

Gottfried Ephraim Scheibel als Autor kirchenmusikalischer Schriften

VON HERBERT LÖLKES

Der Breslauer evangelische Theologe und Schriftsteller Gottfried Ephraim Scheibel gehört zu den vergleichsweise wenigen Autoren, die sein älterer, im allgemeinen mit scharfer Kritik nicht zurückhaltender Hamburger Zeitgenosse Johann Mattheson in seinen Schriften mehrfach lobend hervorhebt und zitiert. Die fast vorbehaltlose Anerkennung, die Mattheson, einer der kenntnisreichsten und produktivsten Musikschriftsteller des 18. Jahrhunderts (zudem ein beachtenswerter Komponist), Scheibel als einem nicht zur engeren musikalischen Zunft gehörenden Autor entgegenbringt, gründet in einer engen Verwandtschaft ihrer musikalischen Anschauungen, insbesondere ihrer positiven Haltung zur damals modernen, sogenannten theatralischen Kirchenmusik und ihrer affektreichen Poesie.

Im *Ersten Stück* seiner von aufklärerischem Impetus getragenen »*Critica Musica* [...]« (Mai 1722), mit der in Deutschland die Reihe der musikalischen Fachzeitschriften beginnt, schreibt Mattheson über Scheibels kurz zuvor erschienenen Traktat »*Zufällige Gedancken / Von der Kirchen= / MUSIC, / Wie Sie heutiges Tages / beschaffen ist / Allen rechtschaffnen Liebhabern / der MUSIC / zur Nachlese und zum Ergötzen / wohlmeinende / ans Licht gestellt*« (Frankfurt und Leipzig 1721): *Es ist mir dieser Tagen eine kleine teutsche Schrift von fünfftehalb Bogen zu Gesicht gekommen [wie er darauf aufmerksam wurde, beschreibt Mattheson in einer Fußnote] / die ich höher aestimire / als manches Volumen von so viel Alphabeten. Nicht eben darum / weil der Autor, Herr Gottfried Ephraim Scheibel / meiner darinn an verschiedenen Orten / mit vielleicht unverdientem Ruhm / gedenket / wiewohl ich ihm auch für die Ehre / welche er mir solcher gestalt erwiesen / höchst=verbunden bin; sondern weil ich niemahls etwas dergleichen*

*gelesen / das mit meinen sentimens so wohl übereingekommen wäre¹. Mattheson kommt in seiner Zeitschrift noch mehrmals auf Scheibel zu sprechen, und zwar im Zusammenhang mit der Forderung nach einem musicalischen Text bzw. einer musicalischen Poesie². Beide Autoren beklagen den Mangel an guten, musikablen Texten. Mattheson zitiert und erläutert eine diesbezügliche Stelle aus Scheibels Abhandlung: *Der oberwehnte vernünftige Scheibel schreibt am besagten Orte: Unter den Poeten unsers Teutschlandes werden kaum drey oder vier seyn / die hierinn etwas praestirt / und die nicht sowohl auf die Poesie / als auf den Affect ihren meisten Endzweck richten. Er will sagen / sie sehen alle mehr auf den Vers an sich selber / als auf das zur Music gehörige / afficirende Wesen. Es stecket kein Affect in ihren Arien. [...] Sie halten sich bey den Worten auf / bey den Buchstaben [...] und lassen den Musicum 5 a 6 Zeilen zappeln / ehe er einen sensum, geschweige affectum, finden kann³.**

Mattheson läßt einige Regeln für eine Poesie folgen, *die sich zur Music (sie sey geistlich oder weltlich) reimen will*. Während Scheibel dies nach eigenen Worten nur *en Philosophe* tut, will er *en Compositeur* sprechen⁴. Dabei stellt er den deutschen, allzu sehr im Rhetorischen verhafteten Dichtern die musikalische Verskunst der Italiener, namentlich diejenige Apostolo Zenos, als Vorbild gegenüber⁵.

Sechs Jahre später, in seiner Wochenschrift »Der Musicalische Patriot [...]« (1728), kommt Mattheson noch einmal auf Scheibel und dessen »Zufällige Gedancken von der Kirchen=MUSIC« zu sprechen, die *von allen Theologis und Musicis gelesen zu werden verdienten⁶*. Hier zitiert er eine Grundthese Scheibels: *Es bleibet ein Affect, nur daß*

1 Johann MATTHESON, *Critica Musica* [...], Bd. 1, Hamburg 1722 (einbändiger Reprint der Originalausgaben Hamburg 1722 und 1725 Amsterdam 1964), S. 96.

2 Vgl. ebd. S. 100, 101 (Anm. i), 103 (Anm. k).

3 Ebd. S. 100. Das Zitat findet sich bei Scheibel auf S. 67. Zur orthographischen Gestalt der Texte sei vermerkt, daß sich Mattheson bei seinen Zitaten nicht exakt an den Wortlaut des Druckes hält und daß auch innerhalb ein und derselben Schrift Scheibels (siehe unten II. und III.) Varianten auftreten.

4 Ebd., S. 101 (mit Anm. i).

5 Vgl. ebd., S. 101 ff. Eine größere Abhandlung zur »musikalischen Poesie« hat es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland nicht gegeben. Erst Christian Gottfried KRAUSE legte – unter gewandelten ästhetischen Voraussetzungen (»Empfindsamkeit«) – mit seinem vor allem in den damaligen Berliner Künstlerkreisen einflußreichen Werk *Von der Musikalischen Poesie* (Berlin 1752; zweite, mit einem Register vermehrte Auflage 1753) eine solche vor.

6 Johann MATTHESON, *Der Musicalische Patriot* [...], Hamburg 1728 (Fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe Leipzig 1975), S. 108.

die *Objecta variiren*, daß Z.E. hier ein geistlicher Schmerz, dort ein weltlicher, empfunden wird: daß man hier ein geistliches, dort ein weltliches Gut, vermißt etc⁷. Allerdings macht der – zeitlebens fest im lutherischen Christentum verwurzelte – Komponist und Musiktheoretiker Mattheson, bei aller Übereinstimmung im Prinzipiellen, eine Einschränkung, die man wohl eher – oder auch – von dem Theologen Scheibel erwartet hätte. Während Scheibel schreibt: *Der Ton, der mich in einer Opera vergnügt, der kann solches auch in der Kirche thun; nur, daß er ein anders Objectum hat*⁸, entgegnet kommentiert Mattheson einschränkend: *Nur mögte niemand gerne gutheissen, daß eine Melodie, quae est harmonia simplex, die bereits von tausend Leuten in Opern gehört worden, mittelst einer Parodie, auf geistliche Worte gesungen würde: weil es manchem, dem die Aria bekannt, anstößig und ärgerlich vorkommen dürffte, und, bey so gestaltn Sachen, die Gegenstände leicht vermischet werden könnten. Wir brauchen ja, bey heutigem Reichthum an Erfindungen, solcher geborgten Dinge gar im geringsten nicht; ob gleich sonst manchem Zuhörer, der von der Parodie und dem Opern=Gegenstände nichts wüßte, schon damit gedienet wäre*⁹.

Bevor ich näher auf Scheibels kirchenmusikalische Schriften eingehe, sei das Wenige aus der älteren, meist lexikalischen Literatur zusammengestellt, das über sein Leben und seine schriftstellerische Tätigkeit bekannt ist¹⁰.

7 Ebd. Das Zitat findet sich bei Scheibel auf S. 34 f.

8 Ebd. S. 108 f. Das Zitat findet sich bei Scheibel auf S. 35.

9 Ebd. S. 109. Matthesons Verständnis von Kirchenmusik bzw. »theatralischer Kirchenmusik« ist keineswegs einheitlich, sondern in zum Teil zwiespältiger Weise von modernen und traditionellen Vorstellungen durchzogen. Vgl. Arno FORCHERT, Mattheson und die Kirchenmusik, in: Friedhelm KRUMMACHER u. Heinrich W. SCHWAB (Hg.), *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980, Kassel/Basel/London 1982* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Bd. 26), S. 114-122.

10 Vgl. z.B. folgende Scheibel-Artikel und -Verzeichnisse: Johann Gottfried WALTHER, *Musicalisches Lexicon [...]*, Leipzig 1732 (Faksimile-Nachdruck hg. von Richard Schaal, *Documenta musicologica*, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, Bd. 3, Kassel/Basel 1953), S. 547. Johann Heinrich ZEDLER, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste [...]*, Bd. 34, Leipzig/Halle 1742 (Nachdruck Graz 1962/63), Sp. 1097. Anonymer gedruckter Nekrolog, Universitätsbibliothek Wrocław (Breslau), Signatur 568880. Ernst Ludwig GERBER, *Historisch=Biographisches Lexicon der Tonkünstler [...]*, Teil 2, Leipzig 1792 (Nachdruck Graz 1977), Sp. 417. DERS., *Neues historisch=biographisches Lexicon der Tonkünstler [...]*, Teil 4, Leipzig 1814 (Nachdruck Graz 1966), Sp. 41. Carl Julius Adolph HOFFMANN, *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830 [...]*, Breslau 1830, S. 382-384. Gustav SCHILLING (Hg.), *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der*

I.

Scheibel wurde 1696 in Breslau geboren, wo sein Vater *Signator* (Kantor) an St. Elisabet war. Er besuchte das Elisabethgymnasium (Elisabetanum), eines der beiden städtischen Gymnasien, und studierte seit 1715 an der lutherisch-orthodox geprägten Theologischen Fakultät der Universität Leipzig. Später ging er nach Breslau zurück und wirkte seit 1736 als *Lehrer der 3ten und 4ten Ordnung* am Elisabethgymnasium. Er starb am 2. Juli 1758 und hinterließ außer seiner Ehefrau zwei Söhne und eine Tochter¹¹.

Scheibel hielt sich offenbar nach seinem Leipziger Studium für einige Zeit im Schlesischen Oels auf, denn die an einen nur mit Namenssigen angeführten Breslauer Patron gerichtete Widmungsvorrede seiner »Zufälligen Gedancken von der Kirchen=MUSIC«, seiner nach eigenen Worten ersten Veröffentlichung, ist am 1. September 1721 in *Oelße* abgefaßt. In den Nachschlagewerken von Hoffmann, Fétis sowie Mendel und Reissmann findet sich ein weiterer Hinweis, demzufolge Scheibel in Oels auch *Die Musik für den protestantischen Kirchengebrauch des ganzen Jahres, bestehend in zweistimmigen Gesängen mit Begleitung von zwei Violinen, Bass continuo und Orgel* veröffentlicht habe (ein Erscheinungsjahr wird nicht genannt)¹². Ein solcher oder ähnlicher

Tonkunst. Neue Ausgabe, Bd. 6, Stuttgart 1840 (Reprografischer Nachdruck Hildesheim/New York 1974), S. 182. Hermann MENDEL u. August REISSMANN (Hg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon [...]*. Neue wohlfeile Stereotyp-Ausgabe, Bd. 9, Leipzig o.J. [zwischen 1880 und 1882], S. 89 (hier wird Scheibels Name fälschlich mit *Scheible* wiedergegeben). Salomon KÜMMERLE, *Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik*, Bd. 3, Gütersloh 1894, S. 173 f. Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums (GV) 1700-1910. Bearbeitet unter der Leitung von Hilmar SCHMUCK und Willi GORZNY, Bd. 124, München/New York/London/Paris 1984, S. 266 f. *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch. Begründet von Wilhelm KOSCH*, 3., völlig neu bearbeitete Auflage hg. von Heinz RUPP und Carl Ludwig LANG, Bd. 14, Bern 1992, Sp. 366 (Reinhard MÜLLER). Der einzige Artikel über Scheibel in einem neueren Musiklexikon stammt von George J. BUELOW, in: *New Grove* 16 (1980), S. 601 (dort werden nur die drei im folgenden unter II. bis IV. behandelten Schriften Scheibels angeführt; Sekundärliteratur wird keine genannt).

11 Scheibels Sterbedatum sowie die Angaben über seine Stellung am Elisabethgymnasium und seinen Familienstand finden sich innerhalb der eingesehenen Literatur nur im Nekrolog von 1758 (wie Anm. 10). Im Unterschied zur übrigen Literatur, in der als Todesjahr stets 1759 angegeben wird, ist nach dem – wegen zweier Zeitangaben – verlässlicher erscheinenden Nekrolog jedoch von 1758 auszugehen.

12 MENDEL u. REISSMANN (wie Anm. 10). Vgl. François Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Deuxième édition entièrement refondue et augmentée de plus de moitié*, Bd. 7, Paris 1864 (Reprint Brüssel 1963), S. 446. Bei HOFFMANN (wie Anm. 10, S. 384) lautet der Hinweis: *Kirchen=Jahrgang, Oels, ohne Jahrzahl, kann mit zwei Sängern und wenig Instrumentali-*

Titel begegnet in der übrigen eingesehenen Literatur jedoch nicht und war auch durch zahlreiche Anfragen bei Bibliotheken nicht zu eruieren.

Nach seiner Erstveröffentlichung von 1721 publizierte Scheibel eine Reihe weiterer Schriften kirchenmusikalischen, theologischen und poetischen Inhalts bzw. bereitete sie zum Druck vor:

»Das bestürmte Oels, / Oder das im Jahr CHristi 1535. den 1. Septembr. / Am Tage Aegidii / entstandene grosse / Ungewitter / In der Hoch=Fürstl. Residentz=Stadt / OELS, / Allen seinen merckwürdigen Umständen nach / mit Poetischer Feder / Nach Art eines Helden=Gedichts / beschrieben, / Und allen Liebhabern der Poesie / zu beliebiger Nachlese in Druck gegeben«, Breslau 1727¹³.

»Die unerkannte Sünden der Poeten, welche man sowohl in ihren Schrifften als in ihrem Leben wahrnimmt. Nach den Regeln des Christenthums u. vernünftiger Sittenlehre geprüft«, Leipzig 1734¹⁴.

»Musicalisch=Poetische / Andächtige / Betrachtungen / über alle / Sonn= und Fest=Tags / Evangelien / Durchs gantze Jahr / Andächtigen Seelen / zur Erbauung ans Licht / gestellt«, Breslau 1738. Eine erste, heute offenbar nicht mehr auffindbare Ausgabe geistlicher Dichtungen erschien unter ähnlichem Titel bereits 1725 in Leipzig und Breslau: »Poetische Andachten über alle gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tage, durch das gantze Jahr [...]«¹⁵.

sten aufgeführt werden. Ein Chor hebt an; ihm folgen jedesmal zwei Arien und Choräle. KÜMMERLE (wie Anm. 10, S. 173 f, Anm. 3), der diese Angabe Hoffmanns zitiert, vermerkt dazu skeptisch: *Auch dies sind wohl nur von Scheibel verfaßte Kantaten t e x t e*.

13 Angabe nach Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums (wie Anm. 10), S. 266.

14 Angabe nach ebd.

15 Angabe nach einer freundlichen Mitteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Abteilung Historische Drucke, wo zwei Exemplare unter den Signaturen Ei 2538 und an Ei 70a katalogisiert sind, die jedoch als Kriegsverluste gelten müssen. Ein Exemplar dieser Ausgabe von 1725 (nicht 1726, wie in einigen Lexika und Nachschlagewerken – darunter bei BUELOW, wie Anm. 10 – zu lesen ist) ließ sich auch in anderen Bibliotheken nicht ausfindig machen. Schon Robert EITNER (Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 8, Leipzig 1903, S. 479) verzeichnete nur den Druck von 1738 (unter den Nachträgen in Bd. 10, Leipzig 1904, und Bd. 11, Graz 1960, erscheint kein weiterer Hinweis mehr auf Scheibel). Auch im Répertoire international des sources musicales (RISM) sind in dem entsprechenden Band (Ecrits imprimés concernant la musique, Bd. 2, München/Duisburg 1971, S. 761 f) nur die Andächtigen Betrachtungen von 1738 vermerkt (bei den Bibliotheksnachweisen wäre dort noch die Staatsbibliothek zu Berlin zu ergänzen). Eine knappe Charakterisierung beider Kantatendrucke, allerdings ohne Textbeispiele, gibt Paul BRAUSCH in seiner ungedruckt gebliebenen Heidelberger Dissertation von 1921: Die Kantate. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtungsgattungen, 1. Teil: Geschichte der Kantate bis Gottsched, S. 234-236. Befremdlich erscheint, daß Scheibel in der Publikation von 1738 weder in der

»Die Geschichte / der / Kirchen=Music / alter und neuer Zeiten«, Breslau 1738.

»Der billig allen geistlichen Gliedern Christi zu Hertzen gehenden Leyden seines allerheiligsten Leibes, heilige poetische Erweckung in gegenwärtigen Paßions=Liedern angestellt, nunmehr aber zu seiner andächtigen Wiederholung bey heiliger Fasten=Zeit in diesem Jahre allen Liebhabern des Leydens Jesu gedruckt, übergeben von einem, der Gottes Ehre Suchet«, Breslau 1739 (1738 in der St. Elisabeth-Kirche gehaltene Passionsandachten). Diese Angabe findet sich ebenso wie die folgenden vier, hier als Zitat wiedergegebenen Titel und Erläuterungen nur in Zedlers »Universal-Lexicon«¹⁶, das von den älteren Nachschlagewerken die umfangreichste Bibliographie Scheibels enthält, und bairischen vermutlich auf direkten Informationen des Autors (ob und wann die folgenden vier Werke erschienen sind, ließ sich nicht ermitteln):

1. *Die Psalmen Davids, so er zum Dienst der Kirchen=Music gearbeitet, und von denen schon längst Herr Mattheson in Hamburg in seiner Critica Musica Meldung gethan und ihn darzu auch eigentlich angetrieben hat*¹⁷;

Vorrede noch in der Widmung an den Breslauer Pastor und Professor Johann Friedrich Burg einen Hinweis auf seine früheren Dichtungen gibt. Scheibel widmete seine Poetischen Andachten von 1725 gemeinsam Mattheson und Georg Philipp Telemann. Vgl. MATTHESON (wie Anm. 6), S. 7 sowie Matthesons Autobiographie, in: DERS., Grundzüge einer Ehren=Pforte [...], Hamburg 1740 (Vollständiger, originalgetreuer Nachdruck mit gelegentlichen bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen hg. von Max SCHNEIDER, Berlin 1910 [Reprint Kassel/Basel/Paris/London/New York 1969]), S. 209 f. Zwischen Mattheson und Scheibel bestand nach dem literarischen Kontakt über Scheibels Zufällige Gedancken von der Kirchen=MUSIC offensichtlich *a close professional relationship* (BUELOW, wie Anm. 10): Scheibels Dedikation seiner Andächtigen Betrachtungen an Mattheson erwiderte dieser mit der an Scheibel gerichteten Widmung seiner gegen den Göttinger Rechtsgelehrten Joachim Meyer verfaßten (Streit-)Schrift *Der neue Göttingische aber viel schlechter, als die Lacedämonischen urtheilende Ephorus* [...], Hamburg 1727, in deren Zentrum die Auseinandersetzung um die moderne, madrigalische Kirchenkantate (mit Rezitativen und Arien) steht. Vgl. FORCHERT (wie Anm. 9), S. 117 ff.

16 Wie Anm. 10.

17 In MATTHESONS *Critica Musica* findet sich offenbar kein entsprechender Hinweis, wohl aber im Musicalischen Patriotien (wie Anm. 6), wo Mattheson im Kontext seines Eintretens für die *heutige theatralische und poetisch=abgefaßte* [...] *Kirchen=Music* (S. 217) einen mit G. E. S. gezeichneten Brief eines *Theologus und Candidatus Ministerii in einer grossen Stadt* vom 7. April 1728 auszugsweise wiedergibt, der aller Wahrscheinlichkeit nach von Scheibel stammt. Darin heißt es unter anderem: *Ich arbeite nun nach und nach an meinen Psalmen, so wol zum Dienst der Choral=, als auch der Figural=Music. Diese wird in Oratorien und NB. Cantaten; jene in Liedern über bekannte und in den Lutherschen Kirchen eingeführte Melodien bestehen* (S. 214 f). Mattheson bittet, mit dieser Arbeit fortzufahren: [...] *denn solche gehört eigentlich in unser Geschäfte, und ich erwarte mit Schmerzen ein Specimen davon* (S. 215). In der

2. *Das Trauerspiel Athalia aus dem Französischen des Herrn Racine übersetzt.*

Unter der Arbeit aber hat er gegenwärtig [spätestens 1742]:

1. *Die Marianne des Herrn Voltaire, ein Trauerspiel, wovon die ersten drey Abhandlungen fertig;*

2. *Moralische Anmerckungen über des Herrn Neukirchs Telemaque und dessen 2 und 3tes Buch.*

Weiterhin sind als Titel nachweisbar:

»[...] das durch Blitz in Pulverthurm verunglückte Breslau«, Breslau 1750¹⁸.

»die Witterungen, ein Gedicht«, Breslau 1752¹⁹ (*Historisches und physikalisches Gedicht*²⁰).

»Andachts=Blumen der zu Ehren Gottes blühenden Jugend«, Breslau (o.J.)²¹.

Eine von Scheibel 1743 in den »Gelehrten Neuigkeiten Schlesiens [...]« angekündigte *Schrift von denen Sünden derer musicorum*, wohl ein Pendant zu seinen »Unerkannten Sünden der Poeten«, ist offenbar nicht publiziert worden²².

II.

Wenn Scheibel hier als Autor kirchenmusikalischer Schriften vorgestellt wird, so ist vorrangig auf seine »Zufälligen Gedancken von der Kirchen=MUSIC«, eine der aufschlußreichsten theoretischen Quellen für die evangelische Kirchenmusik in Deutschland zu Anfang des 18. Jahrhunderts, einzugehen, sodann, ergänzend dazu, auf seine kleinere Abhandlung über »Die Geschichte der Kirchen=Music alter und neuer Zeiten«; schließlich sollen noch Scheibels »Andächtige Betrachtungen« als ein Beispiel für seinen Beitrag zur Kantatendichtung kurz charakterisiert werden.

Vorrede seiner Andächtigen Betrachtungen von 1738 erwähnt Scheibel den Abschluß der *Psalmen=Arbeit*, die noch auf einen Verleger wartet (S. 10).

18 Angabe nach Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums (wie Anm. 10), S. 266.

19 Angabe nach ebd., S. 267.

20 Johann Georg(e) SULZER: Artikel *Lehrgedicht*, in: DERS., *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [...]. Neue vermehrte, zweyte Auflage, Teil 3, Leipzig 1793 (Reprografischer Nachdruck Hildesheim 1967), S. 208.

21 Angabe nach einer Information der Biblioteka Jagiellónska in Kraków.

22 Angabe nach HOFFMANN (wie Anm. 10), S. 384. Vgl. SCHILLING (wie Anm. 10).

Scheibel gliedert seinen Traktat über die gegenwärtige Beschaffenheit der Kirchenmusik in acht Kapitel:

Caput I. Von der Music überhaupt. Nachdem er klargestellt hat, daß es der Leser hier nicht mit einem erfahrenen Musiker oder Kantor, sondern mit einem philosophierenden *Hochachter und Liebhaber* der Musik zu tun habe, der seine erste Schrift vorlegt, beginnt Scheibel sein Thema traditionsgemäß mit einer *Definition und Division* der Musik (S. 3). Musik ist für ihn fast ausschließlich als Affektkunst definiert: *Die Music ist eine Kunst die uns weiset wie man durch die Abwechßlung der Thone die Affecten bewegen kan.* Dieser eigentliche Sinn der Musik wird im Fortgang der Abhandlung näher ausgeführt, wobei Scheibel jedoch nicht die kompositorischen Mittel erläutert, welche die Affekte konstituieren; für solche fachtechnischen Details verweist er auf Autoren wie Athanasius Kircher und Mattheson. Was die Einteilung der Musik betrifft, so ist sie entweder vokal oder instrumental, sakral oder profan. Das Singen ist, so vermutet Scheibel, die älteste musikalische Betätigung der Menschen, während der Gebrauch der Instrumente erst daraus erfolgte und möglicherweise vom Gesang der Vögel angeregt wurde. Die Kirchenmusik als einer Musik, *der wir uns beym Gottes=Dienst bedienen*, geht über die musikalisch blühenden Zeiten König Davids zurück bis auf Mose. Von den Juden haben die umliegenden Heiden die Musik erlernt. Neben der geistlichen Musik hat es immer auch Musik zu *weltlichen Solennitäten / bey Hochzeiten / Gesellschaften etc.* gegeben (S.5). Dies entspringt einem *natürlichen Trieb* des Menschen. Man schrieb der Musik *eine solche Tugend zu / daß auch Orpheus durch ihre Hülffe seine Euridice aus den Elisäischen Feldern sollte wiedergehohlt haben* (S. 7). In seinem geschichtlichen Abriß kommt Scheibel nun auf die ersten Christen mit ihrem Psalmen- und Hymnengesang zu sprechen, macht dann aber einen großen Sprung zur Zeit der Reformation. Seiner Meinung nach war zu dieser Zeit die Musik *noch gar schlecht bestellt*, was wohl die Ursache dafür sei, daß *Zwinglius sonderlich die Kirchen=Music abgeschafft* wissen wollte. Eigenartigerweise ist von Martin Luther und seiner Hochschätzung der (geistlichen) Musik keine Rede. (In seiner »Geschichte der Kirchen=Music alter und neuer Zeiten« von 1738 geht Scheibel dann, wenn auch nur knapp, auf Luthers Bedeutung für die Musik ein.) Scheibel betont am Ende des Eingangskapitels, in dem er etliche der traditionellen Entstehungs- und Rechtfertigungstopoi der Musik zusammenstellt, daß nicht nur David die Psal-

men mit Saitenspiel vorgetragen habe, nicht nur die Engel ihr Dreimal-Heilig und ihr *Ehre sei Gott in der Höhe* gesungen hätten, nicht nur die Freude der Seligen im Himmel im Singen und Instrumentalspiel bestehen werde, sondern daß *Gott selber zur Music ein Belieben getragen* (S. 8) und er *niemals ein Feind der Music gewesen / sondern daß ihm solche wohl gefallen / als etwas anders dessen sich die Menschen zu bedienen pflegen* (S. 10). Kurz: *Musica Deum delectat*, wie man sinngemäß mit dem Franko-Flamen Johannes Tinctoris sagen könnte, in dessen »Complexus affectuum musices« (um 1473/74) sich schon etliche der von Scheibel angeführten Argumente über die Bedeutung und Wirkung der Musik finden²³.

Caput II. Von dem Endzwecke der Music oder der Bewegung der Affecten. Scheibel exemplifiziert die Lehre von den Affekten, bei denen die seelische (*moraliter*) und die leibliche (*physice*) Seite in einer Wechselbeziehung stehen, an den vier Temperamenten Melancholiker, Sanguiniker, Choliker und Phlegmatiker (S. 11). Je nach dem Grad, in dem sich die Temperamente im Menschen mischen, sind diese empfänglicher oder weniger empfänglich für die Bewegung der *Geister oder Spiritus animales im Geblütte*, die durch die Affekte angeregt werden (S. 16). (Solche »naturwissenschaftlichen« Erklärungen gehören zum physiologisch-psychologischen und philosophischen Repertoire der Epoche²⁴). Dabei ist einzig der phlegmatische Typus wegen seiner *faulen und wäßrichten Constitution wenig / oder gar nicht durch die Music zu bewegen* (S. 15). Aber auch ohne Berücksichtigung der Temperamente hat die Musik *schon mit unsern Passionen als da ist Traurigkeit /*

23 Johannes TINCTORIS, *Complexus affectuum musices*, in: DERS., *Opera theoretica II*, hg. von Albert SEARY (Corpus scriptorum de musica, Bd. 22), American Institut of Musicology 1975, S. 166 f. Der angeführte Topos ist der erste von *zwanzig affectus*, die Tinctoris in seiner Schrift – erstmals in dieser Geschlossenheit – erläutert.

24 Vgl. für die Philosophie besonders René DESCARTES' einflußreiche rationalistische Seelenlehre in seinem *Traité des passions de l'âme* (Amsterdam und Paris 1649), für die Musiktheorie beispielsweise das siebente Buch der *MVSVRGIA VNIVERSALIS [...]* von Athanasius KIRCHER (zwei Teile, Rom 1650, Reprografischer Nachdruck, zwei Teile in einem Band, mit einem Vorwort, Personen-, Orts- und Sachregister von Ulf SCHARLAU, Hildesheim/New York 1970). Eine umfangreichere musikalische Affektenlehre legte gegen Ende der barocken Musikgeschichte und bereits im Bewußtsein der Relativität der Affektbestimmungen MATTHESON im dritten Kapitel des ersten Teils seines theoretischen Hauptwerkes *Der vollkommene Capellmeister [...]* dar (Hamburg 1739, Faksimile-Nachdruck hg. von Margarete Reimann, *Documenta musicologica*, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, Bd. 5, Kassel/Basel 1954, 5. Aufl. Kassel/Basel/London/New York 1991), wobei er ausdrücklich die Lektüre der Abhandlung Descartes' empfiehlt (S. 15, § 51).

Freude / Zufriedenheit / Zörn / etc. so eine Connexion daß sie nothwendig moviren muß. Sind blosser Worte eines Redners fähig unser Gemüthe frölich oder betrübt zu machen / wie vielmehr die Music / die einen Affect noch lebhafter und penetranter vorstellen kan (S. 15 f). Auf die Frage, ob die Vokal- oder die Instrumentalmusik stärker *movire*, antwortet Scheibel – und dies ist charakteristisch für sein Verständnis von Kirchenmusik –, daß erst die Verbindung beider die gewünschte, deutliche Wirkung erziele: *Ein gantze Concert von vielen Instrumenten stellt mir wohl das Genus eines Affectus vor / aber noch lange nicht dessen Speciem die ich gerne wollte movirt wissen. z.e. Ich höre etwas lustiges / ich weiß aber nicht worüber ich soll lustig seyn. Ist die Stimme mit einem Instrument verbunden / so macht es einen weit bessern Eindruck in den Gemüthern / und wird der Zuhörer eher bey der Attention erhalten / als wenn beydes von einander getrennt ist / da es schwer zugeht die Gedancken beysammen zu behalten (S. 17 f).* Die mangelnde affektive Präzision der Instrumentalmusik zeigt sich für Scheibel etwa auch an Johann Kuhnau »Musicalischer Vorstellung einiger Biblischer Historien in 6 Sonaten auf dem Claviere zu spielen [...]« (Leipzig 1700, zweite Auflage 1710), deren Sinn ohne die hinzugefügten programmatischen Hinweise nicht verständlich werde²⁵.

Caput III. Von der Kirchen=Music in specie. Scheibel kommt zu seinem eigentlichen Thema und definiert Kirchenmusik – ganz pragmatisch und nicht etwa charaktermäßig und formal – als *ein Stück des äusserl.[ichen] Gottesdiensts / vermittelt welches mit Singen und auf Instrumenten GOTT verehrt / und die Gemeine erbauet wird (S. 19).* Ein recht verstandener Gottesdienst läßt sich nur durch äußerliche Merkmale und Formen konstituieren und kann nicht allein als innerlicher Gottesdienst bestehen, *der bloß mit den Hertzen geschicht (S. 21).* Insofern ist Musik ebenso Bestandteil des äußerlichen Gottesdienstes wie zum Beispiel die Sakramente. Scheibel bevorzugt – entsprechend seiner Ausrichtung auf die Affektenlehre – die *Figural=Music* vor der *Choral=Music*: *Denn da wird jedem affectueusen Worte ein Genügen gethan / da man in den Choralen nur drüber weg geht (S. 23).* Er plädiert für einen großzügigen, Gott wohlgefälligen Gebrauch der Kirchenmusik, die der weltlichen Musik nicht nachzustehen braucht: *Kan eine weltliche Music uns vergnügen und manchmahl die Grillen beneh-*

²⁵ Der Name Kuhnau wird von Scheibel (S. 18) nicht *expressis verbis* genannt; die Anspielung auf dessen Biblische Sonaten ist aber unzweifelhaft.

men / wie sollten wir nicht auch / wenn wir in der Kirche musiciren hören / eine gleiche Vergnügung haben. Empfinden wir diese / wie solches gläubige Christen bezeugen werden / so können wir allemahl an den Himmel gedencken / und uns des seligen Zustands erinnern / in welchem wir uns befinden werden (S. 25).

Caput IV. Von der Nothwendigkeit der Kirchen=Music. Das vierte Kapitel ist gleichsam eine Verschärfung der Argumente des vorherigen. Scheibel schreibt als begeisterter Fürsprecher der modernen, konzertanten Kirchenmusik gegen die *Praejudicia* der Feinde der Kirchenmusik an, die er verallgemeinernd *Zwingelianer* nennt. Ein Gottesdienst *ohn allen Zierath und Exterieur, wozu die Music das meiste contribuiert käme gar zu abstract heraus* (S. 26). Scheibel denkt praktisch und ist sich dessen auch bewußt: *Die grosse Menge der Unwiedergebohrnen, der Scheinchristen, läßt sich durch nichts besser dem Gottesdienst näherbringen, als wenn wir in der Kirchen uns solcher Dinge bedienen (u. zwar in gehöriger Masse) die ihnen in das Gesichte / und in die Ohren fallen. Das Letztere kan durch nichts anders / als vermittelt der Music geschehen / diese wird fähig seyn sie in die Kirche zubringen / und wenn sie auch keine andre Absicht hätten* (S. 28). Musik vermag den Gottesdienstbesucher zur Predigt zu »präparieren« und ein für das Wort Gottes aufnahmebereites Herz zu schaffen, ohne daß dadurch der Kraft des göttlichen Wortes als solchem Abbruch getan würde. Als Beleg führt Scheibel einen – auch hinsichtlich der gesanglichen Beteiligung der Gemeinde – interessanten Bericht über die Aufführung einer zweitheiligen oratorischen Passion an: *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 wären die Leute gewißlich nicht so zeitig / und mit so grossem Gedräng in die Kirche kommen / sondern / wie vermuthlich / der Music wegen. Nun war der Musicalische Text bloß das Leiden Christi aus einem Evangelisten / worunter häufige Chorale oder Vers aus den Liedern ausser 2. oder 3. Arien gesetzt waren. Ich habe mich verwundert / wie fleißig man zugehört / und wie andächtig man mit gesungen / worzu die bewegliche Music das meiste contribuïret hatte / und obgleich die Andacht über 4. Stunden taurte / so blieb doch alles drinnen / bis es aus war* (S. 30 f). Scheibel ist sich der religiösen Wirkung der Musik so sicher, daß er sogar annimmt, der trockene Gottesdienst der meisten Reformierten, besonders in England und Holland, sei der Grund, weshalb unter ihnen

so viele Atheisten existierten. Sich der Musik in der Kirche nicht in ausreichendem Maß zu bedienen ist für ihn auch deshalb *unverantwortlich*, weil *die Music heute zu Tage fast ihre Vollkommenheit erreicht habe, was so wohl die Kunst als den Effect anbetrifft* (S. 33).

Caput V. Daß die Kirchen=Music mit der Weltlichen in Movirung der Affecten nichts eignes habe. Es folgt aus Scheibels Verständnis der Affekte, daß sich die geistliche und weltliche Musik hinsichtlich ihres Vermögens, Affekte zu bewegen, nicht unterscheiden bzw. nicht unterscheiden sollten, obwohl, wie er anmerkt, selbst die besten Musiker und Komponisten dies behauptet haben: *Es bleibt ein Affect / nur daß die Objecta variren / daß z.e. hier ein geistlicher Schmerz dort ein weltlicher empfunden wird / daß man hier ein geistliches dort ein weltliches Guth vermisset und so w.[eiter]* (S. 34 f). Scheibel formuliert nun den schon eingangs zitierten Satz, der den Verächtern der neuen, theatralischen Kirchenmusik²⁶ ein besonderes Ärgernis gewesen sein dürfte: *Der Thon / der mich in einer Opern vergnügt / der kan auch solches in der Kirchen thun / nur daß er ein anders Objectum hat* (S. 35). Scheibel lehnt also grundlegende Unterschiede zwischen dem geistlichen und weltlichen Stil ab und hält es für ausreichend, wenn weltliche Texte zu geistlichen parodiert werden. Er veranschaulicht eine solche *Parodie*²⁷ am Beispiel zweier Arien aus Georg Philipp Telemanns – nach Scheibel 1716, vielleicht aber erst 1718 entstandener – Oper »Jupiter und Se-

26 Zum Streit über die »alte« und »neue« Kirchenmusik, besonders in Hamburg anlässlich der Einführung des sogenannten Passionsoratoriums (mit poetischer Evangelienparaphrase) durch Reinhard Keiser, Georg Bronner und andere, vgl. z.B. Hans HÖRNER, Gg. Ph. Telemanns Passionsmusiken. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionsmusik in Hamburg, Borna-Leipzig 1933, S. 24 ff. Richard PETZOLDT, Die Kirchenkompositionen und weltlichen Kantaten Reinhard Keisers (1674-1739), Düsseldorf 1935, S. 6 ff (Petzoldt geht S. 9 f auch auf Scheibel ein). Henning FREDERICHs, Das Verhältnis von Text und Musik in den Brockespassionen Keisers, Händels, Telemanns und Matthesons. Mit einer Einführung in ihre Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte sowie den Bestand ihrer literarischen und musikalischen Quellen, München/Salzburg 1975 (Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 9), S. 60. Elke AXMACHER, »Aus Liebe will mein Heyland sterben«. Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert, Neuhausen-Stuttgart 1984 (Beiträge zur theologischen Bachforschung, Bd. 2), S. 113 f.

27 Auf Scheibels Verwendung des Begriffs *Parodie* für eine inhaltliche Umdichtung eines weltlichen Textes in einen geistlichen wies schon Arnold SCHERING in seinem Aufsatz Über Bachs Parodieverfahren hin (Bach-Jahrbuch 18 [1921], S. 53 ff). Vgl. auch – mit weiteren Literaturangaben zum Substantiv »Parodie« – Ludwig FINSCHER, Zum Parodieproblem bei Bach, in: Martin GECK (Hg.): Bach-Interpretationen, Göttingen 1969, S. 94, mit Anm. 2 (S. 217).

mele« (Musik verschollen)²⁸, deren Leipziger Aufführung er beiwohnte, sowie anhand einer Arie aus Johann Gottfried Voglers Oper »Artaxerxes« von 1717²⁹. Das erste Telemann-Beispiel und Scheibels – durch geringfügige Veränderungen entstandene – geistliche Kontrafaktur lauten:

*Ich empfinde schon die Triebe/
Die der kleine Gott der Liebe/
Meiner Seelen eingepägt.
Ach wie kan sein Pfeil erquicken/
Und die süße Glut entzücken/
Die er in mir hat erregt. (1. Akt, 2. Szene)*

*Ich empfinde schon die Triebe/
Die mein JESUS/der die Liebe/
Meiner Seelen eingepägt.
Ach! wie kan sein Wort erquicken/
Und des Glaubens Glut entzücken/
Den sein Geist in mir erregt. (S. 36)*

Der Vorteil des Verfahrens liegt darin, daß man affektstarke Kompositionen auch für geistliche Zwecke nutzen kann: *Ich denck aber immer / wenn unsre Kirchen=Music heut zu Tage ein wenig lebhafter und freyer / c' est a dire, mehr theatralisch wäre / sie würde mehr Nutzen schaffen / als die gezwungene Composition, der man sich in der Kirchen ordinair bedienet (S. 39).*

Als Beispiel für den herkömmlich gepflegten, alten und langweiligen Kirchenstil führt Scheibel die Werke von Andreas Hammerschmidt an, in denen *weder Anmuth noch Zierligkeit stecke (S. 40)*. Als Fürsprecher einer Angleichung der Kirchenmusik an den aktuellsten Stand der Opern- und Instrumentalkomposition entrüstet sich Scheibel über die eingefahrene Praxis in manchen Kirchen: *Und ich weiß nicht woher die*

28 Zur Datierung vgl. Wolf HOBOTHM, Neue Textfunde zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Ein Bericht über Bibliotheksstudien in Leningrad, in: Beiträge zur Musikforschung 15 (1973), S. 263 f. Werner MENKE, Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann, Bd. 2, Frankfurt am Main 1983, S. 75 (TVVV 21:7).

29 Zu Voglers Leipziger Wirksamkeit als Opernkomponist, Neukirchenorganist und Leiter des – 1702 von Telemann fest organisierten – Collegium musicum vgl. z.B. Arnold SCHERING, Musikgeschichte Leipzigs, Bd. 2 (Von 1650 bis 1723), Leipzig 1926, S. 121, 152 (hier wird Scheibel ohne Angabe eines Beleges als Schüler Kuhnaus bezeichnet), 344, 463; Bd. 3 (Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Johann Adam Hillers. Von 1723 bis 1800), Leipzig 1941, S. 67, 185.

*Opern allein das Privilegium haben / daß sie uns die Thränen auspres-
sen sollen / warum geht das nicht in der Kirchen an? Nein / da müssen
Choralia ausgeführt werden / da hört man Contra-Puncte, und was des
Zeugs mehr ist / welches mehr einem Organisten zum Praeludiren / als
die Zuhörer zu erbauen dienlich ist (S. 41). Die Vertreter einer das Ge-
müt bewegenden Kirchenmusik im Sinne Scheibels heißen Keiser,
Mattheson und Telemann.*

Nicht alle zeitgenössischen Musiker und Musiktheoretiker hätten Scheibels freizügigen Anschauungen zugestimmt. Schon der von Scheibel gepriesene Mattheson, im allgemeinen ein progressiver Geist, schreibt beispielsweise im »Beschützten Orchestre [...]« von 1717 zum *Kirchen=Styl* (in Abgrenzung zum »Kammer- und Theater-Stil«): Hier müsse die *kindliche Furcht alle gar zu wilde Einfälle und Fantasien zähmen; das hertzliche Vertrauen aber unsere Geister würcklich erheben / und die wahre Empfindung göttlicher Güte und Liebe unsere danckbahre Stimmen und Instrumente mit heiliger Freude / ja mit Himmlischen Frolocken / anfüllen*³⁰. In ähnlicher Weise – wenn auch mit Kompromißbereitschaft – warnt der Wiener Kaiserliche Oberhofkapellmeister Johann Joseph Fux in seinem 1725 erschienenen, einflußreichen Kontrapunktlehrbuch »Gradus ad Parnassum [...]« den fiktiven Schüler Josephus: *Ich will dich nur erinnern, daß du niemahls die Absicht der Kirchenmusik vergessen mögest, als die bey dem Gottesdienst zur Erweckung der Andacht dienen soll, und sie nicht mit der theatralischen Schreibart und den Tanzmelodien vermengen, als wie leider viele thun. Im Gegentheil aber muß man auch nicht, in der Meinung die Musik recht andächtig zu machen, magere Gedancken nehmen, worin weder Krafft noch Safft ist, und die mehr Eckel und Verdruß als Andacht würcket; sondern auf eine solche Melodie sehen, die angenehm ist, und sich zum Vergnügen der Zuhörer vernehmen läßt*³¹. Weniger versöhn-

30 Johann MATTHESON, *Das Beschützte Orchestre, oder desselben zweyte Eröffnung [...]*, Hamburg 1717 (Reprint Leipzig 1981, zusammen mit Matthesons Schrift *Versuch einer systematischen Klang=Lehre [...]*, Hamburg 1748), S. 140. Zu Matthesons Versuchen, Kirchenmusik formal und inhaltlich als gesonderte musikalische Stilart zu fassen, vgl. Erich KATZ, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Charlottenburg 1926 (Privatdruck), S. 76 ff und FORCHERT (wie Anm. 9).

31 Johann Joseph FUX, *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition* [Wien 1725]. Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit Anmerkungen versehen und heraus gegeben von Lorenz Christoph MIZLER. Leipzig 1742 (Reprografischer Nachdruck Hildesheim/Zürich/New York 1984), S. 192 f. Eine ähnlich abwägende Haltung wie Fux nimmt z.B. auch Johann David HEINICHEN in diesem Zusammenhang ein. Vgl. seine Ausführungen zum *vermischten Kirchen=Stylum*

lich klingen einige Jahre später (1737) die Worte des auf Differenzierung und prinzipielle Unterschiede bedachten Gottsched-Anhängers Johann Adolph Scheibe, der in seinem von aufklärerischem Geist getragenen »Critischen Musikus« ausführt: *Die Begriffe, die man sich insgemein vom Kirchenstyl machet, sind aber auch theils zu unvollkommen, theils auch zu ausschweifend; denn man will ihn bald zu sehr einschränken, bald aber auch zu viel Freyheiten, und bey nahe eben so große Lebhaftigkeit und ungezwungenen Scherz, als dem theatralischen, erlauben [...] Von den Worten hat man überhaupt im Kirchenstyl zu merken, daß man muntere, lebhaftere und freudige, nicht so frey und lustig, als auf dem Theater, ausdrücke. [...] Die Zärtlichkeit muß ferner auf eine behutsamere Art, als auf dem Theater, vorgetragen werden; denn es ist allerdings ein großer Unterschied zwischen einer geistlichen und weltlichen Zärtlichkeit. Beyder Gegenstände und Absichten sind sehr weit von einander entfernt; folglich muß sie auch der Componist wohl unterscheiden, und in der Kirche vornehmlich auf ein männliches und ehrerbiethiges Wesen, und zugleich auf eine heilige Liebe gegen die Gütigkeit des Schöpfers sehen³². In dem Endzweck der Kirchenmusik sind sich Mattheson, Fux und Scheibe einerseits sowie Scheibel andererseits einig – es geht darum, Gott zu loben sowie die Andacht und Erbauung der Menschen zu befördern –, nicht aber in den künstlerischen Mitteln dazu und in der Haltung, mit der diese Mittel umgesetzt werden.*

Caput VI. Von den unterschiedenen Arten der Kirchen=Music. Die Kirchenmusik läßt sich nach der Zeit und den an ihr beteiligten Personen spezifizieren. Erstere läßt sich nach ordentlichen (gewöhnliche Sonn- und Wochentage) und außerordentlichen Zeiten (hohe Feste und besondere Anlässe wie Begräbnisse und Brautmessen) unterteilen. Das Personal der Kirchenmusik ist in Vokalisten und Instrumentalisten aufzuteilen, die zusammen den *Chor* ausmachen, dem ein *Director Chori* oder *Cantor* bzw. bei königlichen und fürstlichen Höfen wie in *Wien / Dresden / Hanover / Weissenfels / Bayreuth / Weymar / Gotha / etc.* ein Kapellmeister vorsteht (S. 50). Scheibel schlägt vor, daß nicht nur an den Sonntagen, sondern auch an einigen Wochentagen der Gottesdienst

in Der GENERAL-BASS in der COMPOSITION [...], Dresden 1728 (Reprografischer Nachdruck Hildesheim/New York 1969), S. 24 f, Anm. (k), 937 f, § 3.

³² Johann Adolph SCHEIBE, Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1745 (Reprografischer Nachdruck Hildesheim/New York/Wiesbaden 1970), S. 160, 162. Vgl. auch PETZOLDT (wie Anm. 26), S. 9 f.

musikalisch ausgestattet werden solle: *in den Wochen=Andachten ist in den meisten Oertern wegen der Music ein altum silentium, man läßt es bloß bey den Liedern bewenden / was Wunder / daß sie auch nicht so starck frequentiret werden; da es sich wohl schicken würde / wenn einige Tage in der Wochen erwehlet würden / die wir durch die Music Solenner machten.* Aber selbst die drei hohen Feste des Kirchenjahres (Weihnachten, Ostern und Pfingsten) werden, so Scheibel, fast überall musikalisch nicht reicher als gewöhnliche Sonntage ausgeschmückt und vermögen daher auch *keine außerordentliche Erbauung* zu erwecken (S. 47). Über Scheibels Heimatstadt erfahren wir: *Das einzige Weynacht=Fest hat z.e. in unserm Breßlau hierinnen was voraus / daß mehr und solenner Music in demselben zu hören / weil aber bey den andern Festen dergleichen nicht im Brauch / so kommt es mir immer vor / als wenn mann den kleinen Kindern allein darmit wolt eine Freude machen* (S. 48); Musik zu Trauungen und Begräbnissen sind in *andern oertern [...] gemein / in meiner Vater=Stadt aber sind dergleichen nicht zu hören / die Ursache deßhalben hab ich noch nicht penetriren können / ob es gleich eine Ceremonie / die meines Wissens fast bey allen Nationen auf dem Erdboden in Brauch* (S. 49). Scheibel erwähnt noch die Möglichkeit, an hohen Festtagen auch in privatem Rahmen *eine geistreiche Serenade* musizieren zu lassen, wie dies in Hamburg unter anderen Barthold Heinrich Brockes öfter getan habe (S. 48)³³. (Dem Dichter, Lizentiaten der Rechte und Ratsherrn Brockes widmete Scheibel 1734 seine »Unerkannten Sünden der Poeten«.) Bei alledem geht es ihm jedoch nicht um eine bloße Vermehrung der Musik im Gottesdienst. Ein Zuviel an Instrumentalmusik, an Sonaten und Intraden etwa, sei den Zuhörern keineswegs dienlich: *Dergleichen Passagen / sonderlich wo die Instrumente zu lange sich hören lassen / sind eben Ursach / warum*

33 Bekanntlich wurde auch Keisers Vertonung von Brockes' Passionsdichtung *Der Für die Sünde der Welt Gemarterte und Sterbende JESUS [...]*, das erste Werk in der Reihe der Vertonungen dieses damals weit verbreiteten Oratorientextes, 1712 und 1713 zunächst als Privataufführung im Haus des Dichters unter Beteiligung von *über 500 Menschen*, wie BROCKES in seiner Autobiographie nicht ohne Stolz berichtet, vorgestellt. Vgl. die Selbstbiographie des Senator Barthold Heinrich Brockes, mitgeteilt und mit Anmerkungen versehen von J. M. LAPPENBERG, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 2 (1847), S. 205 und FREDERICHs (wie Anm. 26), S. 86. Erst Mattheson brachte seine Vertonung der Brockespassion wenige Tage nach ihrer Vollendung, am Palmsonntag, dem 10. April 1718, als gottesdienstliche Musik im Hamburger Dom, dessen *Director musices* und – damit verbunden – *Canonicus minor* er kurz zuvor geworden war, zur Aufführung. Vgl. Henning FREDERICHs, Johann Mattheson und der Gottesdienst seiner Zeit, in: *Musik und Kirche* 54 (1984), S. 6.

viele Leute die von der Music nicht genug informiret / von derselben üble Gedancken fassen / weil es ihnen vorkommt / als wenn Sie ein Concert in einem Collegio Musico hörten (S. 50 f). Scheibel empfiehlt, wiederum bezeichnend für seine – modern gesprochen – wirkungsästhetisch orientierten Anschauungen, die *Mittel=Bahn als die beste Arth in Bestellung der Kirchen=Music*: Man lasse *Vocalisten und Instrumentisten / durch eine angenehme Vermischung miteinander concertiren*; ist eine Komposition gut gesetzt und sind ihr die Ausführenden gewachsen, wird dabei *die Erbauung nicht aussen bleiben* (S. 51).

Caput VII. Von der Bestellung eines Chori Musici in der Kirchen. Scheibel erörtert die geforderten musikalischen, aber ebenso auch moralischen Qualitäten aller an der Kirchenmusik Beteiligten. So muß der Kantor *ein Mann seyn von einer Christlichen und honneten Aufführung* (S. 55); auch darf er nicht geizig, trunksüchtig oder gar wollüstig sein. Je nachdem, welche Eigenschaften dominieren, steht oder fällt das Ansehen der Kirchenmusik³⁴. Was die Sänger betrifft, so sollten sie – eine sittsame Lebensart gleichfalls vorausgesetzt – vor allem über eine helle und starke Stimme verfügen, so daß sie auch große Kirchenräume auszufüllen vermögen, – obgleich für Scheibel ein Chor schon *gutt bestellt* ist, wenn *jede Partie oder Stimme [nur] mit einem oder auffs höchste zweyen Subjectis versehn / die das ihre praestiren* (S. 54). Ein weiteres Erfordernis ist die deutliche Artikulation des Textes. Da dies jedoch nach Scheibels Erfahrung selten begegnet, bietet es sich an, *zumahl wo Jahr=Gänge producirt werden / daß die Texte gedruckt würden / daß die Zuhörer sich dieselben anschafften / und also leicht verstehen könnten was gesungen wird* (S. 59). Bei dem Mangel an guten und musikverständigen Diskantisten spricht sich Scheibel – auch darin Mattheson verwandt³⁵ – zwar zögerlich, aber in der Grundhaltung entschieden

34 Vgl. dazu auch die späteren, freilich sehr viel ausführlicheren Bemerkungen MATTHESONS *Von der Regierung, An= Auf= und Ausführung einer Musik* in *Der vollkommene Capellmeister* (wie Anm. 24), S. 479 ff. Mattheson führt als Autoren, die sich schon vor ihm zu diesem Thema geäußert haben, Pierre Bonnet-Bourdelot, Wolfgang Caspar Printz und Johann Beer an, nicht jedoch Scheibel. Zu dem von Scheibel skizzierten Berufsethos des Kantors vgl. Joachim KREMER, *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburg, Kassel/Basel/London/New York/Prag 1995* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 43), S. 150.

35 Vgl. Johann MATTHESON, *Das neu=eröffnete Orchestre* [...], Hamburg 1713, S. 206 und *Critica Musica* (wie Anm. 1), Bd. 2, Hamburg 1725, S. 320. Mattheson erregte großes Aufsehen und teilweise heftige Kritik, als er seit 1715 bei öffentlichen Kirchenmusiken im Dom, im Unterschied zu den Gepflogenheiten an den anderen vier Hamburger Hauptkirchen, auch Sängerrinnen miwrirken ließ, darunter die Opernsängerin Margaretha Susanne Kayser. Vgl. Johann MATTHESON, *Grosse General=Baß=Schule*

für die Beteiligung von Frauen (*Cantatricen*) an der Kirchenmusik aus: *Die Sache aber an und vor sich selbst zu betrachten / so ist meine Meinung / daß es angehen könne / woferne eine richtige Ordnung hierinnen gemacht würde / und halte davor / daß es sich besser schicke und besser gethan wäre / wenn ein Music=verständiges Frauen=Zimmer eher in der Kirchen Geistliche Arien / als in den Opern weltliche und verliebte sänge. Ich gebe zu / daß es Anfangs den Leuten würde wunderbarlich vorkommen / wie aber alle Dinge / wenn man ihrer nach und nach gewohnt / nicht mehr fremde vorkommen / so würd es hier seyn* (S. 60). Wie in zahlreichen anderen Zusammenhängen seiner Schrift, sichert Scheibel seine Argumente auch hier mit Beispielen aus dem Alten Testament ab, indem er auf die singenden Prophetinnen Debora und Mirjam verweist (die bekannte Forderung des Apostels Paulus in 1. Kor 14, 33 ff, daß die Frauen *in der Gemeindeversammlung* zu schweigen hätten, sieht er im übrigen nicht als Widerspruch zu seinem Vorschlag an). Den Organisten als den *Principal=Personen* unter den Instrumentalisten empfiehlt er zur Ausbildung die einschlägigen Lehrbücher von Friedrich Erhardt Niedt und Mattheson (insbesondere dessen »Exemplarische Organisten=Probe [...]«, Hamburg 1719; erweitert als »Grosse General=Baß=Schule [...]«, Hamburg 1731). Auch die wirkungsvollste Platzierung eines Kirchenensembles vergißt er nicht zu erwähnen: Verständlichkeit der Worte und Stärke der Töne erfolgen am besten von *erhobenen Oertern* wie der Orgelempore aus (S. 62).

Caput VIII. Von der Materie der Kirchen=Music, oder wie ein Musicalischer Text aussehen soll. Scheibel stellt im letzten und umfangreichsten Kapitel seiner Schrift drei Grundforderungen an einen kirchenmusikalischen Text: Er sollte *I. erbaulich seyn / II. den Affect wohl exprimiren / III. nicht undeutliche Redens=Arten in sich halten* (S. 63). Er spricht sich aus Gründen der Textverständlichkeit für die Verwendung der Muttersprache aus. Dies will er beispielsweise auch bei der Vertonung des *Magnificat* angewendet wissen, wie es in Leipzig Johann Gottfried Vogler bereits getan habe. Eine erbauliche Kirchenmusik hat eine Dichtung zur Voraussetzung, die der Vertonung inhaltlich und

[...], Hamburg 1731 (Reprografischer Nachdruck Hildesheim 1968), S. 42, LXX. DERS., *Der vollkommene Capellmeister* (wie Anm. 24), S. 482, § 19. DERS., *Grundlage einer Ehren=Pforte* (wie Anm. 15), S. 201 f, 203. Siehe auch Hans TURNOW, Artikel Johann Mattheson, in: MGG 8 (1960), Sp. 1800. FREDERICHS, *Johann Mattheson und der Gottesdienst seiner Zeit* (wie Anm. 33), S. 5. KREMER (wie Anm. 34), S. 103 (teilweise Mattheson u.a. korrigierend).

formal in besonderer Weise entgegenkommt. Aber gerade daran mangelt es: *wo sind aber dergleichen Texte? Unter den Poeten unsers Deutschlandes werden kaum drey oder vier seyn / die hierinnen was praestiret / und die nicht so wohl auf die Poesie, als auf den Affect ihren meisten Endzweck richten, denn: Ein anders ist ein Carmen zum lesen / ein anders ein Musicalischen Text verfertigen* (S. 67)³⁶. Von den wenigen guten zeitgenössischen Dichtern führt Scheibel Brockes, Johann Ulrich (von) König und Benjamin Neukirch an, aus dessen »Weinendem Petrus« (Erstdruck als Anhang der anonymen »Andachts Übung Zur Kirchen Music [...]«, Frankfurt und Leipzig [richtig: Liegnitz] 1721), den Neukirch zum *Dienst des Breßlauischen Collegii Musici verfertiget* (S. 68), er ausführlich zitiert³⁷. Als Beispiele schlechter musikalischer Poesie werden dagegen die Kantatentexte von Gottlieb Siegmund Corvinus (Pseudonym: Amaranthes) genannt. Das größte Lob erhält der Begründer der damals modernen, madrigalischen Kirchenkantate, der lutherisch-orthodoxe Pastor Erdmann Neumeister: *Unter allen Jahr=Gängen sind keine besser als diejenigen / welche zeithero [seit 1700] der Weltberühmte und vertreffliche Theologus zu Hamburg / Herr Erdmann Neumeister / welchen man mit Recht den Deutschen Assaph oder David mag nennen / verfertiget. Wer sie lieset / muß gestehen / daß er hierinnen was sonderbahres habe / die Poesie ist voll Feuer und Andacht / und Mons. Telemann hat es bewiesen / wie sie noch Geistreicher klingen. Seine Art zu tichten / ist nicht gezwungen / sondern gantz frey und lebhaft / darbey sind ihm weder die Arien noch die Recitative zu lang gerathen / die Choral und Biblische Sprüche weiß er recht a propos anzubringen / in Summa man kan seine Sachen nicht anders als vollkommne Wercke eines vollkommenen Meisters nennen* (S. 74)³⁸. Als mit Neumeister vergleichbar, wenn auch nicht mit ihm auf eine Stufe zu stellen, werden die Dichtungen Salomon Francks und Johann Jacob Rambachs angeführt, obwohl einige Dichtungen Rambachs wegen ihrer

36 Mattheson zitiert diese Stellen zustimmend in seiner *Critica Musica* (wie Anm. 1), S. 96 f, 100.

37 Zu Neukirchs wohl 1711 oder spätestens 1712 entstandener Passionsdichtung *Der Weinende Petrus* vgl. z.B. Philipp SPITTA, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, 8. Aufl. Wiesbaden 1979 (1. Aufl. Leipzig 1880), S. 323 f. Spitta bezeichnet das dramatisch angelegte, in drei Akte (*Abhandlungen*) unterteilte Libretto als *geistliche Oper* (S. 323).

38 Die neuere Forschung hat freilich bei Neumeisters Texten auch auf den Mangel an Empfindung, bei zum Teil stark hervortretenden moralisch-lehrhaften Zügen, hingewiesen. Vgl. z.B. Alfred DÜRR, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Bd. 1, 5., überarb. Aufl., München/Kassel/Basel/London 1985, S. 21.

Affekthäufung, ihrer allzu ortsgebundenen (hallensischen) Auswahl von Choraleinlagen (Rambach war seit 1723 als Adjunkt der theologischen Fakultät und von 1727 bis 1731 als Theologieprofessor in Halle tätig) und ihrer unnatürlichen Allegorien von Scheibel einer polemischen und stellenweise auffallend rationalistischen Kritik unterzogen werden. (Von Johann Sebastian Bachs Weimarer Kantaten, meist auf Texte Francks und zum Teil nach dem von Neumeister geschaffenen Typus, weiß Scheibel offenbar nichts; auch sonst kommt der Name Bach weder hier noch später in der »Geschichte der Kirchen=Music alter und neuer Zeiten« vor.) Scheibel beschließt das Kapitel mit Kurzdefinitionen der für die zeitgenössische Kirchenmusik gebräuchlichen literarischen Genera Arie bzw. Air, Kantate und Oratorium und bemerkt dazu: *Die beste und jetzt allergemeinste Art ist wenn nemlich sowohl Arien als Cantaten und Oratorien miteinander vermengt werden / da nemlich in einem Thematate Arien, Recitativ, Sprüche / aus der Bibel und Choral vorkommen. Die Arien exprimiren den stärcksten Affect, die Recitative erklären denselben / die Sprüche aus der Bibel probiren / und die Verß aus den Liedern / sind gleichsam Argumenta amplificantia , die den Satz erläutern* (S. 80). Für den Dichter geistlicher Texte gilt die Forderung, daß er auch *ein gutter Theolog und Moraliste* sein muß; nur unter dieser Voraussetzung entsteht eine Kirchenmusik, bei der sich ein *Geistreiche[r] Text* und eine *bewegliche Composition* verbinden (S. 81).

III.

Siebzehn Jahre nach den »Zufälligen Gedancken von der Kirchen=MUSIC«, 1738, veröffentlicht Scheibel seine zweite kirchenmusikalische Schrift, nun in Form eines geschichtlichen Abrisses (in 67 Paragraphen ohne Kapitelüberschriften). Auch in der »Geschichte der Kirchen=Music alter und neuer Zeiten« wird Scheibels Darstellung mindestens ebenso leidenschaftlich wie im ersten Traktat von der Intention getragen, den Verächtern der Kirchenmusik entgegenzutreten, ihren besserwisserischen *Vorurtheilen* sowie ihrer *Frechheit*, mit der sie (gemeint sind wohl vor allem die pietistischen Gesangbuch-»Reformer«) die Kirchenlieder Luthers, Paul Gerhardts und anderer aus der Kirche zu verbannen und durch *gantz unbekannte, wo nicht gar verdächtige* zu ersetzen suchen (S. 4 f; Scheibel erwähnt S. 3 im nachhinein, daß die Abfassung seiner »Zufälligen Gedancken von der Kirchen=MUSIC« von einem *besondern Zufall* ausgelöst worden sei, der

jedoch nicht näher beschrieben wird). Einen konkreteren und für Scheibels theologische Position aufschlußreichen Hinweis zu den – einerseits pietistischen, andererseits »naturalistischen« (das heißt hier wohl »verweltlichten«) – Verächtern der Kirchenmusik findet sich in seinem bereits angeführten Brief vom 7. April 1728 an Mattheson, in dem es unter anderem heißt: *Was mich besonders ergetzet sind die ungemeynen Beweisthümer, womit Ew. HochEdl. [Mattheson] diese göttliche Kunst, wieder aller derjenigen Vorurtheile, retten wollen, welche sie bisher theils aus der Kirchen zu berbannen bemühet gewesen, theils, wenn sie derselben ja noch einen Platz erlauben, so einfältig und schlecht einkleiden, als wenn der Aretinus mit seiner Solmisation canonisirt wäre, und die Canonen mit den Gregorianischen Gesängen allein die Andacht erwecken könnten. Ich bitte, fahren sie in ihrem Eifer fort, es ist ihr Amt, in welches sie GOtt gesetzt hat; lassen sie sich die verdrießlichen und höhnischen Gesichter und Reden der musicalischen Feinde nicht abhalten; vielleicht gehen diesem und jenem die Augen auf, welche bisher nicht geglaubt: daß die heutige, nach den vernünftigsten Sätzen eingeführte, Art zu musiciren in das Haus des HErrn gehöre. Der Pietismus und Naturalismus sind zwo Seuchen, an welchen leider! der meiste Theil unsrer Herrn Lutheraner kranck lieget. Beide sind Feinde der Kirchen=Music. Durch jenen (den Pietisten) wird sie ihrer besten Zierde beraubet, und man leget sie in die Ketten der Einfalt; durch diese aber (die Naturalisten) kömmt sie gar in eine schnöde Verachtung. Ich versichere, daß, da man wahrnimmt, wie dieses Stück des GOTTesdienstes von Tage zu Tage, als eine überflüßige, und unnöthige Unkosten machende Ceremonie, angesehen wird, der Eifer für die Religion und Ehre GOTTes in den Herten der Menschen gantz erkaltet. Es ist ein Zeichen des grossen Verfalls des Christenthums, den wir itzund in allen protestantischen Ländern sehen*³⁹.

39 Nach MATTHESON (wie Anm. 6), S. 214 (vgl. Anm. 17). Matthesons Kommentar dazu lautet: *Was den Hn. G. E. S. = = betrifft, so glaube ich nicht, daß an seinem Briefe etwas ausgesetzt werden könne, sondern muß ihm für seinen bescheidenen Beifall verbunden bleiben, und bitten, in der guten Meinung fortzufahren [...]* (S. 215). Schon in Wolfgang Caspar PRINTZ' Historischer Beschreibung der Edelen Sing= und Kling=Kunst [...], Dresden 1690 (Faksimile-Nachdruck hg. und mit neuen Registern versehen von Othmar Wessely, Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung, Bd. 1, Graz 1964) findet sich – allerdings auf Musik allgemein und vornehmlich auf die Antike bezogen – ein Kapitel *Von Denen Feinden und Verächtern der Music* (S. 207 ff). Mit der Verachtung der Musik korrespondiert bereits seit der Antike oftmals eine entsprechend negative Einstufung des Sozialstatus des Musikers, des »Spielmanns«.

Scheibel entfaltet in seinem historischen Abriss keine grundsätzlich anderen Gesichtspunkte als in seiner Erstlingsschrift. Er verweist auf zum Teil neue – auffallenderweise auch englische – Autoren wie Arthur Bedford, Joseph Bingham, Henry Dodwell und Caspar Calvoer (einer der für Telemanns Schulausbildung in Zellerfeld wichtigen Lehrer), deren Publikationen zur jüdischen Synagogen- und christlichen Kirchenmusik er inzwischen zur Kenntnis genommen hat. Von den zeitgenössischen Komponisten wird Johann Georg Hoffmann neu angeführt, der seit 1720 als Organist an St. Barbara und seit 1742 an der Maria Magdalenen-Kirche in Breslau tätig war. Anders als etwa Wolfgang Caspar Printz, der in seiner chronikartigen Musikgeschichte von 1690⁴⁰ auch der Gegenwart einen relativ breiten Raum gewährt, beschränkt sich Scheibel im wesentlichen darauf, seinen Stoff und seine Argumente aus den Schriften des Alten und – weitaus geringer – des Neuen Testaments sowie der Kirchenväter zusammenzutragen. Sehr knapp werden dann die *duncklen Zeiten bis zur Mitten des XVten Jahrhunderts* behandelt, eine Zeit, in der nach Scheibels Urteil – vermutlich mit nur geringer oder keiner Kenntnis der Kompositionen – die Musik *Gothisch* klang, *ohne Zierde, ohne Bewegung* (S. 42)⁴¹. Im Unterschied zu seiner Abhandlung von 1721 wird jetzt die Bedeutung Luthers für das deutschsprachige Kirchenlied und die Wertschätzung der Instrumentalmusik hervorgehoben. Wie in der früheren Schrift betont Scheibel auch hier am Ende die Notwendigkeit guter Kirchenpoesie und nennt exemplarisch die Namen Neumeister, Benjamin Schmolck, Franck, (Gottfried?) Blümel, Rambach und (Tobias Heinrich?) Schubart. Scheibel schließt mit dem frommen Wunsch, daß durch Gott selbst die evangelische Kirche und ihre musikalischen Einrichtungen erhalten und gemehrt würden, damit *allen Verächtern der Kirchen=Music zur Beschämung viel tausend Seelen zu Gott gezogen werden, ja daß gar miteinander unser irdisches Spielen und Singen einen Vorschmack der himmlischen Freude gebe, wo wir das neue Lied vor dem Stuhle des Lammes ohn Aufhören mit den Engeln und Auserwählten anstimmen werden* (S. 48).

40 Zum Titel vgl. Anm. 39.

41 Aufgrund der unterschiedlichen Gewichtung der historischen bzw. pseudohistorischen Ereignisse und Fakten erscheint FÉTIS' Bewertung dieser Schrift übertrieben: *Bien que ce ne soit qu'une simple brochure, elle est si substantielle, qu'on peut la considérer comme une des meilleures choses qu'on ait écrites concernant la musique des églises réformées* (wie Anm. 12).

IV.

In der Vorrede zu seinen *jedem Liebhaber einer erbaulichen Kirchen=Music* zugedachten »Andächtigen Betrachtungen« von 1738 – *aber*mal eine Frucht meiner müßigen Abend=Stunden (S. 7) – bemerkt Scheibel, daß er sich um schriftgemäße, alle *schwülstige und unverständliche* Schreibart vermeidende Dichtungen bemüht habe, *damit auch die gemeinen Leute, welche etwan diese meine Andachten sollten musiciren hören, wissen möchten, was gemusiciret würde*. Besonders betont wird der Aspekt der musikalischen Brauchbarkeit: *Vornemlich habe ich mich beflissen musicalisch zu schreiben* (S. 8). Scheibel weist – möglichen Einwänden vorbeugend – darauf hin, daß seine Dichtungen nur wenige Arien enthielten, die als zu lang empfunden werden könnten. Sollte dies doch der Fall sein, so könne ein Komponist das leicht ausgleichen, indem er auf häufigere Textwiederholungen verzichte, *welche ohne dem verdrißlich und wider die Natur gar miteinander eingeführet worden*, obwohl solche *bey allzukurtzen Arien fast unmöglich* zu vermieden seien (S. 8 f). Bei den Chorälen empfiehlt Scheibel den Komponisten die ortsüblichen Breslauer Gesangbücher, während er sich selbst *meistens des grossen Briegischen* bedient habe. Den Choralstrophen – in der Vorrede werden die Liederdichter Luther, Gerhardt, Schmolck und (Kaspar?) Neumann hervorgehoben – ist jeweils die dazugehörige bzw. passende Melodie beigegeben, *weil ich glaube, daß die rechte Melodie bey einem Liede vieles zur Lieblichkeit und Ausdrucke des Gesanges beytrage*. Und es ist ein grosser Fehler unsrer *Gesang=Bücher*, daß manchmal von *unmusicalischen Sammlern oder Verlegern derselben eine solche Melodie über ein Lied gesetzt wird, die sich gar nicht zu dem Inhalt desselben schicket*. Scheibel merkt eigens an, daß er seine *Arbeit so kurtz als möglich eingerichtet, damit der Gottesdienst nicht durch das allzulange musiciren aufgehalten und zu sehr verlängert werde* (S. 9), – eine Einschränkung, die in den beiden anderen kirchenmusikalischen Publikationen nicht angesprochen wird und die bei Scheibels Musikliebe etwas überraschend wirkt. Gegen Ende der Vorrede wird, leider ohne die Nennung eines Namens, das Angebot ausgesprochen, daß einem an Vertonungen der Texte interessierten Kantor oder Chorleiter *mit der geistreichen Composition eines unsrer*

Breßlavischen Virtuosen um einen billigen Preiß gedienet werden könne (S. 10)⁴².

Scheibels Jahrgang umfaßt 72 Dichtungen, die im wesentlichen dem Neumeisterschen Kantatentypus (mit Chorälen) folgen⁴³. Bis auf wenige Ausnahmen weisen die Texte folgende Disposition auf: *Coro – Betrachtung / Andacht* (Rezitativ) – *Aria* (meist in der zeitüblichen Da-capo-Form) – *Choral* (ein oder zwei Strophen) – *Betrachtung / Andacht* (Rezitativ) – *Aria – Choral* (wiederum ein oder zwei Strophen). Die als solche nicht ausdrücklich bezeichneten Rezitative gestaltet Scheibel als vergleichsweise umfangreiche, oft weit über zwanzig Zeilen umfassende Dialoge zwischen den allegorischen Figuren der *Betrachtung* und der *Andacht*⁴⁴. In der Vorrede, im Anschluß an den zitierten Passus über die

42 Von den Breslauer Musikern zur Zeit Scheibels, die nachweislich Kantatenjahrgänge geschrieben haben, kämen als Komponisten Scheibelscher Texte etwa die als Organisten angestellten Brüder Georg und Georg Sigmund Gebel sowie der ebenfalls als Organist tätige Johann Georg Hoffmann in Frage. Ihre Kantatenzyklen sind offenbar sämtlich verschollen. Vgl. z.B. die Personenartikel zu den Brüdern Gebel in MGG 4 (1955), Sp. 1524-1527 (Hellmuth Christian WOLFF) und New Grove 7 (1980), S. 211 f (George J. BUELOW) sowie zu Hoffmann bei HOFFMANN (wie Anm. 10, S. 215-217; S. 217 wird übrigens ein 1739 in Breslau aufgeführtes *Concerto* Hoffmanns auf *Poesie von Scheibel* erwähnt). Auch einige der von Reinhard STARCKE in seinem Aufsatz *Kantoren und Organisten der St. Elisabethkirche zu Breslau* (Monatshefte für Musikforschung 15 [1903], S. 41-48) genannten Musiker kämen als Komponist in Betracht. Soweit ich in der Literatur fündig geworden bin, lassen sich Vertonungen von Scheibels Kantatendichtungen nur von dem seit 1732 in Nordhausen wirkenden Organisten und Musiktheoretiker Christoph Gottlieb Schröter nachweisen. Er vertonte neben vier Kantatenjahrgängen auf Texte Neumeisters und einem Jahrgang auf Texte Rambachs auch zwei Jahrgänge auf Dichtungen Scheibels (also wohl die Texte beider Ausgaben der Andächtigen Betrachtungen), von denen sich scheinbar ebenfalls nichts erhalten hat (Schröter veröffentlichte keine seiner Kompositionen). Vgl. das Werkverzeichnis in Schröters Autobiographie bei Friedrich Wilhelm MARPURG (im Original ohne Autorenangabe), *Kritische Briefe über die Tonkunst [...]*, Bd. 2, Berlin 1761-1763 (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1764 Hildesheim/New York 1974), S. 459 (123. Brief vom 11.12.1762) und – in Anlehnung daran – bei Johann Adam HILLER, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784 (Fotomechanischer Nachdruck mit Nachwort und Personenregister hg. von Bernd BASELT, Leipzig 1979), S. 254. Die bei Marpurg und Hiller wiedergegebenen Angaben finden sich auch im Schröter-Artikel von Fritz OBERDÖRFFER in MGG 12 (1965), Sp. 84. Dagegen gibt George J. BUELOW in seinem Schröter-Artikel im New Grove 16 (1980), S. 748, irrtümlicherweise nur fünf Kantatenjahrgänge an. – Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß dem von mir benutzten Exemplar der Andächtigen Betrachtungen in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin (Signatur Mus. Ts 350) zwei Notenblätter beigelegt sind, die anonyme Entwürfe zu einer Chorfüge, einem Seccorezitativ und einer Generalbaßarie auf Texte aus dieser Publikation Scheibels beinhalten.

43 Zu Neumeisters Stellung in der Geschichte der evangelischen Kirchenkantate vgl. als erste Information z.B. DÜRR (wie Anm. 38), S. 20 ff.

44 Als Spezifikum des Kantatenjahrgangs von 1725 hebt BRAUSCH (wie Anm. 15) die *Recitativi accompagnati* hervor: *Als besondere Eigentümlichkeit sei hervorgehoben,*

Kürze der Dichtungen, heißt es dazu: *Ja ich habe gar mich zweyer Personen Unterredung bedienet, damit auch ein schwach bestelltes Chor in kleinen Städten dieselbe [seine »Arbeit«] mit Nutzen zur Andacht gebrauchen könne* (S. 9). (Der Zusammenhang der beiden *Personen* mit dem *schwach bestellte[n] Chor* wird in dieser knappen Erklärung allerdings nicht ganz deutlich.) In der Regel haben beide Gesangssolisten – wie an der Abfolge der allegorischen Figuren in den Dialogrezitativen zu sehen ist – pro Kantate jeweils eine Arie zu singen, wobei sie sich in (nur) sechs Fällen zu einer *Aria a 2* bzw. einmal (am 20. Sonntag nach Trinitatis) zu einem von mystischer Ausdrucksweise geprägten *Duetto* zwischen *Jesus* und der *Seele* vereinigen. (Das Dialogisieren und Duettieren zwischen *Jesus* (Baß) und der *Seele* (Sopran) begegnet beispielsweise auch in einigen der Dialogkantaten Bachs)⁴⁵.

Die Sprache, deren sich Scheibel in seinen Dichtungen bedient, erscheint – zumindest aus heutiger Perspektive – in der Regel als trocken und rationalistisch-belehrend; nur gelegentlich begegnen originellere oder tiefer empfundene Wendungen und Metaphern. Es handelt sich um »Gelegenheitspoesie«, wie sie damals von den Angehörigen gebildeter Kreise zu den verschiedensten geistlichen und weltlichen Anlässen in großer Zahl »verfertigt« wurde und bei der die Zeitgenossen nicht unbedingt eine hohe literarische Qualität erwarteten.

dass er [Scheibel] in längeren Rezitativen zuweilen gewisse Partien dadurch hervorhebt, dass er sie als »Accompagnato« bezeichnet. Er schreibt also an diesen Stellen dem Komponisten vor, den gewöhnlichen Stil des Sprechgesanges zu unterbrechen und durch reichere instrumentale Ornamentik dem Vorgetragenen eine grössere Bedeutung zu geben. Es handelt sich dabei stets um dichterisch gehobene Partien, die ein längeres Verweilen und breiteres Ausmalen nahelegen. In den meisten Fällen enthalten diejenigen Partien, bei denen *Accompagnato* vorgeschrieben ist, zugleich verschiedene poetische Bilder, die den Komponisten zu ganz bestimmten tonmalerischen Erfindungen herausfordern. So schildert z. B. in der Kantate auf den Sonntag Exaudi ein *Accompagnato* die Qualen und Leiden der Märtyrer in bezeichnend anschaulicher Weise, damit die Instrumente die verschiedenen Martern sinnlich verdeutlichen können. Das schöne begleitete Rezitativ der Kantate auf den 3. Pfingstfeiertag entwirft eine Reihe von Bildern, die sich für musikalische Charakterisierung gut eignen: der sanfte Südwind, die niederfallenden Regentropfen, das heilige Brausen des Pfingststurmes, die grosse Schar der neu bekehrten Seelen, die in seliger Zufriedenheit auf fetter Weide gehenden Schafe. So offenbart sich in Scheibels Kantaten ein gutes Empfinden für dichterisch-musikalische Wechselbeziehungen (S. 235).

45 Vgl. z.B. DÜRR (wie Anm. 38), S. 59.