

Johann Nikolaus Bach als Musiktheoretiker

Von Thomas Christensen (Iowa City)

Johann Nikolaus Bach (1669–1753), Johann Sebastians Vetter zweiten Grades, war während der ersten vier Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts als geschätzter Organist in Jena tätig. In erster Linie war er als Orgellehrer und Komponist bekannt, doch erwarb er sich auch einiges Ansehen als geschickter Instrumentenbauer.¹ Eine seiner herausragendsten Leistungen war jedoch – auch wenn dies heute kaum bekannt ist – sein Beitrag zur Entwicklung einer Theorie der Harmonik in Deutschland während des frühen 18. Jahrhunderts. Wenngleich Primärquellen fehlen, die Johann Nikolaus Bachs musiktheoretisches Wirken eindeutig belegen, ist es möglich, aufgrund von Sekundärquellen dessen Originalität und weitreichenden Einfluß nachzuweisen. Unsere Belege stammen von den zahlreichen Theoretikern und Komponisten, die während Bachs langer Jenaer Amtszeit als Studenten an der berühmten Universität der Saalestadt weilten und zu denen Friedrich Erhard Niedt, Johann Philipp Treiber, Johann Georg Neidhardt, Jakob Adlung, Ernst Gottlieb Baron, Christoph Gottlieb Schröter und Caspar Ruetz zählten, um nur einige der bekanntesten zu nennen.² Auch wenn nicht sicher feststeht, was der eine oder andere von Johann Nikolaus Bach gelernt haben mag, ergeben ihre Äußerungen zusammengenommen das Bild einer bestens mit musiktheoretischen Fragen vertrauten Persönlichkeit.

Bach inskribierte sich in Jena am 6. Mai 1690 und nahm hier auch Unterricht bei dem Stadtorganisten Johann Magnus Knüpfer. Dieser war ein Sohn von Sebastian Knüpfer, Thomaskantor in Leipzig von 1657 bis 1676. Der jüngere Knüpfer war seinerseits Schüler von Johann Nikolaus Bachs Vater gewesen, dem Eisenacher Johann Christoph Bach. (Karl Geiringer vermutet sogar, Knüpfer habe Johann Nikolaus Bach aus Dankbarkeit gegenüber dessen Vater als Schüler angenommen.³) Johann Nikolaus Bach muß ein sehr gelehriger Schüler gewesen sein, denn bereits 1694 wurde er Knüpfers Nachfolger als Stadtorganist und ein Jahr später unterrichtete er an der Universität.

Der erste Student, von dem wir wissen, daß er bei Bach Unterricht nahm, war Friedrich Erhard Niedt (1674–1717), der nachmalige Autor der zwischen 1700 und 1721 in drei Teilen erschienenen „*Musicalischen Handleitung*“ (Teil 1 dieses

¹ J. N. Bach erwarb sich einen gewissen Ruf als Erfinder einer Kombination aus Cembalo und Laute. (Das „Lautenwerk“ scheint ein Cembalo, versehen mit den Darmsaiten einer Laute gewesen zu sein.) Aber er war auch im Orgelbau versiert und beaufsichtigte den Neubau der Orgel für die Jenaer Universitätskirche. Bachs musikalisches Engagement in Jena als Organist und Instrumentenbauer ist umfassend dargestellt bei H. Koch, *Johann Nikolaus, der „Jenaer“ Bach*, Mf 21, 1968, S. 290–304.

² Die vollständigste Aufstellung der Studenten, die bei Bach in Jena Unterricht nahmen, findet sich bei E. Wenig, *Chronik des musikalischen Lebens der Stadt Jena*, Teil 1, Jena 1937, S. 80–96.

³ Vgl. K. Geiringer, *The Bach Family*, London 1954, S. 87.

Traktats enthält bekanntlich die Generalbaßregeln, die Johann Sebastian Bach in seiner eigenen Unterrichtspraxis verwendete.) Niedt schrieb sich im Jahre 1694 in die Matrikel der Universität Jena ein und erhielt vom folgenden Jahr an durch Johann Nikolaus Bach Unterweisung im Orgel- und Generalbaßspiel. In der Vorrede seiner „Handleitung“ schreibt Niedt, er wolle Musikliebhaber und eifrige Studenten instruieren, „gleich wie nun mein Lehr-Herr mich treulich informieret hat.“⁴ Zahlreiche weitere Bemerkungen und Anspielungen in der „Handleitung“ lassen keinen Zweifel daran, daß es sich bei jenem Lehrmeister um Johann Nikolaus Bach gehandelt hat.⁵

Daß Bach neben seinen regulären Verpflichtungen als Organist seine Schüler die Kunst des Generalbaßspiels lehrte, kann nicht verwundern, denn diese gehörte im frühen 18. Jahrhundert zu den unabdingbaren Fertigkeiten eines Organisten. Und nach Niedts Zeugnis war Johann Nikolaus Bach ein überaus geübter Generalbaßspieler. Bach muß jedoch darüber hinaus auch ein starkes Interesse an mehr theoretischen Fragestellungen gehabt haben, einschließlich Fragen der Stimmung und Temperatur sowie spekulativen Betrachtungen zu Problemen der Harmonie. Denn in den folgenden Jahrzehnten finden sich eine ganze Reihe von Schülern, die im Anschluß an ihr Studium bei Bach theoretische Abhandlungen über einschlägige Themen veröffentlichten. Wenngleich es nicht in jedem einzelnen Fall möglich ist, Johann Nikolaus Bach mit diesen Traktaten direkt in Verbindung zu bringen, gibt es doch genügend Anhaltspunkte für die Vermutung, daß er diesen Schülern als der entscheidende intellektuelle Katalysator diente.

Aus der ersten Schülergeneration Bachs nach Niedt greifen wir Johann Georg Neidhart und Johann Philipp Treiber heraus. Neidhart (1685–1739), Autor verschiedener wichtiger Traktate zu Stimmung und gleichschwebender Temperatur, nahm sein Studium in Jena im Jahre 1706 auf. Offenbar war er ein ehrgeiziger Student, denn noch im selben Jahre veröffentlichte er in Jena seinen ersten Traktat, „*Die Beste und Leichteste Temperatur des Monochordi*“. (Hier handelte es sich übrigens um eine der ersten in Deutschland publizierten Abhandlungen, die das Monochord zur Konstruktion einer Art gleichschwebender Temperatur benutzten.) Nach Auffassung Kochs bevorzugte Bach eine mehr praxisorientierte, empirische Methode der Stimmung, die er offenbar gerechtfertigt sah, als Neidhart erfolglos ein Cembalo aufgrund eigener mathematischer Berechnungen zu stimmen versuchte (Koch, S. 301).

Johann Philipp Treiber (1675–1727) kam ursprünglich nicht nach Jena, um dort Musik zu studieren. Er erscheint ab 1702 in den Universitätsakten als Assistent an der Philosophischen Fakultät (Wennig, S. 80). Doch seine Interessen richteten sich eindeutig auf die Musik, und es ist kaum anzunehmen, daß er nicht in irgendeiner Weise mit Johann Nikolaus Bach in Kontakt gekommen wäre. Im Jahre 1702 komponierte Treiber eine „Invention“ als eine Art didaktischen Thesaurus aller möglichen Tonarten, Harmonien, Rhythmen und Metren: „*Sonderbare Inven-*

⁴ *Musicalische Handleitung oder gründlicher Unterricht*, Teil 1, Hamburg 1700, Einleitung, § 24.

⁵ Vgl. den Kommentar von Pamela Poulin zu ihrer hervorragenden englischen Übersetzung der Handleitung: F. E. Niedt, *The Musical Guide*, Oxford 1989, speziell S. xviii, Fußnote 25, S. 11, Fußnote 15, und S. 25, Fußnote 30.

tion: eine Arie in einer einzigen Melodey aus allen Tönen und Accorden, auch jederley Takten zu componiren“ (Jena 1702). Eine eher traditionelle Generalbaßabhandlung, möglicherweise ein Resultat seiner Orgelstudien bei Bach, veröffentlichte Treiber wenig später unter dem Titel „*Der Accurate Organist im General-Bass*“ (Jena 1704).⁶

In der zweiten Generation von Musikern, die Bachs Unterricht genossen, treten insbesondere zwei Namen hervor: Jakob Adlung und Christoph Gottlieb Schröter. Jakob Adlung (1699–1762) ist als Autor der enzyklopädischen „*Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*“ (Erfurt 1758) sowie einiger kleinerer theoretischer Werke bekannt, die postum von Johann Lorenz Albrecht herausgegeben wurden. Adlungs Jenaer Zeit (1723–1727) galt dem Studium der Philosophie, Philologie, Theologie und Musik. Nach Jena kam er bereits als versierter Organist und berichtet, daß Johann Nikolaus Bach ihm schon bald erlaubte, auf der kürzlich renovierten Orgel der Universitätskirche zu üben.⁷ Ob Adlung förmlichen Unterricht bei Johann Nikolaus Bach nahm, ist nicht bekannt, doch ist durchaus denkbar, daß die beiden gemeinsam musiktheoretische Fragen erörterten, denn gerade zu dieser Zeit begann Adlung sich für Theorie zu interessieren. Jedenfalls stand er schon bald nach seiner Ankunft in Jena mit dem Erfurter Organisten Christian Reichardt (den er anscheinend bereits kannte) hinsichtlich theoretischer Fragen in Verbindung.⁸ Adlung lieh sich „viele musiktheoretische Bücher“ zum Selbststudium von Reichardt, aber auch von Johann Gottfried Walther im nahen Weimar aus. Obwohl keine genauen Angaben über die von ihm gelesenen Bücher existieren, kann man doch davon ausgehen, daß seine Exzerpte die Grundlage für seine spätere „Anleitung“ bildeten. (Einige andere Lehrwerke, die Adlung angeblich während seiner Jenaer Zeit über den Generalbaß und die Fuge geschrieben hat, wurden leider durch einen Brand vernichtet.)

Christoph Gottlieb Schröter (1699–1782) ist in der Bach-Forschung heute hauptsächlich im Zusammenhang mit dem Biedermann-Streit und den Auseinandersetzungen mit Johann Adolph Scheibe bekannt. Doch wie Adlung war auch er an theoretischen Fragen interessiert – eine Neigung, der er folgte, als er 1724 nach Jena ging, um Vorlesungen in Musiktheorie zu halten. Während dieser Zeit pflegte er nach eigener Aussage engen Kontakt zu Johann Nikolaus Bach, den er in einer Reihe von theoretischen Fragen um Rat anging. Seine einzige größere Publikation, die „*Deutliche Anweisung zum General-Baß*“, erschien zwar erst im Jahre 1772, enthält aber Ideen, mit denen Schröter sich angeblich bereits während seiner fünfzig Jahre zurückliegenden Jenaer Zeit beschäftigt hatte. (Mehr dazu weiter unten.)

⁶ Eine eingehende Beschreibung von Treibers Generalbaßanleitung findet sich bei F. T. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*, London 1931, S. 243–247.

⁷ *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, Teil II, S. vi.

⁸ Biographische Daten zu Reichardt in GerberATL sowie in: *Mitteldeutsche Lebensbilder* 4, Magdeburg 1929, S. 75–87 (K. Trutz).

⁹ Barons *Historisch-theoretisch und practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg 1727, enthält auch einen Abschnitt mit detaillierten Anweisungen zu ihrer Verwendung als Continuo-Instrument). Ruetz schrieb mehrere wichtige Abhandlungen, in denen er die Kirchenmusik gegen die Angriffe der Pietisten verteidigt. Über den positiven Einfluß J. N. Bachs auf ihn selbst heißt es an einer Stelle: „Die Bekanntschaft mit dem braven

Den Unterricht Johann Nikolaus Bachs in Jena genossen zu Beginn des 18. Jahrhunderts weitere Studenten, doch befassen diese sich in ihren späteren Veröffentlichungen nicht direkt mit theoretischen Themen. Zu ihnen gehören der Lautenist Ernst Gottlieb Baron (1696–1760) und der mit Schriften zur Ästhetik der Kirchenmusik hervorgetretene Caspar Ruetz (1708–1755).⁹ Schließlich ist hier aus historischem Interesse noch eines weiteren potentiellen Schülers von Johann Nikolaus Bach zu gedenken. Johann Sebastians vierter Sohn Johann Gottfried Bernhard trug sich am 28. Januar 1739 in die Matrikel der Universität Jena ein. Wir wissen nicht, ob er dort bei seinem Onkel zu studieren beabsichtigte, denn bereits vier Monate später starb er an einem Fieber. Doch es ist nicht ausgeschlossen, daß Johann Sebastian seinen Vetter Nikolaus persönlich kannte und hoffte, seinen Sohn Bernhard in dessen Obhut zu geben. Geiringer vermutet, daß die beiden Vettern in brieflichem Kontakt gestanden haben. Sebastian Bach war jedenfalls über Nikolaus' Stellung in der Familie bestens unterrichtet und bezeichnete ihn in der Familienchronik als „dermaligen Senior aller noch lebenden Bachen“.

Was genau lehrte Johann Nikolaus Bach seine Schüler? Seine Hauptverpflichtungen an der Universität umfaßten neben dem gottesdienstlichen Orgelspiel die Leitung des Collegium musicum und die Erteilung von Orgelunterricht. Zweifellos schloß letzteres theoretische Fragen von Generalbaß, Stimmung und Temperatur ein. Wie bereits erwähnt, könnten die Abhandlungen von Treiber und Neidhardt durchaus in diesem Zusammenhang entstanden sein. Wir verfügen außerdem über anekdotisches Material, das Bachs musiktheoretisches Interesse dokumentiert. Johann Gottfried Walther berichtet, daß Johann Nikolaus Bach als erster der Familie die musikalische Brauchbarkeit der Namensbuchstaben B-a-c-h entdeckte (Dok II, Nr. 323). Unabhängig davon, ob Johann Nikolaus Bach tatsächlich der Entdecker war – was wegen der für jedermann erkennbaren musikalischen Substanz der Buchstabenfolge eher unwahrscheinlich ist –, deutet die Anekdote an, daß er musiktheoretische Themen schätzte. Es scheint allerdings, daß Johann Nikolaus Bach in erster Linie im Zusammenhang mit seinem Generalbaßunterricht anregende Gedanken mit weitreichenden Auswirkungen auf die Harmonielehre entwickelte.

Angesichts der engen Verbindung zwischen Generalbaß und Harmonielehre im Barock dürfte dies kaum erstaunen. Schließlich fanden einige der radikalsten Entwicklungen in der deutschen Musiktheorie im Kontext der Generalbaßlehre statt. (Hier mag der Hinweis genügen, daß die großen Generalbaßtraktate von Johann David Heinichen, Georg Andreas Sorge, Friedrich Wilhelm Marpurg, Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Philipp Kirnberger im Grunde genommen Kompositionslehren sind.) Die Aufgabe, die große Zahl komplizierter Bezifferungen für Anfänger im Continuospiel zu erklären und zu systematisieren, regte viele Lehrer an, ihre Unterrichtsinhalte speziell in Fragen der Harmonie zu überdenken. Und genau in diesem Zusammenhang ersann Nikolaus Bach eine vereinfachte Methode, die Umsetzung von Generalbaßziffern zu lehren.

Organisten Herrn Bach in Jena war mir sehr vorteilhaftig und war mir wegen der Liebe zur Musik eine angenehme Veränderung.“ Zitiert nach H. Koch, *Der Jenaer Bach*, in: Bach in Thüringen, Berlin 1950, hier S. 130.

Unser Schlüsseldokument zur Rekonstruktion dieser harmonischen Pädagogik ist das Vorwort zu Schröters „Anweisung“. Dieses Vorwort ist in Wirklichkeit eine ausführliche Geschichte des Basso Continuo beziehungsweise „eine Erzählung der vornehmsten Schriften vom Generalbasse“. (Wie wir bald erfahren, stellt es den Extrakt einer größeren Abhandlung Schröters über Harmonie dar, die während des Siebenjährigen Kriegs von plündernden Soldaten zerstört worden war.) Maßgeblich ist die folgende Passage aus diesem Vorwort:

„In diesem Jahrhundert ist die Anzahl der harmonischen Sätze stark vermehrt worden. Man kann aber nicht behaupten, daß solche Vermehrung nur von einem Harmonisten hervorgebracht sey. Herr Bach, ein beliebter Organist in Jena, sollte 1724 mich überreden, daß ein Franzose, Namens Mr. Rameau, das meiste hiezu beygetragen, indem er den auf Chordam V. gestellten Septimensatz 1, 3, 5, 7, zum Grund aller vierstimmigen Sätze genommen. Als ich nun von besagtem Herrn Bach höflichst verlangte, die von Mr. Rameau disfalls ausgegebene Schrift mir zum Durchlesen gütigst zu überschicken; so bekam ich zur Antwort: es wäre ihm die, mir mündlich gegebene, Nachricht auch so schriftlich erzählt worden. Vergebliche Hoffnung für mich!“ (S. X)

In diesem Absatz findet sich eine Anzahl kennenswerter Details, die zusammen mit anderen Teilen aus Schröters Traktat weitreichende Folgerungen erlauben.

Das Wichtigste ist, daß Johann Nikolaus Bach spätestens 1724 mit Rameaus musikalischer Theorie vertraut war und begonnen hatte, einige ihrer Grundsätze im Unterricht zu vermitteln. Schröters Hinweis auf einen fundamentalen Septimakkord auf der Dominante bezeichnet ein zentrales Element von Rameaus Harmonielehre. Er besagt nicht nur, daß der Septimakkord als alleinige Quelle aller Dissonanzen aufgefaßt werden kann, sondern auch, daß die harmonische Funktion einer Septime über der Dominante von besonderer tonaler Bedeutung ist. Beide Vorstellungen waren deutschen Musikern der Zeit fremd, denn deren Denkweise über Harmonie und Dissonanz gründete auf dem intervallischen Kontext der traditionellen Generalbaßlehre. Daß die theoretischen Implikationen von Rameaus Konzept von Schröter anerkannt wurden, bestätigt sich im weiteren Verlauf seines Generalbaßtraktats.

Die „Anweisung“ beginnt – wie auch bei Rameau – mit der Prämisse, daß Konsonanz wie Dissonanz eine harmonische Begründung haben – den Tonikadreiklang und den Dominantseptimakkord. Alle übrigen Harmonien können davon durch Umkehrung („Versetzung“) oder „Aufhaltung“ beziehungsweise „Verzögerung“ einzelner Akkordtöne abgeleitet werden. (Genaugenommen akzeptierte Schröter lediglich den konsonanten Dreiklang als natürlich und sah die Septime als eine Alteration der Oktave an, obwohl der Septimakkord in einem harmonischen Kontext aus heuristischen Gründen als konstitutiv angesehen werden kann.) Mit der Generalbaßtheorie des 18. Jahrhunderts vertrauten Lesern wird diese „Zwei-Akkord“-Lehre nicht unbekannt sein; sie taucht in unterschiedlichen Versionen in den Schriften von David Kellner, Georg Andreas Sorge, Johann Philipp Kirnberger und Daniel Gottlob Türk auf. Wenn Schröters Angaben korrekt sind, hatte er dieses Konzept bereits in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts formuliert, also mehrere Jahrzehnte bevor es in Deutschland allgemeine Verbreitung fand.

Selbst wenn dieses „Zwei-Akkord“-System als eine simple Gedächtnisstütze entstand, die dem Schüler die Aussetzung von Generalbaßziffern verständlich

machen sollte, waren seine Konsequenzen in der Tat weitreichend. Denn auf diesem Wege begannen Theoretiker die Musik in harmonischen Begriffen zu erfassen und diese Harmonien als unabhängige Einheiten zu analysieren, die in funktionaler, syntaktischer Weise auf ein tonales Zentrum bezogen waren. Mit anderen Worten: das Anliegen einer pädagogischen Vereinfachung im Generalbaßunterricht wurde zum Träger für die Entwicklung der Harmonielehre im 18. Jahrhundert, und zwar sowohl in Frankreich als auch in Deutschland. Auch wenn Schröter also in seinem Traktat keineswegs alle Aspekte von Rameaus Theorie akzeptierte (etwa den Grundbaß oder die Funktion der Subdominante), so formulierte er doch ein System, in dem diese Ideen auf fruchtbaren Boden fielen und auf dessen Basis insbesondere die musiktheoretischen Schriften von Georg Andreas Sorge, Johann Friedrich Daube, Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Philipp Kirnberger entstanden.

Obwohl Schröter Johann Nikolaus Bach im Zusammenhang mit dem fundamentalen Septimakkord namentlich nennt, erwähnt er nirgends dessen Entwicklung einer eigenen Theorie der Harmonik. Stattdessen betont er stets die Originalität seines eigenen Systems. Bedenkt man jedoch, daß nach Schröters Eingeständnis Johann Nikolaus Bach ihm als erster Rameaus Gedanken über den Dominantseptimakkord mitteilte – und sei es auch nur mündlich –, so ist Schröters Behauptung unaufrichtig, seine Theorie sei ganz und gar eigenständig. Weitere Anhaltspunkte, die Johann Nikolaus Bachs wirkliche Rolle bestätigen, finden sich in den Traktaten von Adlung und Baron, die beide die Akkorde nach dem „Zwei-Akkord“-System Rameaus analysieren und klassifizieren. Obwohl die Beweislage nicht völlig unangreifbar ist, kann man doch plausibel argumentieren, daß Bach bereits während der 1720er Jahre in seinem Generalbaßunterricht Konzepte benutzte, die, selbst wenn sie nicht direkt von Rameau stammten, zumindest doch wesentlich von dessen Denken beeinflußt waren, ganz gleich wie sehr sie durch die Überlieferung vereinfacht oder verfälscht sein mögen.¹⁰ Bisher glaubte man, daß die ersten deutschen Theoretiker, die sich als von Rameaus Lehre beeinflusst erklärten, ihre Schriften erst ein Vierteljahrhundert später veröffentlicht hätten – Marpurg in seinem „*Critischen Musicus an der Spree*“ (1750) und Christoph Nichelmann in seiner Abhandlung „*Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften*“ (1755). Sollte jedoch tatsächlich Johann Nikolaus Bach Aspekte von Rameaus Theorie mündlich weitergegeben haben, dann würde dies erklären, wie einige von Rameaus Ideen bereits in der Generation vor Marpurg in die deutsche Musiklehre eingedrungen sind, ohne daß dies von irgendjemandem angemerkt worden wäre.¹¹

¹⁰ Bekanntlich hatte Rameau um 1726 bereits eine dritte harmonische Funktion in seine tonale Theorie eingeführt – die Sixte ajoutée auf der Subdominante. (Vor Daube scheint kein deutscher Theoretiker die Subdominantfunktion Rameaus akzeptiert zu haben.) Doch selbst in seinen späten Schriften äußert sich Rameau ambivalent über den ontologischen Status der Subdominantfunktion und schlägt wiederholt vor, diese unter der einzigen dissonanten Funktion der Septime zusammenzufassen.

¹¹ Es ist vielleicht kein Zufall, daß Johann Georg Neidhardt in seinem 1724 veröffentlichten Traktat über die Temperatur (*Sectio Canonis harmonici*, Königsberg 1724, S. 30) beiläufig Rameaus *Traité de l'harmonie* erwähnt, also in demselben Jahr, in dem Schröter mit J. N.

Bezüglich des Einflusses von Rameau auf die deutsche Musiktheorie des frühen 18. Jahrhunderts scheint in der Tat eine große Zurückhaltung vorzuliegen. Gerade Theoretiker, deren Gedanken denjenigen Rameaus am nächsten zu kommen schienen, unternahmen oft größte Anstrengungen, sich von dem Franzosen zu distanzieren. Sowohl Sorge als auch Daube bestanden darauf, ihre Ideen über Harmonik gänzlich ohne Kenntnis von Rameaus Schriften entwickelt zu haben (obwohl Daube zugab, einige Seiten eines Rameauschen Traktats „für einige Stunden“ überflogen, das Gelesene aber schnell wieder vergessen zu haben!).¹² Schröter – anscheinend bestrebt, den Einfluß von allem, was Johann Nikolaus Bach ihm über Rameau erzählt haben mochte, abzuleugnen – vermerkte im Index seines Buches unmittelbar nach der Nennung Rameaus, „dessen Werke ich nicht vor 1757 gelesen habe“. Vielleicht war es für deutsche Theoretiker nach der Jahrhundertmitte einfacher, auf ihrer Unabhängigkeit von Rameau zu bestehen, nachdem Marpurg Rameau den diesem sehr zum Nachteil gereichenden Dienst erwiesen hatte, die „Rameausche“ Theorie in Deutschland zu verbreiten. Aus diesem Grund konnte jemand wie Kirnberger sich mit Carl Philipp Emanuel Bach gegen Marpurg im „antirameauischen“ Lager verbünden, obwohl seine Theorie in Wirklichkeit der Rameaus weitaus näher stand als diejenige Marpurgs.

Berücksichtigt man jedoch die oben zusammengefaßten Indizien, so kann man wohl behaupten, daß eine von Rameaus grundlegenden Schriften beeinflusste ausgereifte Form einer harmonischen Theorie in Deutschland wesentlich früher diskutiert und verbreitet worden ist als gemeinhin angenommen. Die daraus zu ziehenden Schlußfolgerungen – sofern sie sich bestätigen – sind zwingend:

Erstens löst sich die vereinfachende Polarität zwischen französischem „harmonischen“ und deutschem „kontrapunktischen“ Denken auf (wie sie etwa von vielen durch Heinrich Schenker beeinflussten Historikern vertreten wird); beide Sichtweisen wären demnach komplementär, wie es auch in den späten Schriften über den Generalbaß von Kirnberger und Schröter klar zu beobachten ist. Die Opposition gegenüber Rameau scheint – damals wie heute – mehr durch politisches Parteigängertum bedingt zu sein als durch erkenntnistheoretische Differenzen.

Bach über Rameau gesprochen haben will. Auch wenn Neidhardt Jena 1710 bereits verlassen hatte, ist es denkbar, daß er mit Bach, der anscheinend ein engagierter Brieffschreiber war, korrespondierte. Vgl. die Anmerkungen bei H.-J. Schulze, „Die Bachen stammen aus Ungarn her“. Ein unbekannter Brief Johann Nikolaus Bachs aus dem Jahre 1728, BJ 1989, hier S. 217. Zumindest kann Neidhardts Interesse an der Theorie der Harmonik – und vielleicht gar seine Kenntnis von Rameaus Schriften – als ein bleibendes Erbe seiner Studien bei Bach gewertet werden.

¹² Sorge bestreitet eine Beeinflussung durch Rameau in seinem *Vorgemach der musicalischen Composition*, Teil 3, Lobenstein 1746, S. 403. In gleicher Weise reagiert Daube auf eine vernichtende Kritik seines ersten Traktats, *General-Baß in drey Accorden*, Leipzig 1756, die ein ungenannter Rezensent in Marpurgs *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik*, Bd. III, Teil 1 (Berlin 1757), S. 69f., veröffentlicht und mit einem Plagiatvorwurf verbunden hatte.

Zweitens wird bestätigt, daß in Deutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine reiche Tradition harmonischen Denkens existierte, die auch den Bach-Kreis tangierte. Obwohl es keine Beweise dafür gibt, daß Johann Sebastian Bach selbst sich diesen Ideen verschrieb – geschweige denn von ihnen wußte –, gab es doch viele Musiker in seinem Umkreis, die einige dieser Konzepte diskutierten.¹³ Auf jeden Fall aber ist die Vermutung, Johann Sebastian Bach und sein Kreis seien Gegner der harmonischen Theorie gewesen, zu bezweifeln, wenn man bedenkt, daß schließlich zwei Schüler Bachs – Nichelmann und Kirnberger – umfassende musiktheoretische Abhandlungen schrieben, in denen sie explizit auf Ideen Rameaus zurückgreifen.

¹³ Zu fragen wäre, ob die *Abhandlung vom harmonischen Dreyklang*, die Wilhelm Friedemann Bach angeblich geschrieben und in Marpurgs *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik*, Bd. I, Teil 1 (Berlin 1754), S. 71, angekündigt, jedoch niemals veröffentlicht hat, etwa in Verbindung zu diesen Ideen seines Onkels stand.