifikante neue Entwicklung in der musikalischen Gestaltung der Karwoche in Leipzig, die sicherlich mit großem Interesse verfolgt wurde, zumal die im Laufe des Kirchenjahrs in der Neukirche erklingende Musik sich bekanntermaßen wesentlich von der in den anderen Leipziger Kirchen unterschied. In seinem Memorial zur Verbesserung der Kirchenmusik (29. Mai 1720) beklagte Kuhnau, daß er für seine Aufführungen in den beiden Hauptkirchen keine passenden Musiker finden könne, da die begabtesten bereits bei den beliebten opernhaften Kirchenmusiken in der Neukirche mitwirkten. Seiner Ansicht nach wurde der Gottesdienst in der Neukirche von diesen jungen „Operisten“ verweltlicht, da sie von dem wahren Kirchenstil nichts verstünden und es stattdessen „lieber mit der lustigen *Music* in der *Opera*, und denen *Caffée Häusern*“ hielten.<sup>18</sup> Als Student in Leipzig muß Scheibel einer dieser von Kuhnau gerügten „Operisten“ gewesen sein. In seinen *Zufälligen Gedancken* nennt er das Libretto von Telemanns Oper „Jupiter und Semele, oder Der unglückliche Alcmeon“ (TVWV 21:7; Musik verschollen),<sup>19</sup> die 1716 und 1718 im Leipziger Opernhaus am Brühl erklang, sowie Voglers „Die über Haß und Liebe

---

Musik von Melchior Hoffmann – Telemanns Nachfolger an der Neukirche – gehört haben, allerdings verstarb Hoffmann schon bald nach Scheibels Ankunft in Leipzig.

<sup>15</sup> Das Libretto von Brockes wird ausdrücklich erwähnt; siehe Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 73. Siehe auch A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (BzBF 8), S. 79.

<sup>16</sup> Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 30.

<sup>17</sup> T. Kevorkian, *Baroque Piety: Religion, Society, and Music in Leipzig, 1650–1750*, Aldershot 2007, S. 33.

<sup>18</sup> Zitiert nach Spitta II, S. 866; siehe auch Glöckner (wie Fußnote 15), S. 82, sowie die Diskussion der Verbindungen zwischen der Leipziger Oper und der Neukirche bei M. Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*, Freiburg 2009, Bd. 1, S. 535–538.

<sup>19</sup> Speziell die ersten beiden Arien in Szene 2 des ersten Aktes. Siehe Maul (wie Fußnote 18), Bd. 2, S. 1040–1043 (Nr. 70).

triumphirende Tugend, oder Artaxerxes“,<sup>20</sup> aufgeführt 1718.<sup>21</sup> Ihre Erwähnung läßt vermuten, daß er diese Werke zumindest gehört hatte. Da aber die Leipziger Oper maßgeblich auf studentische Musiker angewiesen war,<sup>22</sup> ist es durchaus möglich, daß Scheibel in seiner Studentenzeit an Operaufführungen mitwirkte oder sonst in irgendeiner Weise an diesen beteiligt war. Sicherlich interessierte er sich auch nach seiner Rückkehr nach Breslau weiterhin für die theatralische Musik, besonders nach 1725, als dort die italienische Oper unter der Leitung des venezianischen Impresarios Antonio Peruzzi eine Blütezeit erlebte.<sup>23</sup> Auch scheint Scheibel Verbindungen zur Hamburger Oper unterhalten oder zumindest deren Aktivitäten verfolgt zu haben, da er verschiedene seiner Schriften Telemann, Mattheson und Brockes widmete.

#### IV.

Eines der Merkmale der *Zufälligen Gedancken* ist Scheibels Befürwortung von opernhafte Elementen in der geistlichen Musik, etwa das Ausdrücken von Emotionen und sogar die Verwendung von Sängerinnen anstelle von indifferenten Knabensopranen. So heißt es:

Und ich weiß nicht woher die Opern allein das Privilegium haben/ daß sie uns die Thränen auspressen sollen/ warum geht das nicht in der Kirchen an? [...] Kan mir ein Componiste in Theatralischen und weltlichen Musicken die Affecten moviren/ so wird er solches in geistlichen Dingen thun können/ wie solches das Exempel Mons. Käysers/ Mathesons und Telemanns bezeuget.<sup>24</sup>

Scheibels Befürwortung opernhafter Elemente war Teil einer ausgedehnten Debatte über den angemessenen Stil der Kirchenmusik. Diese sollte sich über die nächsten zwanzig Jahre und länger fortsetzen.<sup>25</sup> Seit Spitta neigen Bach-

<sup>20</sup> Maul (wie Fußnote 18), Bd. 2, S. 1033–1034 (Nr. 66).

<sup>21</sup> Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 35–38. Zur Leipziger Oper in Scheibels Studentenjahren (1715–1719) siehe Maul (wie Fußnote 18), speziell Bd. 1, S. 107–108, und Bd. 2, S. 862–863.

<sup>22</sup> Siehe Maul (wie Fußnote 18), Bd. 1, S. 250–251; R. Strohm, *Dramma per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven 1997, S. 92.

<sup>23</sup> Siehe Strohm, S. 93 und 95.

<sup>24</sup> Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 39–41.

<sup>25</sup> Siehe die Diskussion bei J. Irwin, *Neither Voice nor Heart Alone: German Lutheran Theology of Music in the Age of the Baroque*, New York 1993, S. 127–139, sowie die Zusammenfassung in J. Herl, *Worship Wars in Early Lutheranism: Choir, Congregation, and Three Centuries of Conflict*, New York 2004, S. 122–123; außerdem C. Bunnars, *Musiktheologische Aspekte im Streit um den Neumeisterschen Kantatentyp*, in: Erdmann Neumeister (1671–1756). Wegbereiter der Evangelischen Kirchenkantate, hrsg. von H. Rucker, Rudolstadt 2000, S. 39–50.

Forscher dazu, die Bedeutung der neuen Entwicklungen für die Kirchenkantate zu unterschätzen, indem sie argumentieren, daß diese eine ungebrochene Tradition repräsentierte, in der das langjährige Wirken der orthodoxen lutherischen Theologie eine neue Dimension gewann, und implizieren, daß lediglich die Pietisten den neu eingeführten Stil problematisch fanden. Wie Joyce Irwin nachgewiesen hat, widerspricht diese Schlußfolgerung jedoch der tatsächlichen Situation; die Entwicklungen verliefen – sowohl in theologischer als auch in musikalischer Hinsicht – wesentlich radikaler und revolutionärer als gemeinhin angenommen.<sup>26</sup>

In vielerlei Hinsicht beginnt die Debatte mit Erdmann Neumeister,<sup>27</sup> der in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts für Johann Philipp Krieger am Weißenfelfer Hof einen vollständigen Zyklus von Kantatenlibretti schrieb.<sup>28</sup> Diese Texte zeichnen sich durch die Verwendung von Formen (Rezitative und Arien) aus, die man bis dahin gewöhnlich nur in der Oper zu Gehör bekam. Der Kantatenzyklus erschien 1702 anonym,<sup>29</sup> versehen mit einem Vorwort Neumeisters,<sup>30</sup> das den folgenden Passus enthielt:

Sol ichs kurzlich aussprechen/ so siehet eine Cantata nicht anders aus/ als ein Stück aus einer *Opera*, von *Stylo Recitativo* und *Arien* zusammen gesetzt.<sup>31</sup> [...] Doch hatte

<sup>26</sup> Irwin (wie Fußnote 25), S. 127–128.

<sup>27</sup> Neumeister (1671–1756) hatte schon früh Verbindung zum Weißenfelfer Hof. Nach seinem Studium der Theologie an der Universität Leipzig wurde er zunächst vom Herzog von Sachsen-Weißenfels gefördert, wirkte sodann eine Zeitlang als Hofprediger und wurde 1715 Pastor an der Hamburger Jacobikirche; siehe *Erdmann Neumeister* (wie Fußnote 25), S. 19–23 (H. Rucker), sowie die dort genannte Literatur. Neumeister war natürlich nicht der erste, der opernhafte Elemente in die Kantatenform einbaute, aber er war der einflußreichste Verfechter dieser Richtung.

<sup>28</sup> Zum Hintergrund siehe A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911.

<sup>29</sup> *Geistliche Cantaten Über alle Sonn- Fest- und Apostel-Tage/ Zu einer/ denen Herren Musicus sehr bequemen Kirchen-Music In ungezwungenen Teutschen Versen ausgefertigt* (o.O., 1702); siehe W. Hobohm, *Ein unbekannter früher Textdruck der Geistlichen Cantaten von Erdmann Neumeister*, Jahrbuch MBM 2000, S. 182–186. Eine zweite Auflage erschien zwei Jahre später: E. Neumeister, *Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music. Die zweyte Auflage Nebst einer neuen Vorrede*, [Hamburg] 1704. Zu weiteren Ausgaben siehe I. Scheitler, *Zwei weitere frühe Drucke von Neumeisters Geistlichen Cantaten*, in: Jahrbuch MBM 2003, S. 365–367; U. Poetzsch-Seban, *Weitere Aspekte zu den Geistlichen Cantaten von Erdmann Neumeister*, in: Jahrbuch MBM 2004, S. 343–347.

<sup>30</sup> Siehe H. Rucker, *Erdmann Neumeisters „Vorbericht“ zu seinen „Geistlichen Cantaten“ von 1704: ein literatur- und musikprogrammisches „Meister-Stück“*, in: *Erdmann Neumeister* (wie Fußnote 25), S. 51–74.

<sup>31</sup> Hier greift Neumeister seine 1695 an der Universität Leipzig gehaltenen Poetikvorlesungen auf. Diese wurden von Christian Friedrich Hunold unter dem Pseudo-

ich oben gesagt: Eine *Cantata* sähe aus/ wie ein Stück einer Opera; so dürffte fast muthmaßen/ daß sich mancher ärgern möchte/ und denken: Wie eine Kirchen-Music und Opera zusammen stimmten? Vielleicht/ wie Christus und Belial? Etwan/ wie Licht und Finsternis? Und darnach hätte man lieber/ werden sie sprechen/ eine andere Arth erwehlen sollen. Wiewohl darüber will ich mich rechtfertigen lassen/ wenn man mir erst beantwortet hat: Warumb man nicht andere Geistliche Lieder abschaffet/ welche mit Weltlichen und manchmal schändlichen Liedern eben einerley genus versuum haben? Warumb man nicht die instrumenta Musica zerschlägt/ welche heute sich in der Kirche hören lassen/ und doch wohl gestern bey einer üppigen Weltlust aufwarten müssen? Sodann: Ob diese Arth Gedichte/ wenn sie gleich ihr Modell von Theatralischen Versen erborget/ nicht dadurch geheiligt/ indem/ daß sie zur Ehre Gottes gewiedmet wird? Und ob nicht dißfals die Apostolischen Sprüche 1. Cor. VII.14. 1 Tim. IV.5. Phil. 1. 18. in applicatione justa mir zu einer gnugsamen Verantwortung dienen können?<sup>32</sup>

Neumeister hatte seine neuartigen Kantatenlibretti in Verbindung mit bestimmten Höfen entwickelt, die für ihre Opernaufführungen bekannt waren. Seinen ersten Kantatenzyklus schrieb er, wie bereits erwähnt, für Johann Philipp Krieger in Weißenfels (1700–1701, veröffentlicht 1704, Nachdrucke 1705 in Hamburg und 1727 in Querfurt); der zweite Jahrgang entstand für Philipp Heinrich Erlebach, Kapellmeister in Rudolstadt (1707, veröffentlicht Augsburg 1708), während der dritte und vierte Jahrgang für Georg Philipp Telemann in Eisenach<sup>33</sup> bestimmt waren (der dritte wurde 1711 in Gotha gedruckt, der vierte 1714 in Frankfurt, Nachdruck Eisenach 1717). Somit wurde die neue Kantatenform zuerst an Hofkapellen eingeführt und nicht an städtischen Kirchen – dargeboten von Musikern, die auch an Opernaufführungen mitwirkten.<sup>34</sup> Vor allem in den Stadtkirchen regte sich Widerstand. So beklagte Kuhnau sich über die opernhafte Musik in der Leipziger Neukirche, und als

---

nym Menantes plagiiert und in überarbeiteter Form unter dem Titel *Die Allerneueste Art/ Zur Reinen Galanten Poesi zu gelangen* (Hamburg 1707) veröffentlicht. Der Abschnitt über die Kantate enthält folgenden Text (S. 284–285): „Also werden nun kürztlich die *Cantaten* auf dieser Art gemacht/ daß man *Stylum recitativum* und *Arien* mit einander abwechselt. Mit einem Wort: Eine *Cantata* siehet aus/ wie ein Stück aus einer *Opera*“.

<sup>32</sup> E. Neumeister, *Geistliche Cantaten Über alle Sonn- Fest- und Apostel-Tage/ Zu beförderung Gott geheiligter Hauß- Und Kirchen-Andacht: In ungezwungenen Teutschen Versen ausgefertigt*, Halle 1705, Bl. 2v–3r und 7v–8r; Spitta I, S. 467 f.

<sup>33</sup> In Eisenach gab es kein Opernhaus, aber Telemann schrieb auch dort weiterhin für die Leipziger Oper. In Eisenach verfaßte er vier oder fünf vollständige Kantatenzyklen; diese Tätigkeit setzte er auch nach seinem Wechsel nach Frankfurt im Jahre 1712 fort. Vier oder fünf Opern von Telemann wurden zwischen 1712 und 1719 in Leipzig zur Aufführung gebracht; siehe Maul (wie Fußnote 18), Bd. 2, S. 861–863.

<sup>34</sup> Zum Hintergrund siehe ausführlich K. Küster, „*Theatralisch vorgestellt*“. *Zur Aufführungspraxis höfischer Vokalwerke in Thüringen um 1710/20*, in: *Barockes*

Bach einige Jahre später sein Nachfolger als Thomaskantor wurde, mußte er ein ähnliches Dokument unterschreiben wie Kuhnau im Jahre 1701. Bach gelobte:

7). Zu Beybehaltung guter Ordnung in denen Kirchen [soll er] die *Music* dergestalt einrichten, daß sie nicht zulang währen, auch also beschaffen seyn möge, damit sie nicht *opernhaftig* herauskommen, sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht aufmuntere.<sup>35</sup>

Die neue Kantatenform wurde als Andachtsdichtung aufgenommen. 1715 schrieb Johann David Schiefferdecker, Lehrer am Weißenfelser Gymnasium, einen deutlich von Neumeister geprägten Jahrgang von Kantatentexten, der im folgenden Jahr im Druck erschien.<sup>36</sup> 1716 wurden in Leipzig Neumeisters vier Jahrgänge gemeinsam mit einem fünften unter dem Titel *Fünffache Kirchen-Andachten [...] Cantaten und Oden Auf alle Sonn- und Fest-Tage des gantzen Jahres* veröffentlicht. Zu beiden Sammlungen rückte die in Leipzig publizierte orthodoxe theologische Zeitschrift *Unschuldige Nachrichten*<sup>37</sup> 1717 kurze Besprechungen ein.<sup>38</sup> Dort heißt es, Neumeisters Libretti ermöglichen eine neue, künstlerische Form der Musik für den öffentlichen Gottesdienst und Schiefferdeckers Dichtkunst zeugen von großem Können. Allerdings konzentrieren sich diese Kritiken auf textliche Aspekte; erst als die Libretti in Musik gesetzt waren, kam es zu ernsthaften Vorbehalten und Kritik. Christian Gerber etwa schrieb zu einem etwas späteren Zeitpunkt:

---

Musiktheater im mitteleutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert, hrsg. von F. Brusniak, Köln 1994, S. 118–141.

<sup>35</sup> Dok I, Nr. 92 (S. 177). Das Dokument ist auf den 5. Mai 1723 datiert. Bachs Wahl zum Kantor hatte zwei Wochen zuvor am 22. April stattgefunden; das zugehörige Protokoll registriert, daß Dr. Steger für Bach votierte mit der folgenden Anweisung: „und hätte er solche *Compositiones* zu machen, die nicht *theatralisch* wären“. Siehe Dok II, Nr. 129 (S. 94).

<sup>36</sup> J. D. Schiefferdecker, *Auserlesene aus Fürstlichen Gedancken [...] Nach Ordnung der Sonn- und Festtäglichen Evangelien, in Geistliche Cantaten verfasst*, Eisleben [1716]. Die Libretti wurden 1715 bzw. 1716 von den beiden Kapellmeistern Johann Philipp Krieger und Johann Augustin Kobelius vertont und in den Schloßkapellen von Weißenfels und Sangerhausen aufgeführt. Kobelius komponierte und dirigierte zwischen 1715 und 1729 am Weißenfelser Hof mehr als zwanzig Opern; siehe Werner (wie Fußnote 28), S. 119f. 1702 bewarb sich der 17jährige Bach auf das Organistenamt in Sangerhausen, wurde aber von Herzog Johann Georg von Sachsen-Weißenfels abgelehnt, der auf der Anstellung von Kobelius bestand; siehe Dok I, Nr. 38 K.

<sup>37</sup> *Unschuldige Nachrichten* (im folgenden UN), die erste deutsche theologische Zeitschrift, wurde zwischen 1701 und 1761 herausgegeben. Der erste Band erschien bei Ludwig in Wittenberg, die späteren in Leipzig bei Große (1702–1719) und Braun (1720–1761).

<sup>38</sup> Neumeister (UN 1717, S. 264f.), Schiefferdecker (UN 1717, S. 654).

Ob nun wohl eine mäßige Music in der Kirche bleiben kann [...] so ist doch bekannt, daß sehr oft damit *excediret* wird [...] Denn sie klinget oft so gar weltlich und lustig, daß sich solche Music besser auff einem Tanzboden oder eine Opera schickte, als zum Gottesdienst.<sup>39</sup>

Friedrich Smend tut Gerbers Kritik als die typische Haltung eines Pietisten ab.<sup>40</sup> Doch so einfach war die Sache nicht: Es gab Protagonisten und Antagonisten beiderseits der Scheidelinie zwischen Orthodoxen und Pietisten, und auch unter den Geistlichen und den Musikern fanden sich Befürworter und Gegner der opernhafte Texte und ihrer musikalischen Umsetzung. Die Befürworter stammten meist aus dem Umfeld der höfischen Musik – vor allem wenn es an dem betreffenden Hof auch Opern gab –, und die Gegner standen in der Regel den musikalischen Institutionen der Stadtkirchen nahe.

Neumeister wurde 1715 zum Hauptpastor an der Hamburger Jacobikirche berufen – ein Jahr, bevor die Sammlung seiner fünf Jahrgängen von Kantatenlibretti veröffentlicht wurde. Bezeichnenderweise fehlte hier Neumeisters „Vorbericht“ zum ersten Jahrgang, in dem er behauptet hatte, daß eine Kantate im Grunde nur ein Stück aus einer Oper sei. Stattdessen war den Libretti ein neues Vorwort aus der Feder des Herausgebers Gottfried Tilgner vorangestellt, das wesentlich vorsichtiger und defensiver formuliert war als Neumeisters eigene frühere Einleitung. Nachdem er sich zunächst an die Kritiker der neuen Kantatenform wandte, fuhr Tilgner fort:

Denn weil diese viel klügern Gegner ernstlich darwider protestiren, daß sie nicht gesonnen die Kirchen-Musick überhaupt, sondern den eingerissenen Mißbrauch derselben anzufechten: so hat es freylich einen ziemlichen Schein des Rechten, wenn sie eifern, daß man den Tempel des HERRN nicht zu einem Opern-Hause, noch sein Heiligthum zu einem Schau-Platze Ohren-kützelnder Uppigkeiten machen solle [...]. In Wahrheit, wer das schmerzlich Leiden unsers Heylandes nach der Melodie einer *folie d’Espagne*<sup>41</sup> besingen, oder desselben fröliche Auferstehung und Himmelfarth mit *Couranten-* und *Giquen-Tackte*<sup>42</sup> bejauchzen wolte, würde billig wo nicht vor einen gottlosen Spötter, doch gewiß vor einen sehr einfältigen Verehrer der göttlichen Geheimnisse anzusehen seyn.<sup>43</sup>

<sup>39</sup> C. Gerber, *Geschichte der Kirchen-Ceremonien in Sachsen*, Dresden und Leipzig 1732, zitiert bei F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S.135. An diese Passage schließt sich eine Anekdote über eine Passionsaufführung in einer namentlich nicht genannten Stadt an (eine Zeitlang glaubte man, es handele sich um eine Passion Bachs), bei der eine ältere ZuhörerIn ausrief: „Ist es doch, als ob man in einer Opera-Comödie wäre.“

<sup>40</sup> Smend (wie Fußnote 39), S. 137.

<sup>41</sup> *La Folia*, das in der Barockzeit am häufigsten gewählte Thema für Variationsreihen.

<sup>42</sup> „Ich gebe gerne zu/ daß *Menueten/ Giquen/ Gavotten/ Passpieds* &c. sich in die Kirchen nicht schicken/ weil dadurch den Zuhörern eitele *Ideen* beygebracht werden“. Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 41.

<sup>43</sup> Neumeister, *Fünffache Kirchen-Andachten* (wie Fußnote 8), Vorrede (S. 3).

Die Haltung gegenüber der neuen Kantatenform war zum Teil generationsbedingt, wobei die ältere Generation von der jüngeren als rückwärtsgewandt bezeichnet wurde, während sie selbst sich für progressiv hielt. Unter den Musikern läßt sich vielleicht eine zusätzliche Spannung zwischen Organisten und anderen Musikern ausmachen. Organisten, deren Hauptbetätigungsfeld die Kirche war, waren noch dem alten modalen System der Choralmelodien verhaftet, mit denen sie ständig zu tun hatten<sup>44</sup>, während andere Musiker, die in den Orchestern und Collegia musica der Opern- und Kaffeehäuser spielten, allgemein die neue Dur-Moll-Tonalität bevorzugten.<sup>45</sup> Diese unterschwellige Spannung entlud sich im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in dem Disput zwischen Buttstedt und Mattheson. Johann Mattheson veröffentlichte *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburg 1713), in dem er die älteren Praktiken der lutherischen Komponisten kritisierte und sich für die stilistische Öffnung der Kirchenmusik aussprach. Johann Heinrich Buttstedt, Organist an der Erfurter Predigerkirche – und sicherlich kein Pietist –, reagierte mit seiner Schrift *Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La, tota Musica et Harmonia Aeterna* (Erfurt, um 1715), einer detailfreudigen polemischen Widerlegung von Mattheson Traktat.<sup>46</sup> Besonders beklagt Buttstedt das Verschwinden der traditionellen Unterscheidung zwischen kirchlichem und weltlichem Stil (S. 64):

Und was ist heut zu tage zwischen Kirchen- *Theatral* und Cammer-*Musique* für ein Unterscheid? es ist ja fast eine wie die andere. Bringet man doch jetzo nebst dem *Stylo recitativo Theatrali* faßt allen liederlichen Krahm in die Kirche/ und je lustiger und tänztlicher es gehet/ je besser gefällt es theils Personen/ (aber nicht allen) daß es zuweilen an nichts fehlet/ als daß die Mannsen die Weibsen anfasseten/ und durch die Stühle tanzten.<sup>47</sup>

Scheibel teilte Buttstedts Urteil, daß es wenige oder keine Unterschiede gebe zwischen der neuen Kirchenmusik und der zeitgenössischen Oper; er sah darin jedoch einen Vorzug, während Buttstedt diese Entwicklung als Verfall wertete. Bei Scheibel heißt es:

Der Thon/ der mich in einer *Opern* vergnügt/ der kan auch solches in der Kirchen thun/ nur daß er ein anders *Objectum* hat... wenn unsre Kirchen-Music heut zu Tage ein wenig lebhaftiger und freyer/ *c'est a dire*, mehr *theatralisch* wäre/ sie würde mehre Nut-

<sup>44</sup> Scheibels Kommentar (*Zufällige Gedancken*, S. 23) ist sehr aufschlußreich: „Was die *Figural-Music* anbelangt/ so halt ich davor/ daß diese vor der *Choral-Music* einen großen Vorzug haben müsse. Denn da wird jedem *affectuesen* Worte ein Genügen gethan/ da man in den *Choralen* nur drüber weg geht.“

<sup>45</sup> Siehe J. Lester, *Major-Minor Concepts and Modal Theory in Germany, 1592–1680*, *JAMS* 30 (1977), S. 208–253.

<sup>46</sup> Siehe B. C. Cannon, *Johann Mattheson: Spectator in Music*, New Haven 1947, S. 83–84 und 134–138.

<sup>47</sup> Siehe auch die ähnliche Formulierung auf S. 81.

zen schaffen/ als die gezwungne *Composition*, der man sich in der Kirchen *ordinair* bedienet. Soll zum Exempel etwas erfreuliches gemusiciret werden/ so giebt man ihm ein ernsthaftes langsames *Air*, da der Sechs achtel *Tact* noch einmahl so langsam sich bringt/ wodurch auch die *Motion* der *Affecten* um ein merckliches gemehret wird; Und dieses ist auch die Ursache/ warum unsre heutige Kirchen-Music so herleiden muß. Die Leute sind des Alten Schlendrians<sup>48</sup> und der Hammer-Schmiedischen<sup>49</sup> *Composition* gewohnt/ da weder Anmuth noch Zierligkeit drinnen steckt/ und die meisten dencken/ alles was fein altväterlich und einfaltig klinget/ schicke sich am besten in die Kirche.<sup>50</sup>

Viele Zeitgenossen empfanden die von Scheibel – ebenso wie die von Neumeister, Mattheson und anderen – verfochtenen Ansichten als radikal. Daß Mattheson in Hamburg Scheibels Schrift zustimmend aufnahm, ist kaum überraschend; in seiner *Critica Musica* (1722) heißt es: „[...] ich habe niemahls etwas dergleichen gelesen/ das mit meinen sentiments so wohl übereingekommen wäre.“<sup>51</sup> Im Laufe der Jahre wies Mattheson immer wieder darauf hin, daß der opernhafte Stil „moderner“ Kirchenmusik als Basis dienen sollte: „Die Opern sind der Musik Academien: so wie die Concerte ihre Gymnasien; in der Kirche aber findet sie den rechten Beruf.“<sup>52</sup>

Die Debatte läßt sich beispielhaft veranschaulichen in den gedruckten Polemiken zwischen Joachim Meyer in Göttingen, der die Verbreitung des Opernstils ablehnte, und Johann Mattheson in Hamburg, der sie befürwortete.<sup>53</sup> Die erste Salve feuerte der juristisch geschulte Meyer, Professor der Musik und

<sup>48</sup> Man beachte, daß „Schlendrian“ der Name des Vaters in Bachs Kaffeeekantate BWV 211 ist.

<sup>49</sup> Wortspiel auf den Namen von Andreas Hammerschmidt (1612–1675), dessen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts weite Verbreitung fand und häufig aufgeführt wurde.

<sup>50</sup> Scheibel, *Zufällige Gedanken* (wie Fußnote 11), S. 35 und 39–40.

<sup>51</sup> J. Mattheson, *Critica Musica* I/2, Hamburg 1722, S. 96; siehe auch den gesamten Abschnitt S. 96–104.

<sup>52</sup> J. Mattheson, *Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beygefügter musikalischen Geschmacksprobe*, Hamburg 1744, S. 103f. Siehe auch Mattheson, *Der Musikalische Patriot*, Hamburg 1728, S. 9. Während er Elemente des Opernstils in der Kirchenmusik befürwortete, unterschied Mattheson trotzdem weiterhin zwischen Kirchenstil, Theatralischem Stil und Kammerstil.

<sup>53</sup> Siehe unter anderem J. Heidrich, *Der Meier-Mattheson-Disput: Eine Polemik zur deutschen protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1995 (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse, Jg. 1995, Nr. 3), S. 55–107; A. Forchert, *Polemik als Erkenntnisform: Bemerkung zu den Schriften Matthesons*, in: *New Mattheson Studies*, hrsg. von G. Buelow und H. J. Marx, Cambridge 1983, S. 199–212, speziell S. 209–211; Cannon (wie Fußnote 46), S. 58 und 185f. Auch die Oper selbst hatte ihre Kritiker, und die Unterstützer der Gattung teilten sich auf in Konservative, die

Kantor des Göttinger Gymnasiums, mit seinen *Unvorgreifflichen Gedancken über die neulich eingerissene theatralische Kirchen-Music* (Lemgo 1726);<sup>54</sup> der Titel mag durch Scheibels *Zufällige Gedancken* angeregt worden sein und sollte vielleicht andeuten, daß Scheibels Gedanken zwar zufällig sein mochten, daß sie aber dennoch parteiisch waren, während seine – Meyers – unparteiisch seien. Mattheson reagierte auf diese Breitseite auf den theatralischen Stil in der Kirchenmusik mit seiner Schrift *Der neue Göttingische Aber viel Schlechter/ als die alten lacedämonischen/ urtheilende Ephorus* (Hamburg 1727), die er mit einer Widmung an Scheibel versah.<sup>55</sup> Zur Verbreitung seiner Ansichten gab Mattheson ein Wochenblatt mit dem Titel *Der Musikalische Patriot* (1728) heraus, das der allgemeinen Hamburger Zeitung *Der Patriot* nachempfunden war und in seinen Fortsetzungen eine umfassende Diskussion der grundlegenden biblischen, theologischen, philosophischen, moralischen und künstlerischen Prinzipien zur Untermauerung der theatralischen Kirchenmusik präsentierte. Damit bezog Mattheson sich wiederum zustimmend auf Scheibels *Zufällige Gedancken*.<sup>56</sup> Noch während die Lieferungen des *Musikalischen Patriot* im Druck erschienen, schoß Meyer eine weitere, längere Salve gegen Mattheson ab – die Schrift *Der anmaßliche Hamburgische Criticus* (Lemgo 1728).<sup>57</sup> Beekman Cannon beschreibt in seiner Besprechung der Debatte Meyers literarischen Stil als „nachlässig“ und seine Argumentation als „eher unangemessen“, während Matthesons als brillant bezeichneter Stil in seiner „üblichen leidenschaftlichen, um nicht zu sagen rüden Weise“ Ausdruck finde.<sup>58</sup>

Die musikalische Welt zeigte sich in der Sache weiterhin gespalten, doch viele Angehörige des Klerus waren in Bezug auf die neue Reformkantate und die

---

die älteren Traditionen fortsetzen wollten, und Radikale, die sich grundlegende Reformen wünschten; siehe Strohm (wie Fußnote 22), S. 81–96.

<sup>54</sup> J. Meyer, *Unvorgreiffliche Gedancken über die neulich eingerissene theatralische Kirchen-Music und denen darinnen bishero üblich gewordenen Cantaten mit Vergleichung der Music voriger Zeiten Verbesserung der Unsrigen*, Lemgo 1726.

<sup>55</sup> J. Mattheson, *Der neue Göttingische aber viel schlechter, als die alten Lacedämonischen urtheilende Ephorus, wegen der Kirchen-Music eines anderen belehret*, Hamburg 1727: „Dem Wol-Edlen, Wolgelahrten Herrn, Herrn Gottfried Ephraim Scheibel, Rever. Minist. Candid. Wratisl. Sil. hat, durch freund-willige Zueignung dieses Wercks, seine Dankbarkeit, theils für öffentlich-erwiesene Ehre; am meisten aber für öffentliche Vertheidigung der guten Sache, auch öffentlich bezeugen wollen der Verfasser.“

<sup>56</sup> Mattheson, *Der Musikalische Patriot* (wie Fußnote 52), S. 105–120.

<sup>57</sup> J. Meyer, *Der anmaßliche Hamburgische Criticus sine crisi entgegengesetzt dem so genannten Göttingischen Ephoro Joh. Matthesons, und dessen vermeyntlicher Belehrungs-Ungrund der Verthädigung der Theatralischen Kirchen-Music*, Lemgo 1728.

<sup>58</sup> Cannon (wie Fußnote 46), S. 186.

Einbeziehung von Elementen der Oper erwartungsgemäß ablehnender oder zumindest extrem argwöhnischer Haltung. So berücksichtigten die *Unschuldigen Nachrichten* die beiden negativen Titel Meyers,<sup>59</sup> ignorierten aber Matthesons befürwortende Stellungnahmen.<sup>60</sup> Die Zeitschrift enthielt außerdem einen kurzen Hinweis auf Martin Heinrich Fuhrmanns hitzige Streitschrift gegen den Einfluß der Oper auf die Kirchenmusik, *Die an der Kirchen Gottes gebauete Satans-Capelle* (Berlin, 1729).<sup>61</sup> Fuhrmann, der Meyers Angriffe gegen Mattheson unterstützte, verdammt die Kantatenform allerdings nicht grundsätzlich: „Ich will nicht, daß man alle *Cantaten* aus den Kirchen soll peitschen wie die Hunde, sondern nur diejenigen, so fett und feist am *Opern Geist*.“<sup>62</sup>

Für Scheibel lag ein Großteil der Problematik der älteren Kirchenmusik in dem „Mangel geschickter Texte.“<sup>63</sup> Er weist auf die zahlreichen Jahrgänge von Kantatentexten, die gemeinhin produziert wurden und kommentiert, „[...] die wenigsten aber halten den Stich/ und sind nicht werth/ daß ein *Componiste* sich drüber mache.“<sup>64</sup> Nur drei Kantatendichter fanden seine Zustimmung: Erdmann Neumeister (den er mit den Psalmisten Asaph und David vergleicht), Johann Jacob Rambach (mit gewissen Vorbehalten) und Salomo Frank.<sup>65</sup> Wohl wegen dieses von ihm empfundenen allgemeinen Mangels gab Scheibel vier Jahre, nachdem er seine *Zufälligen Gedancken* veröffentlicht hatte, einen eigenen Jahrgang von Kantatenlibretti heraus, die *Poetischen Andachten* (1725).<sup>66</sup>

<sup>59</sup> Meyers *Unvorgreiffliche Gedancken* (1726) wurden in UN (1726), S. 857 besprochen, seine Schrift *Der anmaßliche Hamburgische Criticus* (1728) in UN (1730), S. 283–285.

<sup>60</sup> Die zuletzt genannte Besprechung erwähnt am Rande eine Kritik von Matthesons *Göttischem Ephorus* (1727) in den „Leipziger Gelehrten Zeitungen 1727. p. 613“.

<sup>61</sup> UN (1729), S. 1044 f.

<sup>62</sup> Marco Hilario Frischmuth [Martin Heinrich Fuhrmann], *Die an der Kirchen Gottes gebauete Satans-Capelle*, [Berlin 1726], S. 45.

<sup>63</sup> Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 41.

<sup>64</sup> Ebenda, S. 73.

<sup>65</sup> Ebenda, S. 74–76, 78. In seiner späteren kurzen Geschichte der Kirchenmusik, die der zeitgenössischen Situation nur knapp zwei Seiten widmet, nennt Scheibel einige weitere lobenswerte Librettisten, darunter besonders Benjamin Schmolck. Siehe Scheibel, *Die Geschichte der Kirchen-Music alter und neuer Zeiten*, Breslau 1738 (Reprint: Stuttgart 2002), S. 47.

<sup>66</sup> 1734 veröffentlichte Scheibel ein Buch über die Verbesserung der Dichtkunst, und 1738 gab er einen zweiten Jahrgang von Kantatenlibretti heraus, den er Barthold Hinrich Brockes widmete. Siehe *Die Unerkannte Sünden der Poeten Welche man Sowohl in ihren Schriften als ihrem Leben wahrnimmt. Nach den Regeln des Christentums und vernünfftiger Sittenlehre geprüftet*, Leipzig 1734 (Reprint: München 1981) und *Musicalisch-Poetische Andächtige Betrachtungen über alle Sonn- und Fest-Tags Evangelien Durchs gantze Jahre Andächtigen Seelen zur Erbauung ans*

Der Mattheson<sup>67</sup> und Telemann gewidmete Band verfolgte zweierlei Absichten. Einerseits enthielt er Muster dessen, was seiner Meinung nach für die moderne Kirchenkantate benötigt wurde, und andererseits vertiefte Scheibel die Debatte um den neueren Stil in seinem 48 Seiten umfassenden Vorwort, das eine Fortsetzung seiner vier Jahre zuvor erschienenen *Zufälligen Gedancken* darstellte.

## V.

Scheibels zentrales Thema, auf das er sowohl in der früheren Abhandlung als auch in dem ausgedehnten Vorwort zu seinen *Poetischen Andachten* zurückkommt, ist der Bedarf an Musik – für Oper wie Kirche –, die Gefühle ausdrückt und hervorruft: „[...] daß die Kirchen- und die Welt-Music/ was die *Motion* der Affecten anbetrifft nicht eignes habe/ und also ein *Componiste* hierzu sich einerley *Modi* bedienen müsse.“<sup>68</sup> Zur Untermauerung dieser Theorie,<sup>69</sup> nach der derselbe Affekt seine Wirkung sowohl im weltlichen als auch im geistlichen Kontext entfaltet, zitiert er Arientexte aus Opern von Telemann und Vogler und parodiert sie sodann, um sie für die Verwendung in Kirchenkantaten passend zu machen<sup>70</sup> und um zu demonstrieren, daß er mit dem parodierten Text „eben den *Affect* den die *Composition* mit sich bringt“ ausdrückt.<sup>71</sup>

---

*Licht*, Breslau 1738. Außerdem stellte er eine Anthologie von Gedichten zu allen Sonn- und Festtagen zusammen: *Andachts-Blumen Der zu Ehren Gottes Blühenden Jugend Oder Gedenck-Reime Über alle Sonn- und Festtags-Evangelien*, Breslau [1750].

<sup>67</sup> In dem um 1764 zusammengestellten handschriftlichen Katalog seiner Bibliothek führt Mattheson Scheibels *Poetische Andachten* als Nr. 122 an; D-Hs, *Sig. VI, 4* („Verzeichnis der Bücher und Schriften“, fol. 4v); vgl. H. J. Marx, *Johann Matthesons Nachlaß. Zum Schicksal der Musiksammlung der alten Stadtbibliothek Hamburg*, in: *Acta Musicologica* 55 (1983), S. 120.

<sup>68</sup> Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 34.

<sup>69</sup> Maul (wie Fußnote 18), Bd. 1, S. 536.

<sup>70</sup> Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 35–39; siehe auch Maul (wie Fußnote 18), Bd. 1, S. 532–534. Maul bespricht Scheibel im Zusammenhang mit Melchior Hoffmanns Verwendung eigener Kirchenkantaten als Quellen für seine Opern. So wurde die in der Leipziger Neukirche aufgeführte Kantate zu Mariae Verkündigung „Entfernet euch, ihr schmeichelnden Gedanken“ (siehe Glöckner, wie Fußnote 15, S. 52 f.) in der 1713 im Leipziger Opernhaus präsentierten Oper „Ismenie und Montaldo“ parodiert; siehe auch Maul (wie Fußnote 18), Bd. 1, S. 529–557, speziell S. 538–544.

<sup>71</sup> Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 36.

Das gesamte zweite Kapitel der *Zufälligen Gedancken* ist der Erregung der Affekte gewidmet, ein auch im Vorwort der *Poetischen Gedancken* immer wieder vorkommender Begriff.<sup>72</sup> Eine von Scheibels bedeutsamsten Aussagen steht zu Beginn der *Zufälligen Gedancken*:

Wenn jemand fragt: Was ist denn die Music? so antwort ich/ *quod sit Ars, quae docet per Mutationem Tonorem Affectus movere*; oder auf gutt deutsch: Die Music ist eine Kunst die uns weiset wie man durch die Abwechßlung der Thone die Affecten bewegen kan.<sup>73</sup>

Mattheson hatte im *Neu-Eröffneten Orchestre* (1713) über die Möglichkeiten geschrieben, in der Oper eine große Bandbreite an Emotionen auszudrücken,<sup>74</sup>

da durch des *Componisten* und der Sänger Geschicklichkeit alle und jede *Affectus*, besser als in der *Oratorie*,<sup>75</sup> besser als in der Mahlerey, besser als in der *Sculpture*, nicht allein vivâ voce schlecht weg, sondern mit Zuthun einer *convenablen Action*, und hauptsächlich vermittelst Hertz-bewegender *Music*, gar schön und natürlich *exprimiret* werden.<sup>76</sup>

Doch Mattheson hatte noch nicht seine systematischen Ausführungen zu den verschiedenen Aspekten der Affektenlehre entwickelt; dies geschah erst später in seinem *Vollkommenen Capellmeister* von 1739.<sup>77</sup> Mithin ergänzte und entwickelte Scheibel in seinen Schriften von 1721 und 1725 Ideen, die Mattheson bereits 1713 vorgestellt hatte, wobei er sich auf rhetorische Kategorien bezog:

Wiewohl wenn ich auch die Music und ihren *Effect* ohne Absicht der *Temperamente* ansehe/ so hat Sie schon mit unsern *Passionen* als da ist Traurigkeit/ Freude/ Zufriedenheit/ Zorn/ etc. so eine *Connexion* daß sie nothwendig *moviren* muß. Sind bloße Worte eines Redners fähig unser Gemüthe fröhlich oder betrübt zu machen/ wie vielmehr die Music/ die einen Affect noch lebhafter und *penetranter* vorstellen kan.<sup>78</sup> [...] Denn sie ist vor nichts anders als vor eine *Praeparation* zur Andacht an-

<sup>72</sup> Ebenda, S. 10–18.

<sup>73</sup> Ebenda, S. 3–4.

<sup>74</sup> Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 160–161.

<sup>75</sup> Cannon übertrug „oratorie“ irrtümlich als „oratorio“.

<sup>76</sup> Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (wie Fußnote 74), S. 167–168.

<sup>77</sup> Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will*, Hamburg 1739 (Reprint: Kassel 1954).

<sup>78</sup> Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 15–16.

zusehen/ und eben das was das *Exordium* bey einer *Oration*;<sup>79</sup> deßwegen auch meistens mit ihr der Gottes-Dienst in unsern Kirchen angefangen wird.<sup>80</sup>

Natürlich war es nicht neu, Verbindungen zwischen Rhetorik und Musik zu ziehen. Seit dem 16. Jahrhundert beruhte die an den Lutherischen Lateinschulen und Universitäten gepflegte Erziehung im wesentlichen auf den sieben Freien Künsten (Grammatik, Logik, Rhetorik, Geometrie, Arithmetik, Astronomie und Musik), die aus den Lehrplänen von Philipp Melanchthon hervorgingen, der selbst wiederum wesentlich von klassischen Autoren wie Cicero und Quintilian beeinflusst war. Die Kantoren, die an den Schulen Musik unterrichteten und die Kirchenmusiken leiteten, waren häufig auch verpflichtet, lateinische Grammatik und Logik zu lehren. Zahlreiche Kantoren des 17. Jahrhunderts schrieben auch grundlegende musiktheoretische Lehrbücher, die sich rhetorischer Kategorien bedienten, um das Wesen, die Logik und die Bedeutung der Musik zu erklären;<sup>81</sup> zu diesen zählen unter anderem Burmeister, Calvisius und Lippius.<sup>82</sup> Als die Erben der antiken Modaltheorie, der zufolge jeder Modus eine bestimmte Emotion reflektierte, betonten diese Theoretiker das expressive Wesen der Musik, also ihre Fähigkeit, emotionale Inhalte auszudrücken und zu vermitteln. Allerdings war die musikalische Darstellung dieser Affekte an den zu vertonenden Text gekoppelt. Wie Quintilian erklärt hatte: „Die Musik [...] verwendet all ihre Kunst, um den Emotionen der begleitenden Worte zu entsprechen.“<sup>83</sup> Gioseffo Zarlino, der meistgelesene Musiktheoretiker des 17. Jahrhunderts, entwickelte diesen Gedanken weiter:

<sup>79</sup> Das *exordium*, oder die Einleitung, gilt als wesentlicher Teil der Rede, da es den Inhalt der Rede selbst vorstellt und die Zuhörer für das Nachfolgende einstimmt und vorbereitet; siehe Quintilian, *Institutio rhetorica*, lib. 4, cap. 1. Scheibels Hinweis auf die Musik zu Beginn des Gottesdienstes könnte durchaus eine Anspielung auf Quintilians Erklärung des griechischen *prooimion* sein, das dem lateinischen *exordium* entspricht: „Nam sive propterea quod οἴμη cantus est et citharoedi pauca illa quae antequam legitimum certamen inchoent emerendi favoris gratia canunt prohoemium cognominaverunt“ (Denn *oimē* bedeutet Lied, und Lyraspieler verwendeten den Begriff *prooimion* für die kurzen Stücke, die sie spielten, um sich die Gunst des Publikums zu sichern, bevor sie mit dem offiziellen Wettstreit begannen).

<sup>80</sup> Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 22.

<sup>81</sup> Zur Vertiefung siehe zum Beispiel H.-H. Unger, *Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg 1941 (Reprint: Hildesheim 2000); B. Vickers, *Figures of Rhetoric / Figures of Music?*, in: *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 2 (1984), S. 1–44; D. Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln 1997.

<sup>82</sup> J. Burmeister, *Musica Poetica*, Rostock 1606 (Reprint: Kassel 1955); S. Calvisius, *Exercitatio musica tertia*, Leipzig 1611 (Reprint: Hildesheim 1973); J. Lippius, *Synopsis musicae novae*, Straßburg 1612 (Reprint: Hildesheim 2004).

<sup>83</sup> Quintilian, *Institutio rhetorica*, lib. 1, cap. 10: „[Musice] moderata leniter canit totaque arte consentit cum eorum quae dicuntur adfectibus.“

Percioche si come non è lecito tra i Poeti comporre una Comedia con versi Tragici; cosi non sarà lecito al Musico di accompagnare queste due cose, cioè l'Harmonia, & le Parole insieme, fuori di proposito. Non sarà adunque conveniente, che in una materia allegra usiamo l'Harmonia mesta, & i Numeri gravi; ne dove si tratta materie funebri, & piene di lagrime, è lecito usare un'Harmonie allegra, & li numeri veloci nelle materie allegre; & nelle materie meste le harmonie meste, & li numeri gravi; accioche ogni cosa sia fatta con proportione.<sup>84</sup>

Im Laufe des 17. Jahrhunderts nahm die Expressivität der Kirchenmusik stetig zu, da auch die Intensität der Andachtsliteratur wuchs.<sup>85</sup> Die Intention lag jedoch darin, Emotionen zu reflektieren, nicht sie zu stimulieren; es ging also darum, einer Empfindung Ausdruck zu verleihen („affectus exprimere“). Was an den Ansichten von Mattheson, Scheibel und anderen sowie in den Libretti von Neumeister und seinen Anhängern als radikal und voraussetzungslos neu empfunden wurde, war die Forderung nach der aktiven Erzeugung einer Empfindung („affectus movere“). Hier handelte es sich um eine radikale Verlagerung weg vom Text als dem Objekt der Komposition; stattdessen wurde der Zuhörer zum Mittelpunkt der Musik, deren Ziel es war, während des Vortrags eine subjektive Reaktion auf die Musik zu evozieren.<sup>86</sup>

<sup>84</sup> G. Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche* [1558], Venedig 1562, S. 339; deutsche Übersetzung: „Denn wenn es dem Dichter nicht erlaubt ist, eine Komödie in tragischen Versen zu verfassen, dann ist es auch dem Musiker nicht gestattet, diese beiden Dinge, das heißt Harmonien und Worte, in unpassender Weise miteinander zu verknüpfen. So wäre es weder angemessen, wenn er in einer freudigen Situation traurige Klänge und einen schwerfälligen Rhythmus verwendete, noch wäre es akzeptabel, für traurige und tränenreiche Themen eine fröhliche Harmonie und einen leichten oder schnellen oder wie auch immer genannten Rhythmus zu wählen. Im Gegenteil, er muß fröhliche Klänge und lebhaft Rhythmen in freudigen Situationen und bei von Trauer bestimmten Anlässen traurige Klänge und schwerfällige Rhythmen verwenden, so daß alles mit der richtigen Proportion ausgeführt werde.“

<sup>85</sup> Siehe I. van Elferen, *Mystical Love in the German Baroque: Theology, Poetry, Music*, Lanham 2009; siehe auch J. Butt, *Emotion in the German Lutheran Baroque and the Development of Subjective Time Consciousness*, in: *Musical Analysis* 29 (2010), S. 19–36.

<sup>86</sup> Herl sieht in den Schriften, die den neuen Stil befürworten, ein wesentliches Anzeichen für diese Verlagerung der Aufmerksamkeit in der Ablösung des alten Begriffs für „Gemeine“ – oder „Gemeinde“ – durch „Zuhörer“; siehe Herl (wie Fußnote 25), S. 123. Allerdings wurde der neue Begriff umfassender eingesetzt, zum Beispiel wurde „Zuhörer“ in diesem Sinn in den Protokollen von Bachs Wahl zum Thomaskantor verwendet (vgl. Dok I, S. 177). Über die Befürworter des neuen Stils schreibt Herl: „Sie sahen die Gemeinde eher als passive Zuschauer, deren Empfindungen es zu rühren galt, denn als aktive Teilnehmer an der Liturgie, zumindest was die Kirchenmusik betraf“. Doch auch das Gegenteil könnte der Fall gewesen sein – daß sie das Publikum der älteren Kirchenmusik als passive Zuschauer betrachteten und die

In gewissem Sinne handelte es sich hier um die Rückkehr zu einem im 16. Jahrhundert verbreiteten Verständnis der Rhetorik, das seit dem frühen 17. Jahrhundert allerdings in Vergessenheit geraten war.<sup>87</sup> Die Lehrbücher der Renaissance vertraten die Auffassung, daß es ein vornehmliches Ziel der Rhetorik sei, den Zuhörer mittels des Inhalts des Vernommenen „zu bewegen“ – ein Konzept, das durch verwandte Begriffe und Synonyme des lateinischen „movere“ ausgedrückt wird.<sup>88</sup> In dieser Hinsicht war der Einfluß von Philipp Melanchthon von Bedeutung nicht nur wegen seiner Schriften zur Rhetorik, sondern auch wegen der rhetorischen Qualität seiner übrigen Schriften.<sup>89</sup> Melanchthons *Elementorum rhetorices libri duo* (Wittenberg 1531) fand weite Verbreitung, mit mehr als fünfzig Auflagen vor dem Ende des Jahrhunderts<sup>90</sup> sowie verschiedenen Bearbeitungen und Übersetzungen. In dieser Schrift behandelt er den Unterschied zwischen Dialektik und Rhetorik:

Iuxta hoc discrimen proprius Dialecticae finis est docere: Rhetoricae autem permovere, at[que] impellere animos, et ad affectum aliquem traducere.<sup>91</sup>

---

aufgerüttelte Zuhörerschaft des neuen Stil als von der gefühlsbetonten Musik aktiv berührt empfinden; Hören ist passiv, Zuhören hingegen aktiv.

<sup>87</sup> Die abnehmende Bedeutung des *movere* in der Rhetorik ging an den Lutherischen Universitäten einher mit dem Auftauchen der aristotelischen Metaphysik im frühen 17. Jahrhundert; siehe J. Krēsliņš, *Dominus narrabit in scriptura populorum: A Study of Early Seventeenth-Century Teaching on Preaching and the Lettische lang-gewünschte Postill of Georgius Mancelius*, Wiesbaden 1992 (Wolfenbütteler Forschungen. 54.), S. 17, 21–74.

<sup>88</sup> Siehe K. Dockhorn, *Rhetorica movet: Protestantischer Humanismus und karolingische Renaissance*, in: *Rhetorik: Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.–20. Jahrhundert*, hrsg. von H. Schanze, Frankfurt 1974, S. 17–42; F. Reckow, *Zwischen Ontologie und Rhetorik: die Idee des movere animos und der Uebergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit in der Musikgeschichte*, in: *Traditionswandel und Traditionsverhalten*, hrsg. von W. Haug, Tübingen 1991, S. 145–178.

<sup>89</sup> Siehe K. Bullemer, *Quellenkritische Untersuchungen zum I. Buche der Rhetorik Melanchthons*, Würzburg 1902; M. B. Aune, *To Move the Heart: Philip Melancthon's Rhetorical View of Rite and its Implications for Ritual Theory*, San Francisco 1994; ders., „A Heart Moved“: *Philip Melancthon's Forgotten Truth About Worship*, in: *Lutheran Quarterly* 12 (1998), S. 393–416.

<sup>90</sup> Zwischen 1531 und 1606 wurden in Wittenberg 22 Auflagen veröffentlicht, 36 Auflagen in anderen Städten zwischen 1532 und 1578.

<sup>91</sup> Deutsche Übersetzung: „Der Unterschied, um es vielleicht genauer zu formulieren, besteht darin, daß es das Ziel oder der Zweck der Dialektik ist, zu belehren, während die Funktion der Rhetorik darin liegt, die Geister zu bewegen und anzuregen und damit auf eine Person einzuwirken.“ Ähnlich hatte Melanchthons sich einige Jahre zuvor in den Prolegomena zu *De rhetorica libri tres* (Basel 1519, S. 6) geäußert; vgl. Aune, *To Move the Heart* (wie Fußnote 89), S. 14.

Aus demselben Jahr, in dem Melanchthons Handbuch veröffentlicht wurde (1531), ist von Luther eine ähnliche Aussage überliefert: „Dialectica docet, rhetorica movet. Illa ad intellectum pertinent, haec ad voluntatem“.<sup>92</sup> Die lateinische Version zirkulierte unter Akademikern, aber die deutsche war bekannter, da sie in Luthers *Tischreden* von 1566 enthalten ist, die unzählige Male gedruckt worden sind: „Dialectica lehret/ Rhetorica moviret und beweget/ Diese gehört zum Willen/ Jene zum Verstande.“<sup>93</sup> Dies mag eine der Quellen gewesen sein, die Scheibel und andere bei der Formulierung ihrer Gedanken in Bezug auf das „movere“ und die Musik beeinflussten; denn Luthers Äußerung findet sich in Aurifabers Sammlung der *Tischreden* am Ende von Kapitel 68 („Von Schulen und Universiteten“) in dem Abschnitt „Von guten Künsten“ (fol. 574r–577r), mithin nur zwei Seiten vor Kapitel 69, „Von der Musica“ (fol. 577v–578).<sup>94</sup>

Ganz gleich, ob Scheibel diese Äußerung Luthers (oder die Melanchthons) kannte, ist es bemerkenswert, daß es Librettisten und Musiktheoretiker waren – und nicht Akademiker in den der Rhetorik nahestehenden Disziplinen (insbesondere Theologie, Philosophie und Jura) –, die diese ursprüngliche Definition der Rhetorik aufgriffen, die im 16. Jahrhundert in der Erziehung eine fundamentale Rolle spielte.<sup>95</sup>

<sup>92</sup> D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe: *Tischreden*, Weimar 1912 bis 1921, Bd. 2, S. 359, Nr. 2199. Siehe A. Grün-Oesterreich und P. L. Oesterreich, *Dialectica docet, rhetorica movet: Luthers Reformation der Rhetorik*, in: *Rhetorica Movet: Studies in Historical and Modern Rhetoric in Honor of Heinrich F. Plett*, hrsg. von P. L. Oesterreich und T. O. Sloane, Leiden 1999, S. 25–41; siehe auch B. Stolt, *Martin Luthers Rhetorik des Herzens*, Tübingen 2000.

<sup>93</sup> *Tischreden Oder Colloquia Doct. Mart: Luthers*, hrsg. von J. Aurifaber, Eisleben 1566, fol. 576r (*Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe: Tischreden*, Bd. 2, S. 360).

<sup>94</sup> Dies gewinnt zusätzlich an Bedeutung, wenn man bedenkt, daß sich ein Exemplar von Luthers *Tischreden* in Bachs Bibliothek befand; siehe R. A. Leaver, *Bachs theologische Bibliothek: Eine kritische Bibliographie*, Stuttgart 1983, S. 59 f. (Nr. 4).

<sup>95</sup> Lehrbücher des 17. und frühen 18. Jahrhunderts zur Rhetorik widmen sich vor allem Details zu den Strukturen und Kategorien sowie der Terminologie der Rhetorik. Um nur ein Beispiel anzuführen: *Hodegeticum Brevibus Aphorismis Olim pro Collegio Concionatorio*, Leipzig 1652 (spätere Ausgaben: 1656 und 1675) von Johann Benedict Carpov [I] (1607–1657), Professor der Theologie und Archidiakon der Leipziger Thomaskirche. Das als Einführung zur Homiletik für Theologiestudenten an der Leipziger Universität konzipierte Werk wurde bis weit in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts verwendet und als *Hodegetici Ad Artem Concionatoriam*, Leipzig 1689 erneut herausgegeben von Tilemann Andreas Rivinus, einem späteren Archidiakon der Thomaskirche.

## VI.

Es ist nicht anzunehmen, daß Bach Scheibel persönlich kannte, da dieser Leipzig bereits vier Jahre vor Bachs Ankunft verlassen hatte und den Rest seines Lebens in der Umgebung von Breslau verbrachte. Der Umstand, daß Scheibels *Zufällige Gedancken* (1721) und seine *Poetischen Andachten* (1725) beide parallel auch in Leipzig erschienen, könnte andeuten, daß der Autor der Stadt, in der er studiert hatte, gelegentlich einen Besuch abstattete, und dabei hätte er in späteren Jahren auch Bach treffen können. Doch das ist reine Spekulation.

Bach muß von der Leipziger Oper und der in der Neukirche aufgeführten Musik bereits lange vor seiner Ankunft in der Stadt gewußt haben. Seit seiner frühen Weimarer Zeit pflegte er persönlichen Kontakt zu Telemann, der in seiner Leipziger Studienzeit wesentlich für die Einführung des Opernstils an der Neukirche verantwortlich war; außerdem wurden seine Opern auch in späteren Jahren im Leipziger Opernhaus aufgeführt.<sup>96</sup>

Während seiner Zeit als Kapellmeister in Köthen hatte Bach wiederholt Gelegenheit, sich über die musikalischen Entwicklungen in Leipzig zu informieren. In den Köthener Rechnungsbüchern findet sich unter dem 16. Dezember 1718 der Vermerk, „Vogler aus Leipzig“ habe als Gastmusiker 16 Thaler erhalten.<sup>97</sup> Dies bezieht sich auf den Organisten und Musikdirektor der Leipziger Neukirche Johann Gottfried Vogler, der auch als Geiger und Komponist an der Leipziger Oper tätig war. Der Anlaß für Voglers Anwesenheit in Köthen war die Geburtstagsfeier für Fürst Leopold am 10. Dezember 1718, für die Bach zwei Kantaten komponiert hatte – „Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen“ BWV Anh. 5 und „Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück“ BWV 66a. Die beiden Libretti stammten von Menantes (Christian Friedrich Hunold). Menantes hatte auch Neumeisters Poetik-Vorlesungen herausgegeben und war selbst ein anerkannter Dichter und Librettist, der mehrere umfangreiche Gedichtbände veröffentlicht hatte. Zwischen 1718 und 1720 komponierte Bach für den Köthener Hof insgesamt fünf Kantaten auf Texte von Menantes; neben den bereits erwähnten Werken handelt es sich um „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“ BWV 134a (Neujahr 1719), „Dich loben die lieblichen Strahlen der Sonne“ BWV Anh. 6 (Neujahr 1720) und „Heut ist gewiß ein guter Tag“ BWV Anh. 7 (Leopolds Geburtstag im Dezember 1720). Seine Zusammenarbeit mit Menantes am Köthener Hof stützt die Vermutung, daß Bach von den veröffentlichten Gedichtsammlungen des Autors wußte, und es ist durchaus möglich, daß er den einen oder anderen Band besaß.<sup>98</sup> Auch

<sup>96</sup> Siehe M. Boyd (Hrsg.), *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, Oxford 1990, S. 475; Maul (wie Fußnote 18), Bd. 2, S. 859–863.

<sup>97</sup> Dok II, S. 72 (Nr. 93).

<sup>98</sup> Die *Academischen Neben-Stunden allerhand neuer Gedichte* von Menantes (Halle

andere für den öffentlichen Gottesdienst bestimmte Gedichtanthologien standen offenbar in seiner Bibliothek, darunter Georg Christian Lehms' *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* (Darmstadt 1711), das er schon bald nach Erscheinen erworben haben muß, da es die Libretti zu zwei Kantaten enthielt, die er 1713 und 1714 in Weimar komponierte (BWV 157 und BWV 54). Da er auch die nachfolgend genannten Sammlungen zu verschiedenen Zeiten als Quelle für Kantatenlibretti verwendete, befanden sich diese (und andere) wahrscheinlich ebenfalls in seinem Besitz: Erdmann Neumeister, *Geistliches Singen und Spielen* (Gotha 1711); Salomo Franck, *Evangelisches Andachts-Opffer* (Weimar 1715); Erdmann Neumeister, *Fünffache Kirchen-Andachten* (Leipzig 1716); Salomo Franck, *Geist- und Weltlicher Poesien Zweiter Theil* (Jena 1717); Erdmann Neumeister, *Geistliche Poesien mit untermischten Biblischen Sprüchen und Choralen* (Eisenach 1717); Johann Friedrich Helbig, *Poetische Auffmunterung zur Sonn- und Fest-Täglichen Andacht* (Eisenach 1720); und Johann Oswald Knauer, *Gott-geheiligtetes Singen und Spielen* (Gotha 1721). Es ist bedauerlich, daß es keinen Nachweis der gedruckten Anthologien von Kantatenlibretti in Bachs Besitz gibt. Man gewinnt jedoch den Eindruck, daß seine Sammlung solcher Literatur recht umfangreich gewesen sein muß, allerdings läßt sich nicht entscheiden, ob Scheibels *Poetische Andachten* ebenfalls in seinem Bücherregal standen.

Einige der von Scheibel in seinen Schriften vertretenen Ansichten scheinen mit Bachs Auffassungen übereinzustimmen. Es ist offensichtlich, daß Bach die neuen stilistischen Reformen der Kantate befürwortete, die in engem Bezug zum „theatralischen Stil“ standen, da er selbst einer der Vorreiter dieser Entwicklung war.<sup>99</sup> Scheibels kritisches Urteil über die meisten Jahrgänge von Kantatenlibretti findet Entsprechung in dem Umstand, daß Bach im Gegensatz zu anderen Komponisten seiner Zeit niemals einen vollständigen Jahrgang von Kantatenlibretti aus der Feder eines einzigen Dichters in Musik setzte. Stattdessen zog er es vor, eine Auswahl zu treffen – häufig nahm er nur einen Text, manchmal zwei oder drei für aufeinanderfolgende Sonn- oder Festtage, selten aber mehr als drei. Auch Scheibels Wertschätzung der Kantatenlibretti von Neumeister, Franck und Rambach entspricht Bachs Wahl von Texten dieser Dichter überein: Mit Ausnahme von zwei Libretti stammen sämtliche Texte seiner Weimarer Kantaten von Franck, außerdem auch zwei seiner Leipziger Kantaten; fünf Libretti sind von Neumeister (BWV 18 und 61 in Weimar,

---

und Leipzig 1713) etwa könnten sich durchaus in Bachs Besitz befunden haben, da das Libretto von „Ich bin in mir vergnügt“ (BWV 204) Sätze aus dieser Quelle enthält; siehe die Diskussion weiter unten.

<sup>99</sup> Siehe H. J. Marx, *Bach und der „theatralische Stil“*, in: Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld. Bericht über das wissenschaftliche Symposium des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, Duisburg, 28.–30. Mai 1986, hrsg. von C. Wolff, Kassel 1988, S. 148–154.

BWV 24, 28 und 59 in Leipzig) und eine basiert auf einem Libretto von Rambach (BWV 25).

Einige weitere Ansichten Scheibels hingegen können nicht von Bach geteilt worden sein, darunter vor allem seine harsche Kritik an der älteren geistlichen Musik. Seine in den *Zufälligen Gedancken* in einem Wortspiel ausgedrückte Verurteilung von Hammerschmidt als Repräsentant altmodischer Kirchenmusik wurde bereits erwähnt.<sup>100</sup> In seinem ausgedehnten Vorwort zu den *Poetischen Andachten* verurteilt Scheibel diese Art von Musik ein weiteres Mal – wieder mit einem Wortwitz – und attackiert dabei besonders die Kontrapunktik:

Wenn man sie fragt, was gefiel denn an der alten Kirchen *Music*? So erfolgt die Antwort: Es klang fein andächtig. Ich hätte lieber setzen wollen: Es klung fein einfältig. Zur selbigen Zeit war das Rüsthaus der *Music* hoch voller schweren *Canonen*, die *Utremitasolitten* (*barbara Nomina! Barbara Musica!*) übten noch ihre Tyranney unter einer Pharisäischen Heiligkeit aus [...].<sup>101</sup>

Bach war mit seiner Begeisterung für kanonische Techniken,<sup>102</sup> seinem Respekt vor der Musik früherer Komponisten<sup>103</sup> und seiner kenntnisreichen Expertise im *Stile antico*<sup>104</sup> solchen Empfindungen sicherlich abhold. Allerdings waren die von Scheibel geäußerten Aversionen Teil des geistigen Hintergrunds von Johann Adolph Scheibes Angriff auf Bach und andere im Jahr 1737<sup>105</sup> und gehörten zur Definition des entstehenden galanten Stils. Insgesamt aber dürfte Bach an Scheibels Dichtkunst wesentlich mehr interessiert gewesen sein als an seiner Prosa.

## VII.

Was die Kantatenlibretti betrifft, so scheint Bach es vorgezogen zu haben, mit einem Dichter direkt zusammenzuarbeiten, anstatt sich bereits veröffentlichter Sammlungen zu bedienen. Namhafte Beispiele sind Salomo Franck in Weimar, Menantes in Köthen sowie Christiana Mariana von Ziegler und Picander in Leipzig, deren für Bach geschriebene Texte nach Vollendung der jeweiligen Komposition veröffentlicht wurden. Diese Vorgehensweise war allerdings

<sup>100</sup> Vgl. Fußnote 49.

<sup>101</sup> Scheibel, *Poetische Andachten* (wie Fußnote 3), Bl. b2r.

<sup>102</sup> Siehe zum Beispiel D. Yearsley, *Bach and the Meanings of Counterpoint*, Cambridge 2002.

<sup>103</sup> Siehe Beißwenger, *passim*.

<sup>104</sup> Siehe Wolff *Stile antico*, *passim*.

<sup>105</sup> Siehe M. Maul, *Neues zum Kontext einer musikalischen Debatte: Johann Adolph Scheibes Bach-Kritik*, in: *Bach Magazin* 17 (2011), S. 9–11.

nicht immer möglich, und in solchen Fällen wandte Bach sich gedruckten Quellen zu. Die Phase vor seiner intensiven Zusammenarbeit mit Picander, also etwa die Zeit von Ende 1725 bis Mitte des Jahres 1727,<sup>106</sup> zeichnet sich durch das Fehlen eines regulären poetischen Partners für die Kantatenproduktion aus. In dieser Zeit stammten siebzehn Libretti aus nur zwei Quellen: Lehms' *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* (Darmstadt 1711) und die anonymen *Sonn- und Fest-Tags-Andachten* (Rudolstadt 1726; siehe Tabelle 1). Bach vertonte in diesen Monaten auch einzelne Libretti aus gedruckten Anthologien von Neumeister, Franck und Helbig (siehe Tabelle 2), außerdem sieben Libretti von unbekanntem Dichtern (siehe Tabelle 3). Weitere fünf von Bach in Musik gesetzte Libretti sind ebenfalls anonym überliefert, stehen aber mit zuvor veröffentlichten Quellen in Verbindung.<sup>107</sup> Diese fünf Dichtungen werden hier in chronologischer Folge besprochen.

Das Libretto der 1726 (oder möglicherweise 1727) für einen unbekanntem Anlaß komponierten Kantate „Ich bin in mir vergnügt“ BWV 204 ist eine raffinierte Zusammenstellung und Modifizierung von Dichtungen aus zwei verschiedenen Quellen von Menantes sowie zusätzlichen Strophen von einem unbekanntem Autor. Die Menantes zugeordneten Vorlagen finden sich in seinen *Academischen Neben-Stunden allerhand neuer Gedichte* (Halle und Leipzig 1713), einer Zusammenstellung einzelner Teile mit jeweils eigener Paginierung. Die beiden Quellen zu BWV 204 entstammen demselben Teil, den *Lob- und Glückwünschungs-Schriften*. Der erste Satz, ein Rezitativ, basiert auf einem 24zeiligen Gedicht, das in Menantes' Band (S. 40) den Titel „Der vergnügte Mensch“ trägt;<sup>108</sup> die handschriftliche Partitur von Bachs Kantate ist betitelt „Cantata von der Vergnügsamkeit“.<sup>109</sup> Bachs Libretto folgt im wesentlichen Menantes' Dichtung. In den Zeilen 19 und 20 allerdings ersetzt das Ideal der Furchtlosigkeit das ursprüngliche der Bescheidenheit:

<sup>106</sup> 1725 lieferte Picander zwei Libretti für nicht-liturgische Festkantaten: „Entfliehet, verschwindet“ BWV 249a (Februar) und „Zerreiet, zersprengt“ BWV 205 (August). Die früher entstandene Kantate „Bringet dem Herrn Ehre seines Namens“ BWV 148, die für den 17. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1723 komponiert wurde, basierte auf einem Gedicht von Picander; für die endgültige Form des Librettos könnte aber jemand anderes verantwortlich gewesen sein.

<sup>107</sup> Damit soll nicht suggeriert werden, daß sich derartige Libretti nur in Kantaten dieser Zeit finden. Bei dem Libretto der 1723 entstandenen Kantate BWV 25 zum Beispiel handelt es sich um eine geschickte Bearbeitung eines Kantatenlibrettos von Johann Jacob Rambach; zu Einzelheiten siehe M. Petzoldt, *Bach-Kommentar: theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs*, Bd. 1, Kassel 2004, S. 388–393.

<sup>108</sup> Siehe das Faksimile in BT, S. 263.

<sup>109</sup> NBA I/40 Krit. Bericht (W. Neumann, 1970), S. 81.

Menantes	BWV 204/1
<i>Ich bin in mir vergnügt</i>	<i>Ich bin in mir vergnügt</i>
...	...
<i>Was meine Wollust ist/ ist, meine Lust zu zwingen.</i>	<i>Was meine Wollust ist, Ist, meine Lust zu zwingen;</i>
Die Demuth liebt mich selbst; wer es so weit kan bringen, <i>Der gehet nach dem Fall</i>	Ich fürchte keine Not, Frag nichts nach eitlen Dingen. <i>Der gehet nach dem Fall</i>
...	...

Die nächsten fünf Sätze (BWV 204/2–6) sind der „Cantata Von der Zufriedenheit“ (S. 62–64) entnommen.<sup>110</sup> Auch hier folgt der Text weitgehend Menantes’ Original, doch gibt es einige wesentliche Änderungen, besonders im fünften Satz. Wieder finden wir den direkten Austausch von Vokabeln: in Zeile 5 wurde „Ergetzen“ durch „Vergnügen“ ersetzt. Menantes’ ursprünglicher Satz enthält 20 Zeilen, die Fassung in BWV 204 hingegen 22. Das zusätzliche Couplet steht daher mit der Änderung in Zeile 5 in Verbindung, da es wiederum das „Vergnügen“ behandelt, das eigentliche Sujet der Kantate:

Menantes	BWV 204/5
<i>Und sonder des Gewissens Brand Gen Himmel sein Gesicht gewandt.</i>	<i>Und sonder des Gewissens Brand Gen Himmel sein Gesicht gewandt, Da ist mein ganz Vergnügen, Der Himmel wird es fügen.</i>
<i>Die Muscheln öffnen sich/ wenn Strahlen darauf schießen, Und zeugen dann in sich die Perlen Frucht</i>	<i>Die Muscheln öffnen sich, wenn Strahlen darauf schießen, Und zeigen dann in sich die Perlenfrucht</i>

Die ersten beiden Zeilen des siebten Satzes von Bachs Kantate entsprechen dem Eröffnungssatz von Menantes’ „Cantata von der Vergnügsamkeit“. Der Rest des siebten sowie der gesamte achte Satz stammen von einem unbekanntem Dichter, der höchstwahrscheinlich auch für das Libretto der Kantate in seiner gegenwärtigen Form verantwortlich war.

Für das Michaelisfest am 29. September 1726, das mit dem 15. Sonntag nach Trinitatis zusammenfiel, komponierte Bach „Es erhub sich ein Streit“ BWV 19. Auch hier ist das Libretto eine Kompilation bereits existierender Texte, die überarbeitet und durch neu verfaßte Verse ergänzt wurden. Hier handelt es sich um eine Bearbeitung einer Strophendichtung für das Michaelisfest von Picander, die zu der Melodie „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ gesungen werden sollte; veröffentlicht wurde der Text in Picanders *Sammlung*

<sup>110</sup> Siehe das Faksimile in BT, S. 263.

*Erbaulicher Gedancken* (Leipzig 1724/25).<sup>111</sup> Vier der sieben Strophen bilden die textliche Grundlage von drei Sätzen des Librettos. Die ersten beiden Sätze lehnen sich eng an die Lesung des Tages an (Offenbarung 12: Der Triumph des Erzengels Michael und seiner Heerscharen über die Knechte des Teufels) und stammen von einem unbekanntem Dichter. Der dritte Satz entspricht der dritten Strophe von Picanders Ode in nahezu unveränderter Form. Im vierten Satz wurde die erste Strophe der Vorlage modifiziert und erweitert und erhielt eine andere metrische Struktur:

Picander

BWV 19/4

*Was ist der Mensch, das Erden-Kind,  
Der Staub, der Wurm, der Sünder?  
Daß ihn der Herr so lieb gewinnt,*

*Was ist der schnöde Mensch, das Erdenkind?  
Ein Wurm, ein armer Sünder.  
Schaut, wie ihn selbst der Herr so lieb gewinnt,  
Daß er ihn nicht zu niedrig schätzt*

*Und ihm die Gottes Kinder,  
Das große Himmels-Heer,  
Zu einer Wacht und Gegenwehr,  
Zu seinem Schutz gesetzt.*

*Und ihm die Himmelskinder,  
Der Seraphinen Heer,  
Zu seiner Wacht und Gegenwehr,  
Zu seinem Schutze setzt.*

Der fünfte Satz ist lose mit dem Grundgedanken von drei Zeilen in Picanders sechster Strophe verbunden, die vom Einstimmen mit den Engeln in den Lobgesang Gottes handeln; Picanders spezifische Anspielung auf das liturgische Sanctus ist dabei aber verlorengegangen:

Picander

BWV 19/5

...

*Erhebt mit Loben Gottes Reich,  
Und lasset uns den Engeln gleich  
Sein dreimal Heilig! singen.*

*Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!  
Führet mich auf beiden Seiten,  
Daß mein Fuß nicht möge gleiten!  
Aber lernt mich auch allhier  
Euer großes Heilig singen  
Und dem Höchsten Dank zu singen!*

Der sechste Satz der Kantate entstand aus der Zusammenführung der beiden letzten Strophen (6 und 7) von Picanders Ode:

<sup>111</sup> C. F. Henrici, *Sammlung Erbaulicher Gedancken über und auf die gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tage*, Leipzig 1725, S. 434f. (Faksimile: BT, S. 309).

Picander

BWV 19/6

*Drum lasset uns das Angesicht  
Der frommen Engel lieben  
Und sie mit unsern Sünden nicht  
Vertreiben und betrüben.*

*Laßt uns das Angesicht  
Der frommen Engel lieben  
Und sie mit unsern Sünden nicht  
Vertreiben oder auch betrüben.*

Erhebt mit Loben Gottes Reich,  
Und lasset uns den Engeln gleich  
Sein dreymahl Heilig! singen.

Befiehlt uns, *Herr*, ein sanfter Tod  
*Der Welt Valet zu sagen*,  
So laß uns aus der Sterbens-Noth  
Die Engel zu dir tragen.  
Verleihe, daß wir nach der Zeit  
In deiner süßen *Seeligkeit*  
Den Engeln ähnlich glänzen.

So sein sie, wenn der *Herr* gebeut,  
*Der Welt Valet zu sagen*,  
Zu unsrer *Seligkeit*  
Auch unser Himmelswagen.

Den Schlußsatz von Kantate 19 (Satz 7) bildet die neunte Strophe des Liedes „Freu dich sehr, o meine Seele“ (Freiburg 1620).

Die verbleibenden drei Kantaten mit anonymen Libretti, die bereits existierende Dichtung verwenden, wurden schon zu Beginn dieses Beitrags diskutiert:

6. Oktober 1726	16. Sonntag nach Trinitatis	„Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ BWV 27
17. November 1726	22. Sonntag nach Trinitatis	„Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“ BWV 55
2. Februar 1727	Mariae Reinigung	„Ich habe genug“ BWV 82

Die Kantaten BWV 27 und BWV 55 verwenden einzelne Zeilen aus Neumeisters Libretti, die Arie „Schlummert ein, ihr matten Augen“ in BWV 82 klingt an Scheibel an.

## VIII.

Die Arie „Schlummert ein, ihr matten Augen“ scheint auch außerhalb der Bach-Familie rezipiert worden zu sein.<sup>112</sup> Einige Jahre nach der Komposition von BWV 82 veröffentlichte Picander ein Libretto für eine „Cantate bey der Communion“, deren zentrale Arie auf derselben Metaphorik beruht:

Schlaffet ein!  
 Schlafft ihr müden Augen-Lieder,  
 Und ihr abgezehrten Glieder  
 Schlaffet ein!  
 Laßt die Erde, Erde seyn,  
 Denn der Himmel ist nun mein,  
 Schlaffet ein!<sup>113</sup>

In den Jahren 1737 bis 1742 beschäftigte Bach seinen Neffen Johann Elias Bach (1705–1755), den zweiten Sohn seines Veters Johann Valentin, als Sekretär und Lehrer seiner Kinder. Nach dieser Zeit kehrte J. E. Bach in seine Geburtsstadt Schweinfurt zurück, wo er Kantor an der Johannisschule wurde. In einem gedruckten Jahrgang von Kantatentexten, den *Texten zu der Schweinfurther Kirchen Musik/ welche in der Kirche zu Johannes von dem Choro Musico daselbst abgesungen werden Anno 1744. und 45*, ist der zentrale Satz des Librettos für Mariae Reinigung identisch mit dem Mittelsatz von BWV 82.<sup>114</sup>

## IX.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß Bachs Komposition von Kirchenkantaten in der Zeit zwischen Ende 1725 und Mitte 1727 von zwei miteinander verwandten Phänomenen bestimmt ist. Einerseits machte Bach häufiger Gebrauch von gedruckten Libretti als es bis dahin seine Gepflogenheit gewesen war, und andererseits gibt es eine Gruppe von Kantatentexten,<sup>115</sup> für die ein unbekannter Dichter bereits veröffentlichte Texte anderer Autoren verwendete. Man gewinnt den Eindruck, daß Bach in dieser Zeit mit einem Dichter eng

<sup>112</sup> Siehe den ersten Absatz dieses Beitrags.

<sup>113</sup> *Picanders Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte. Dritter Theil*, Leipzig 1732, S. 47.

<sup>114</sup> Siehe P. Wollny, *Dokumente und Erläuterungen zum Wirken Johann Elias Bach in Schweinfurt (1743–1755)*, in: *Die Briefentwürfe des Johann Elias Bach (1705–1755)*, hrsg. von E. Odrich und P. Wollny, Hildesheim 2005 (LBB 3), S. 55.

<sup>115</sup> Fünf wurden bisher bestimmt, es könnte aber noch weitere geben.

zusammenarbeitete und gezielt gedruckte Sammlungen von Kantatentexten sichtet, um brauchbare Libretti zu finden oder um Formulierungen, Zeilen, Reime und Ideen zu entdecken, die umgearbeitet und aus denen neue Libretti gewonnen werden konnten. Bei einer dieser Quellen scheint es sich um Scheibels *Poetische Andachten* zu handeln. Das wirft die – nicht zu beantwortende – Frage auf, wie eng Bach an der Entstehung dieser neuen Texte beteiligt war. Seine Vorliebe für die direkte Zusammenarbeit mit Dichtern scheint darauf hinzudeuten, daß es sich um eine aktive Beteiligung handelte. Das Maß einer solchen Kollaboration ist jedoch nicht zu bestimmen. Ebenso wenig läßt sich ermitteln, was Bach grundsätzlich von Scheibels Dichtungen hielt. Die Tatsache, daß er kein vollständiges Libretto des schlesischen Dichters vertonte, ließe sich als Argument dafür anführen, daß keines seinen Ansprüchen völlig genügte.

Scheibels schneidender Kritik an der älteren Kirchenmusik hätte Bach vermutlich widersprochen. In der Ablehnung der Solmisation als „barbarische Musik“<sup>116</sup> folgte Scheibel Matthesons *Beschütztem Orchestre* (Hamburg 1717), das unter anderem eine ausführliche Abrechnung mit Buttstedts Traktat enthält.<sup>117</sup> Mattheson charakterisierte diesen Aspekt seines Buches auf der Titelseite mit einer ironischen Verdrehung von Buttstedts Titel:

... so dann endlich des lange verbannet gewesenen *Ut Mi Sol Re Fa La* Todte (nicht tota) Musica Unter ansehnlicher Begleitung der zwölff Griechischen *Modorum*, als ehrbahrer Verwandten und Trauer-Leute/ zu Grabe gebracht und mit einem *Monument*, zum ewigen Andencken beehret wird.

Für Mattheson und Scheibel gab es nur einen Weg nach vorne, und das war der vollständige Bruch mit der Vergangenheit. Für Bach hingegen war musikalischer Fortschritt nur als Weiterentwicklung der Vergangenheit möglich. Es ist bedeutsam, daß der Titel des Wohltemperierten Klaviers von 1722 einen Hinweis auf die Solmisation enthält: „*Praeludia*, und *Fugen* durch alle *Tone*

<sup>116</sup> Siehe Fußnote 101.

<sup>117</sup> Matthesons Angriff gegen Buttstedt war indirekt auch ein Angriff gegen Bachs erweiterte Familie, da Buttstedt mit Martha Lämmerhirt verheiratet war, einer entfernten Verwandten von Bachs Mutter. Außerdem enthält Matthesons *Beschütztes Orchestre* eine geringschätzige und herabwürdigende Bemerkung über Johann Michael Bach als Komponist (S. 221 f.). In einer Fußnote zu dieser Passage merkt Mattheson zudem an, er wisse nicht, ob Johann Sebastian Bach mit diesem Johann Michael Bach verwandt sei, fordert ihn aber auf, er möge trotzdem biographisches Material für seine geplante *Musicalische Ehren-Pforte* beisteuern; siehe Dok II, S. 65 (Nr. 83). Johann Michael Bach (1648–1694) war Bachs erster Schwiegervater, dessen Musik er bewunderte, ebenso wie die von dessen Bruder Johann Christoph (1642–1703). Zweifellos trug dies zu Bachs Entschluß bei, Matthesons Aufforderung zu ignorieren.

und *Semitonia*, So wohl *tertiam majorem* oder *Ut Re Mi* an langend, als auch *tertiam minorem* oder *Re Mi Fa* betreffend“.<sup>118</sup> In der Verwendung der Guidonischen Solmisationssilben distanziert er sich von Mattheson ebenso wie von Scheibel; dies läßt vermuten, daß er eher mit Buttstedt sympathisierte, auch wenn er vielleicht nicht völlig mit ihm einig war.<sup>119</sup>

Hingegen deckten Bachs Ansichten sich vermutlich mit denen von Scheibel bezüglich der Intentionen und Zielsetzungen des Kantatenschaffens: Ihr Zweck liegt in Liturgie und Andacht, unmittelbar und mit überzeugendem emotionalen Inhalt ausgedrückt in zeitgemäßer Sprache und Musik. Scheibel schreibt:

Was soll aber gemusiciret werden? [...] überhaupt man *musiciret* etwas/ was sich auff die Zeit schickt: Ihrer eigentlich Beschaffenheit aber/ so müssen sie I. Erbaulich seyn/ II. Den *Affect* wohl *exprimiren*/ III. Nicht undeutliche Redens-Arten in sich halten.<sup>120</sup>

Einige Seiten weiter unten greift Scheibel sein zentrales Anliegen erneut auf:

Doch können wir überhaupt mercken/ daß dieselbe [die angemessenen Dichtung] von einem guten Meister/ der die Lehre von den *affecten* gut eingesehn/ müsse verfertigt werden. Wenn der Text noch so gutt/ und die *Composition* einfältig/ ob Sie gleich *harmonice* gesetzt/ so wird keine Erbauung folgen. Was ich in demjenigen Capital dargethan/ wo ich beweise, daß die Kirchen- und *Theatralische Composition Ratione* der Bewegung der *Affecten* nichts eignes haben/ wil ich hier erst nicht wiederholen. Genung/ daß ein Componiste die Zuhörer in der Kirchen eben so zu *moviren* suchen muß/ als auf dem *Theatro*.<sup>121</sup>

Der Text wie auch die Musik einer Kantate verfolgen das Ziel, die Zuhörer zu „moviren“ – nicht einfach den Ohren zu schmeicheln oder den Verstand zu unterhalten, sondern das Herz zu bewegen. Die einzelnen Sätze von Bachs Kantaten, und ganz besonders die Arien, sind mehr als nur musikalische Darstellungen der jeweiligen Texte, mehr als einfache Wortmalerei, mehr als theologische Konzepte in klanglicher Form. Der Hauptzweck dieser erstaunlich wohlgestalteten Sätze voller musikalischer Rhetorik ist das „movere“, das Bestreben eine emotionale Reaktion der Hörer hervorzurufen. Die Arie „Schlummert ein, ihr matten Augen“ in BWV 82 ist ein ausgezeichnetes Beispiel hierfür, das auch heute noch so wirkungsvoll unsere Herzen anspricht wie zu der Zeit, als sie zum ersten Mal erklang.

<sup>118</sup> Dok I, S. 219 (Nr. 152).

<sup>119</sup> W. Blankenburg, *Die innere Einheit von Bachs Werk*, maschr. Diss. Göttingen 1942, S. 74f.; D. Ledbetter, *Bach's Well-tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues*, New Haven 2002, S. 124f.

<sup>120</sup> Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 62f.

<sup>121</sup> Ebenda, S. 66f.

Tabelle 1. Kantatenlibretti (1725–1727) aus zwei gedruckten Quellen

1. G. C. Lehms, *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*, Darmstadt 1711

Datum	Kantate	BWV	Anlaß
25. 12. 1725	Unser Mund sei voll Lachens	110	Erster Weihnachtstag
26. 12. 1725	Selig ist der Mann	57	Zweiter Weihnachtstag
27. 12. 1725	Süßer Trost, mein Jesu kömmt	151	Dritter Weihnachtstag
30. 12. 1725	Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende	28	Sonntag nach Weihnachten
1. 1. 1726	Herr Gott, dich loben wir	16	Neujahr
13. 1. 1726	Liebster Jesu, mein Verlangen	32	1. Sonntag nach Epiphantias
20. 1. 1726	Meine Seufzer, meine Tränen	13	2. Sonntag nach Epiphantias
28. 7. 1726	Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust	170	6. Sonntag nach Trinitatis
8. 9. 1726	Geist und Seele wird verwirret	35	12. Sonntag nach Trinitatis
6. 2. 1727	Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!	157	Trauerfeier

2. *Sonn- und Fest-Tags-Andachten über die ordentlichen Evangelia*, Rudolstadt 1726

30. 5. 1726	Gott fährt auf mit Jauchzen	43	Himmelfahrt
23. 6. 1726	Brich dem Hungrigen Brot	39	1. Sonntag nach Trinitatis
21. 7. 1726	Siehe, ich will viel Fischer aussenden	88	5. Sonntag nach Trinitatis
4. 8. 1726	Es wartet alles auf dich	187	7. Sonntag nach Trinitatis
11. 8. 1726	Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist	45	8. Sonntag nach Trinitatis
25. 8. 1726	Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben	102	10. Sonntag nach Trinitatis
22. 9. 1726	Wer Dank opfert, der preiset mich	17	14. Sonntag nach Trinitatis

Tabelle 2. Einzelne Kantatenlibretti (1725–1727) aus drei gedruckten Quellen

E. Neumeister, *Fünffache Kirchen-Andachten*, Leipzig 1716

Datum	Kantate	BWV	Anlaß
30. 12. 1725	Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende	28	1. Weihnachtstag

S. Franck, *Evangelisches Andachtsopffer*, Weimar 1715

27. 1. 1726	Alles nur nach Gottes Willen	72	3. Sonntag nach Epiphania
-------------	------------------------------	----	---------------------------

J. F. Helbig, *Poetische Auffmunterung zur Sonn- und Fest-Täglichen Andacht*, Eisenach 1720

13. 10. 1726	Wer sich selbst erhöht	47	17. Sonntag nach Trinitatis
--------------	------------------------	----	-----------------------------

Tabelle 3. Anonyme Kantatenlibretti (1726–1727)

Datum	Kantate	BWV	Anlaß
April 1726	<i>O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe</i>	34 a	Hochzeit
20. 10. 1726	<i>Gott soll allein mein Herze haben</i>	169	18. Sonntag nach Trinitatis
27. 10. 1726	<i>Ich will den Kreuzstab gerne tragen</i>	56	19. Sonntag nach Trinitatis
3. 11. 1726	<i>Ich geh und suche mit Verlangen</i>	49	20. Sonntag nach Trinitatis
10. 11. 1726	<i>Was Gott tut, das ist wohlgetan II</i>	98	21. Sonntag nach Trinitatis
24. 11. 1726	<i>Falsche Welt, dir traue ich nicht</i>	52	23. Sonntag nach Trinitatis
5. 1. 1727	<i>Ach, Gott, wie manches Herzeleid</i>	58	Sonntag nach Neujahr