

Bach, Leibniz und der Satz vom zureichenden Grunde

von Oliver Kluge

I. Das Konfliktfeld „gelehrt“ – „galant“

1717 veröffentlichte der Erfurter Organist Johann Heinrich Buttstedt sein Traktat „Ut, Mi, Sol – Re, Fa, La, Tota Musica et Harmonia Aeterna“ als Antwort auf Johann Matthesons zuvor erschienene Schrift „Das neueröffnete Orchestre“. Die in diesen Traktaten vertretenen gegenteiligen Positionen waren indes nicht der Beginn einer musiktheoretischen Auseinandersetzung, vielmehr markierten sie den nächsten Schritt in einem Streit, der bereits lange ausgefochten wurde und in dem es um nichts weniger ging als um die Frage der Notwendigkeit von tiefgreifendem musiktheoretischen Grundlagenwissen und dessen theologische Rückkopplung bezüglich der Ausübung des tonsetzerischen Handwerks.

Die sich in den Schriften Matthesons und Buttstedts manifestierende Auseinandersetzung hatte ihre Wurzeln im Altertum und wurde von Johann Gottfried Walther in seinem Traktat „Praecepta der musicalischen Composition“ von 1708 erläutert:

„Indem nun etliche Music-Beflißene der neuern Meinung des Aristoxeni Beyfall gegeben, und derselben angehangen; etliche aber bey der Meinung des Pythagoras verblieben: sind zwei Secten entstanden. Die erste Secte, neml. Die dem Aristoxeno anhängen, nennet man Harmonicos; und die in der anderen Secte nennet man Canonicos.“ (Walther, 1708)

Die konträren Positionen:

Pythagoras: Die Intervalle besitzen eine mathematische Grundlage, die Proportionen sind kosmisch verankert, sie können auf einem Monochord festgestellt werden (und sind von Pythagoras der Sage nach durch die unterschiedlich schweren Hämmer einer Schmiede entdeckt worden).

Im Mittelalter erfuhr die Theorie von der kosmischen Verankerung eine theologische Umdeutung und wurde auf Gott bezogen definiert.

Aristoxenos: Oberste Instanz ist die Wahrnehmung durch das Gehör, damit auf reiner Empirie basierend. Mathematische Maßgaben als Grundlage zu betrachten bedeutet ein Abirren auf fremde Gebiete. Vor allem im 18. Jhd. entwickelte sich bei den Vertretern des galanten Stils aus dieser Haltung eine explizite Werkästhetik.

Verbunden mit der „pythagoreischen“ Haltung war das komplexe System einer Theorie, die darauf abzielte, die Musik als eine theologisch gefärbte Wissenschaft zu begreifen, die von Gott gegebene und im göttlichen Bauplan verankerte, unverrückbare Prämissen ergründen sollte.

Andreas Werckmeister schreibt dazu in seinem Traktat „Musicalische Paradoxal-Discourse“ :

„...weil nun die Music ein ordentliches und deutliches Wesen/und solcher Gestalt nichts anders als ein Formular/und Ordnung der Weißheit Gottes ist/so muß ja ein Mensch wenn er nicht

einer grimmigen Bestie gleich ist/billig zur Freude bewogen werden/wann ihm die Ordnung und Weißheit seines gütigen Schöpfers durch solche Numeros sonoros ins Gehör/und folgend ins Herz/und Gemüthe geführt wird: Und darum um so vielmehr/weil der Mensch das Eben-Bild Gottes in sich träget...“ (Werckmeister, 1707)

Die unbestrittene Gültigkeit des mittelalterlichen Bildungskanon Trivium-Quadrivium bewirkte die Annahme eines fundamentalen Zusammenhangs von Musik, Geometrie, Arithmetik und Astronomie:

„...wie der ganze Himmels-Lauf mit denen Musicalischen Proportionibus, und der Scala Musica übereinkömme/und wie ein jedlicher Planeta insonderheit seinen Lauf mit der Scala Musica übereinführe.“ (Werckmeister, 1707)

„Wir wollen mit wenigen hinzuthun/wie die Music ihre Prinzipia aus der Arithmetica und Mathematica habe/und wodurch sie grosse Kräfte und Bewegung nehme.“ (Buttstedt, 1717)

„Dass sie aber auch eine philosophische Wissenschaft sey, ist klar, in dem sie ihre Principia maxime remota aus der Metaphysica; de unitate, identitate, simplicitate, poetica, actu, etc: die Principia minus remota, aus der Physica de motu, de aere, de sono, und die Principia proxima ex Mathesi; sonderlich aber aus der Geometrie und Arithmetica, in welchen fürnehmlich von denen Proportionibus und Numeris gehandelt wird, herhohlet.“ (Walther, 1708)

Als unverzichtbare Voraussetzung für die „Musica Practica“, die praktische Ausübung von Musik, wurden die Kenntnisse der „Musica Theoretica“ angesehen:

„Musica Practica besteht in einer steten Übung, welche machet, dass man die in musica-theoretica gelegten fundamenta mit Nutzen anwende und anbringen kann.“ (Walther, 1708)

Das Begreifen der Intervallstrukturen aus ihren mathematischen Grundlagen war unverzichtbare Voraussetzung für eine tiefgreifende Systemerfassung, aus der heraus sich der Gottesbezug definierte. Man berief sich auf eine lebendige Theorietradition, die von Pythagoras kommend über Boëthius, Guido von Arezzo, Kepler, Kircher u. a. bis in die Gegenwart führte. Noch Johann Joseph Fux widmete die ersten 30 Seiten seines 1725 erschienenen Lehrbuchs „Gradus ad Parnassum“ der mathematischen Grundlagenberechnung von Intervallen.

Unverzichtbares Kernstück dieser traditionsverankerten Theorie war die erweiterte Hexachordlehre, deren Kernsubstanz die Töne C-D-E-F-G-A bildeten. Aus den mathematischen Grundlagen ergab sich zwangsläufig die Brandmarkung der siebenten Stufe (H), da sie (melodisch betrachtet) unitätsfern und (harmonisch betrachtet) harmonieuntauglich war.

Dabei hatte die „Musica Theoretica“ durchaus eine akademische Attitüde, musiktheoretische Fragen konnten erörtert und in Traktaten entfaltet werden, ohne praktische Relevanz zu gewinnen. Nur so war es möglich, dass Philosophen wie Leibniz und Wolff oder der Mathematiker Euler tiefgreifend über musiktheoretische Fragen nachdachten und sich z. T. öffentlich dazu äußerten.

Die allgemeine Verbindlichkeit der kodifizierten Grundlagen, begründet durch die Tradition und die Verankerung im Bildungskanon Trivium-Quadrivium, bildete den Nährboden für die

permanente Vergewisserung über die Gottesbezogenheit von Musik, insbesondere von Kirchenmusik.

Als umtriebiger, wortgewaltiger Vertreter der Gegenposition exponierte sich Johann Mattheson, der mit seiner Erstlingsschrift „Das neu-eröffnete Orchestre“ von 1713 seine Position als „galant“ definierte, indem er einen aus Frankreich kommenden Ästhetikimpuls aufgriff und einen polemisch gefärbten Diskurs eröffnete.

„...zu einer bereits verfertigten Composition nur zwen Stücke/nemlich: Melodiam & Harmoniam erfordert/ man bey jetzigen Zeiten sehr schlecht bestehen würde/wofern nicht das dritte Stück/nemlich die Galanterie hinzu fügte....“ (Mattheson 1713)

Zunächst polemisierte Mattheson gegen die arithmetischen Grundlagen der Musik und damit gegen den über Jahrhunderte tradierten Theorieunterbau:

„Durch diesen abusum nun bildet ihm mancher ehrbarer Musicaster ganz getrost ein/er sei der Apollo selbst/weil er ein Monochordum zu Hause habe/und wisse dass 1.2.3.4. zehn mache/.../dass die Music sey: Scientia Mathematica subalterna, numerum habens es Arithemtica, & magnitudiem mensurabilem in Monochordo ex Geometria , illaue ad rem Physicam applicans, da doch mannichmal ein solcher andächtiger Sünder/ wenns klappen soll/nicht zwey Tacte recht spielen kann/und seine marsialische Stümperey an den Tag legen muß.“ (Mattheson, 1713)

In seiner Schrift „Das forschende Orchestre“ von 1721 ließ Mattheson ein Spottgedicht auf die Hexachordlehre von Johann Joachim Neudorff abdrucken, der in Hamburg als Konrektor des Johanneums wirkte:

*„Ut Re Mi Fa Sol La ist zwar schon längst verreckt/
Allein/man hat noch nie an ihre Leich gedacht:
Das nun kein Menschen-Kind durch sie würd angestecket/
Hat endlich Mattehson Sie hier zur Gruft gebarcht.“* (Neudorff in Mattheson, 1721)

Buttstedt vertrat in seinem 1717 gegen Mattheson veröffentlichten Traktat die traditionelle Haltung:

„...dass die gantze Harmonie nur in den ersten 7. (verstehe Harmonischen) Zahlen. 1.2.3.4.5.6.8. stecken/und dass nicht alle Zahlen Harmonisch sind/wo man nicht die Reduction auf diese machen kann. So bestehet demnach die Harmonia in einem Septimaro, und schliesset doch den Septimarum 7 aus/ist ein Paradoxon, und stecket noch viele Geheimnüß darunter verborgen.“ (Buttstedt, 1717)

Mattheson hatte in seinem „Neu eröffneten Orchestre“ dazu nur lakonisch bemerkt:

„Der bey den Alten verbotene Sprung der Septimae ist bey itziger Zeit unsere beste Decoration. Sic tempora mutantur.“ (Mattheson, 1713)

Selbst die Deutung der „Trias“ des Dreiklangs als trinitarisches Emblem stellte Mattheson infrage:

„Eine solche Trias harmonica hat vielen klugen Leuten artige sinnreiche Gedancken an die Hand gegeben/so gar/dass auch wackere Theologi eine gewisse Abbildung der Göttlichen Dreyeinigkeit darinnen suchen wollen/massen denn aus diesen dreyen Tonis nur ein Concentus oder Accord wird. Wie weit solche Speculationes gehen können/läset man anderen über/und hält davor/dass den reinen alles rein sey.“ (Mattheson, 1713)

Mattheson weitete seinen Generalangriff auf die gelehrte Musik auch auf den Bereich der kontrapunktischen Setzkunst aus:

„Was sonst die mancherley Theilungen des Conrapuncts betrifft/ nemlich: in aequalem & inaequalem, oder welches einerley: In simplicem und diminutivum oder floridum, it. Gravem & luxuriantem, in Stylum antiquum & modernum, in communem & comicum, &c. solches setze nur als eine Zugabe hierher/damit man/wenn dergleichen Termini vorkommen/keine alteration kriege; es sind sonst Grillen die sich ohne Mühe begreifen lassen. Den größten Unterschied macht man zwischen Kirchen=Theatral=und Cammer-Musique, und das ist einem galant homme genug“. (Mattheson 1713)

Die „galante“ Haltung definierte sich zunächst durch eine polemisierende Positionierung gegen die theorieunterfütterte traditionelle Musiklehre, deren theoretischer Unterbau als fortschrittshemmender Ballast empfunden wurde. Es ging um die Teilbefreiung von traditionellem Regelwerk zum Zwecke der Umwertung des Tonsatzes. Einem kontrapunktisch dominierten Tonsatzgeflecht sollte als zeitgemäßer Ausdruck ein Tonsatzgebilde mit ausdrucksintensiver Oberstimme und einer harmonisch raffiniert angereicherten Begleitung entgegengesetzt werden.

Zwischen 1737 und 1740 gab der Musiker Johann Adolf Scheibe in Hamburg die vierzehntägig erscheinende Musikzeitschrift „Der critische Musicus“ heraus. Bereits in der Vorrede zur ersten Ausgabe stellte Scheibe klar, dass sein Blatt die ästhetischen Positionen des galanten Stils propagieren werde:

„Die Zeiten sind noch nicht allzulange verflossen, da man in einem andern Vorurtheil stak. Man wollte nämlich lauter Harmonie machen. Die Melodie war nichts. Man wollte in der Kirche, bey Hofe und endlich auch auf der Schaubühne mit Gewalt künstlich seyn. Man sahe und hörte nichts als Canonen, Contrapuncte, Circulgesänge und dergleichen, die Sache mochte es mit sich bringen oder nicht. Wieder diesen Fehler wurde endlich mit großer Heftigkeit gestritten.“ (Scheibe, 1737)

„Aus alle diesem sehen wir auch, dass die sogenannte Harmonie und die ganze didactische Music mit aller Abmessung, Auscirclung, Abtheilung und Ausrechnung der Klänge und ihrer Proportionen keineswegs die Theorie der Music ist.(...) Wir sehen vielmehr, dass die Weltweisheit, und die zur Erfindung und Ausarbeitung einer Melodie und der dazu gehörigen Harmonie nötige Regeln, die einzige Quelle sind, woraus ein vernünftiger Musicant seine theoretische Wissenschaft schöpfen muss; und dass es daher vornehmlich auf die Kenntniß der Gemüths-Bewegung und der Leidenschaft ankommt.“ (Scheibe 1737)

In der sechsten Ausgabe des „Critischen Musicus“ holte Scheibe zu einem stilkritischen Schlag gegen das „konservative“ Lager aus und wählte als Ziel eine überaus prominente Persönlichkeit, den Königlich Polnischen und Kurfürstlich Sächsischen Hofcompositeur Johann Sebastian Bach. Scheibe zielte mit seiner Kritik auf die kontrapunktisch disponierte Kirchenmusik Bachs und traf damit den musikalischen Zentralnerv des Thomaskantors. Er bezeichnete Bachs Musik als schwülstig, verworren und unnatürlich. Alle Stimmen arbeiteten mit der gleichen Schwierigkeit, weswegen keine Hauptstimme zu erkennen wäre. Diese kontrapunktische Überfrachtung des Tonsatzes bewirke eine Verdunkelung der Schönheit durch allzu große Kunst.

Die Replik ließ nicht lange auf sich warten, Bach bat den Rhetorik-Dozenten Johann Abraham Birnbaum auf Scheibes Angriff zu antworten, wobei die Argumentationen der Replik zweifellos von ihm selbst stammen und seine Position verdeutlichen:

„Er setzt anfänglich an den Bachischen stücken den mangel der annehmlichkeit, das ist einer melodie ohne dissonanzen aus, oder wie andere, so es auch nicht besser verstehen/zu reden pflegen, dass sie nicht ins gehör fallen.(...) Die wahre annehmlichkeit der Music bestehet in der verbindung und abwechlung der consonanzen und dissonanzen ohne verletzung der harmonie. Die natur der Music verlangt dieselbe.(...) es bekräftiget auch solches der gründliche beyfall dererjenigen, deren musicalisches gehör, durch ich weiß nicht was vor einen neumodischen geschmack, nicht verdorben ist.“ (Birnbaum, 1738)

„Es wird der Herr Hof-Compositeur ferner beschuldiget, dass er seinen stücken durch ein schwülstiges und verworrenes wesen das natürliche entzöge. Dieses ist so hart, als dunkel geredet. Was heist schwülstig in der Music? Soll es in den verstande genommen werden, wie in der rednerkunst diejenige schreibart schwülstig genennet wird, wenn man bey geringen dingen die prächtigsten zierrathen verschwendet, und deren verächtlichkeit nur noch mehr an den tag bringt;(...) Allein dergleichen von dem Herrn Hof-Compositeur nur zu denken, geschweige zu sagen, wäre die gröbste schmähung. Dieser componist verschwendet ja eben nicht seine prächtigen zierrathen bey trink – und wiegen liedergen, oder bey andern läppischen galanterie stückgen. (Birnbaum, 1738)

Die kontrapunktische Grunddisposition des Tonsatzes verteidigten Bach/Birnbaum mit der Berufung auf die vom „galanten“ Lager diskreditierte Tradition und verdeutlichten damit, dass die konträren Positionen im Spannungsfeld „gelehrt“ – „galant“ ebenso grundsätzlich wie unvereinbar waren:

„Allein dass die melodie eben schlechterdings in der oberstimme liegen muss, und dass sämtliche mitarbeiten der stimmen ein fehler sey; davon habe ich keinen zureichenden grund finden können. Vielmehr fließt das gegentheil aus dem wesen der Music. Denn diese besteht in der harmonie. Die harmonie wird weit vollkommener, wenn alle stimmen miteinander arbeiten. Folglich ist eben dieses kein fehler, sondern eine musicalische vollkommenheit.(...) Der verfasser darf nur unter den alten PRAENESTINI, unter den neuern LOTTI, und andere wercke nachsehen, so wird er daselbst nicht nur alle stimmen beständig arbeiten, sondern auch bey einer jeden eine eigene mit den übrigen gantz wohl harmonierende melodie antreffen.“ (Birnbaum, 1738)

II. Bachs Haltung

Bachs Positionierung innerhalb des oben erörterten Theoriespektrums verdeutlicht sich zudem durch eine Reihe eigener Äußerungen:

- Die Titelseite des Wohltemperierten Claviers (1. Teil)

Auf der Titelseite des auf 1722 datierten Autographs des Wohltemperierten Claviers schreibt Bach:

*Das Wohltemperirte Clavier
oder
Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia,
So wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend,
als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend.*

Mit der Benennung der Dur-Terz als Ut Re Mi (C-D-E) und der Moll-Terz als Re Mi Fa (D-E-F) definiert Bach das Werkprinzip des Wechselspiels zwischen Dur- und Molltonart aus dem Tonraum des Hexacordum naturalis (C-D-E-F-G-A). Er dokumentiert damit die Verankerung seines tonalen Denkens in der erweiterten Hexachordlehre und definiert sein tonsetzerisches Handeln als ein durch die Grundsätze der „Musca poetica“ getragenes und damit auf Gott bezogenes Wirken. Folgerichtig beschließt er dieses reine Instrumentalwerk mit der Lobpreisformel „SDG“ (Soli Deo Gloria), die sich nunmehr als ein zutiefst in den Werkstrukturen verankerter Gottesbezug erweist.

- Der Streit zwischen Phoebus und Pan

1729 übernahm Bach die Leitung eines Collegium musicum und komponierte zur Saisoneroöffnung die Kantate „Der Streit zwischen Phoebus und Pan“. Als Textgrundlage diente die Paraphrasierung einer Szene aus Ovids Metamorphosen, die der Textdichter Picander besorgte. Der Streit zwischen Phoebus und Pan beinhaltet die Frage nach der zu bevorzugenden Musik und stellt die mythologisch verbrämte Polemik Bachs gegen den galanten Stil dar. Seine Identifikation mit Phoebus dokumentiert sich in dessen kunstvoll-gelehrter Arie. Pan setzt ihr eine „galante“ Arie entgegen, die zeigt, dass Bach diesen Stil nicht nur beherrschte, sondern ihn subtil zu karikieren verstand.

Der Wettstreit endet mit dem Sieg des Phoebus, der von Pan erwählte Sekundant Midas bekommt am Ende als Lohn gar Eselsohren aufgesetzt.

Neben dieser beißenden Stilkritik führen Bach und Picander einen schlagkräftigen Seitenhieb auf die Musiktheorie des Gegenlagers aus.

Im dialogischen Eingangsrezitativ heißt es:

Phoebus

*Und du bist doch so unverschämt und frey,
Mir in das Angesicht zu sagen,*

*daß dein Gesang
Viel herrlicher als meiner sey?*

Pan

*Wie kanst du noch so lange fragen?
Der gantze Wald bewundert meinen Klang;
Das Nymphen Chor
Das mein von mir erfundnes Rohr
von sieben wohl gesetzten Stufen
zum Tantzen offters aufgerufen,
wird dir von selbst zugestehn:
Pan singt vor allen andern schön.*

Phoebus

*Vor Nymphen bist du recht,
allein die Götter zu vergnügen,
ist deine Flöthe viel zu schlecht.*

Die von Pan prahlerisch angeführten sieben wohlgesetzten Stufen beziehen sich zweifellos auf die durch Vertreter des galanten Stils propagierte Musiktheorie, die einem an der Hexachordlehre orientierten Tonalitätsverständnis und der mathematisch-proportionalen Grundlage der Intervallbildung, die jene siebente Stufe als unitätsfern und harmonieuntauglich ablehnte, eine Abfuhr erteilte.

Die Antwort des Phoebus ist ebenso kurz wie vielsagend. Mit seiner Bemerkung, diese siebenstufige Flöte sei für die Götter viel zu schlecht, spielt er auf die missachtete Relevanz der Musica mathematica an, die seit dem Mittelalter eine gottgefällige Musik definierte. Hinter der musiktheoretischen Haltung des Pan steht indessen eine weitreichende Kritik an „gelehrter Musik“ überhaupt. 1739 schrieb Mattheson in seinem Buch „Der vollkommene Capellmeister“: *Fugen sind gern zu leiden und wol zu hören; aber ein ganzes Werk von lauter Fugen hat keinen Nachdruck, sondern ist eckelhafft*. 1751 erschien posthum Bachs „Kunst der Fuge“, Mattheson dürfte sie als Mahnmal einer veralteten Musikkultur empfunden haben.

Eine Randbemerkung Bachs in seiner von Calov kommentierten Bibel

Irgendwann nach 1740 schrieb Bach in seine von Calov kommentierten Bibelausgabe die Randnotiz:

Bey einer andächtigen Musique ist allezeit Gott mit seiner Gnaden-Gegenwart.

Diese Bemerkung hat fundamentaltheologischen Charakter und ist zugleich Bachs persönlichste Äußerung zum Thema. Unwillkürlich stellt sich die Frage, wie „andächtig“ in diesem Kontext zu definieren wäre. In landläufig religiösem Sinne meint Andacht einen Moment der Hinwendung, der Konzentration auf den dreieinigen Gott.

Bachs Vetter Johann Gottfried Walther schreibt in seiner 1708 verfassten „Praecepta der musicalischen Composition“:

Musica Poetica oder die musicalische Composition ist eine mathematische Wissenschaft, vermöge welcher man eine Liebl. und reine Zusammenstimmung der Sonorum aufsetzet und zu Papier bringet, daß solche nachmahls kann gesungen oder gespielt werden, den Menschen fürnemlich zu eifriger Andacht gegen Gott dadurch zubewegen, und dann auch das Gehör und Gemüth deßelben zu ergetzen und zu vergnügen“. (Walther, 1708)

„Daß eine wohlgesetzte Composition den Menschen zu eifriger und inbrünstiger Andacht gegen Gott bewege, solches hat der Heilige Augustinus erkannt...“ (Walther, 1707)

Die angeführte Rangordnung der Wirkfunktionen von Musik (Andacht – Ergötzung – Vergnügen) stellt unmissverständlich den Gottesbezug der Musica Poetica in das Zentrum kompositorischen Handelns. Dabei wird dieser Gottesreflex kompositorisch-handwerklich als an die wissenschaftlich-mathematischen Grundlagen rückgekoppelt verstanden.

Aus diesem Blickwinkel heraus betrachtet, trifft Bach in seiner Randbemerkung eine bemerkenswerte Aussage:

In einer Musik, deren Andachtscharakter sich aus den Prinzipien der Musica Poetica speist, offenbart sich Gott selbst, er wird in und mit seiner Gnade zur Gegenwart. Die Gottesbezüglichkeit und der Akt der Offenbarung vollzieht sich durch die klingende Realisation der von Gott gegebenen Maße und Proportionen.

Mitnichten spiegelt sich hier eine lutherisch orthodoxe Haltung wieder, vielmehr trifft Bach eine der Theologica naturalis verpflichtete teleologische Aussage, als deren Kronzeuge der fünfte der „*Quinque viae ad Deum*“ des Thomas von Aquin benannt sei:

„Aus dem Geordnetsein der Welt Dinge beweist sich ein oberster Ordner“.

III. Tradition als Aufklärung – Bachs Spätwerk

1721 hielt der Philosoph und Mathematiker Christian Wolff an der Universität Halle seine folgenreiche „Chinarede“. Der an die Leibniz'sche Philosophie anknüpfende Aufklärer Wolff entfaltete darin die These, dass die konfuzianische Tradition die Möglichkeit einer vom christlichen Glauben unabhängigen Ethik beweise. Diese Stellungnahme im Verein mit seinen Schriften über die Theologia naturalis, die Ratio und Gottglaube zu einem Vernunftglauben verschmolz, indem sie den monopolistischen Offenbarungscharakter der heiligen Schrift aufbrach und um die Natur erweiterte, provozierte die Gegenwehr der lutherischen Orthodoxie und des Pietismus. Diese philosophisch-theologische Fundamentalkontroverse, die nicht zuletzt mit den ratiozentrierten Mitteln der Mathematik geführt wurde, bewirkte eine tiefe Spaltung der Gelehrtenschaft an den deutschen Universitäten.

Die Auseinandersetzung zwischen Wolffianern und Anti-Wolffianern durchzog auch die philosophische und theologische Fakultät der Universität Leipzig und fand ihren

unmittelbaren Wiederhall in der Thomasschule, deren Lehrpersonal zumeist auch universitäre Posten bekleidete.

In dieses geistige Spannungsfeld hinein wurde der Hochfürstliche Anhalt-Cöthensche Capellmeister Johann Sebastian Bach am 22. April 1723 zum Thomaskantor gewählt.

Ein ungewöhnlicher Bachschüler – Lorenz Christoph Mizler

Der Schülerkreis Bachs war geprägt durch das massive Auftreten von musikalischen Hochbegabungen, wie etwa Johann Ludwig Krebs, Johann Christian Kittel, Gottfried August Homilius, Johann Philipp Kirnberger, Johann Christoph Altnikol, Johann Friedrich Agricola, Johann Gottfried Mühel, Johann Friedrich Doles. Dazu kamen Bachs Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel. In dieses ambitionierte Umfeld stieß Lorenz Christoph Mizler als schillernde Hochbegabung mit scheinbar gänzlich anderen Zielsetzungen.

Exkurs I : Wer war Lorenz Christoph Mizler?

Der 1711 im fränkischen Heidenheim geborene Mizler erhielt ab 1716 Unterricht im Violin- und Clavierspiel sowie Gesang. Dazu lernte er autodidaktisch Flöte. Ab 1731 studierte er an der Universität Leipzig Theologie, Philosophie, Mathematik, Physik und hebräische Sprache, 1734 legte er seine Dissertation vor. Nach 1734 begann er Jura, Medizin und Botanik zu studieren. Ab 1737 hält Mizler Vorlesungen an der Leipziger Universität, 1738 gründet er die „Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften“. 1740 gründet er den „Mizlerschen Búcherverlag“, 1747 legt Mizler seine Dissertation zur Erlangung der medizinischen Doktorwürde vor. Ab 1749 lebt Mizler in Warschau und gründet 1754 die erste Medizinische Gesellschaft in Polen. 1756 erhält er das königliche Privileg, die erste von der Geistlichkeit unabhängige Druckerei in Polen zu gründen. Mizler stirbt am 8. Mai 1778 in Warschau.

Mizler strebte ein Universalgelehrtentum im Leibniz'schen Sinne an und wirkte in seiner umtriebigen Vielseitigkeit als glühender Vertreter der Wolffischen Philosophie. Er war Herausgeber der musikalischen Zeitschriften „Musikalischer Staarstecher“ und der „Musikalischen Bibliothek“. Mizlers Wirken als Autor, Übersetzer und Verleger ist nahezu unüberschaubar, er veröffentlichte allein über 150 umfangreiche Schriften.

Mizlers musikalisches Interesse bezog sich fast vollständig auf Musiktheorie und dort im speziellen auf die traditionsverankerte, pythagoreisch geprägte Musica mathematica. Seine zahlreichen schriftlichen Äußerungen zu diesem Themenkomplex lassen den Schluss zu, dass er nahezu das vollständige musiktheoretische Schrifttum seit dem Mittelalter rezipiert hatte.

Ausgestattet mit einem Empfehlungsschreiben des Thomasschulrektor Johann Matthias Gesner nahm Mizler vermutlich zwischen 1731 und 1733 Unterricht bei Bach.

Dabei ist bemerkenswert, dass Mizler in mehrfacher Hinsicht nicht in das Profil Bachscher Schüler passte. Er war offenkundig kein herausragend begabter Instrumentalist, verfügte über keine ausgeprägte kompositorische Begabung und hatte nicht die Absicht, Berufsmusiker zu werden.

Gleichwohl kam es zu regelmäßigem Unterricht, dessen Zweck und Inhalt von Mizler selbst benannt wurde. 1734 legte er seine Dissertation in gedruckter Form vor, das Titelblatt dieser Arbeit nennt vier Widmungsträger: Johann Samuel Ehrmann, Georg Heinrich Bümler, Johann Mattheson und Johann Sebastian Bach.

In der Vorrede begründet Mizler die Widmung an Mattheson mit dessen Bedeutung als Theoretiker, die Begründung der Bach-Widmung lautet aus dem Latein übersetzt:

„Auch bediente ich mich mit großem Nutzen Deiner Anweisung in der praktischen Musik, hochberühmter Bach, und bedauere, dass ich sie nicht weiter genießen darf“. (Mizler, 1734)

Ein bislang erstaunlich unbekannter Text beschreibt äußerst detailreich, wie Bach selbst seine „musikalische Wissenschaft“ definierte und welche Voraussetzungen er für den Unterricht als notwendig erachtete.

In den Streit um die Äußerungen des Freiburger Schulrektors Johann Gottlieb Biedermann (dessen Inhalt und Details hier nicht weiter entfaltet werden) zum Musikunterricht an Schulen und der moralischen Fragwürdigkeit von Musikern, schaltete sich 1749 nicht nur Bach indirekt ein, 1750 erschien in Berlin die anonyme Schrift: „Steffen Fiedelbogens Sendschreiben an J. G. Biedermann“, hinter der vermutlich der Bach-Schüler Johann Friedrich Agricola steckte.

Es handelt sich um eine Satire, in der ein fauler und moralisch fragwürdiger Musiker seinen zweifelhaften Werdegang erzählt.

Auf Seite 11 der 15seitigen Erzählung erfolgt zunächst eine Ortsangabe:

„...so faßete ich mit einmal den Entschluß, mit einem wohlgespickten Beutel auf die Universität zu ziehen. Leipzig war der Ort,....“ (Fiedelbogen, 1750)

Danach folgt die spektakuläre Beschreibung einer Unterredung mit Bach, der in der satirischen Erzählung als „alter Vetter“ des Protagonisten benannt wird:

„....., gerieth ich nach und nach mit den Herren Stadtpfeiffern in gute Bekanntschaft. Doch, ehe dieses noch geschah, gieng ich zu einem alten Vetter von mir, der den Ruhm hatte, daß er ein grundgelehrter Musicus wäre. Ich eröffnete ihm meinen Vorsatz den ich hatte, ein rechtschaffender Musicus zu werden, und bath ihn um seinen Beystand und Unterricht, bekannte auch aufrichtig, daß das Studieren gar nicht mein Werk wäre, und ich mich niemals sonderlich auf die Wissenschaften geleet hätte. Er sah mich eine Weile verwundert an: endlich aber sagte er mit einer recht altfränkischen Mine, die etwan im vorigen Seculo einmal Mode gewesen seyn:

Wie, mein Vetter, ihr wollet ein rechtschaffener Musicus werden, und habt euch nicht sonderlich auf die Wissenschaften geleet? Das klingt in meinen Ohren sehr widersprechend. Ich schwöre drauf: Ihr habt gar keinen Begriff von der Music. Ein rechtschaffener Musicus ist ein ganz anderer Mann, als diejenigen, welche in grosser Menge die Music als ein Handwerk treiben, und damit zufrieden sind, wenn sie ein und das andere Instrument nach dem neuen Geschmack spielen, und aufs höchste einige flüchtige Melodien nach dem Gehör in Noten setzen können. Nein, in Wahrheit, mein Vetter, zu einem rechtschaffenen Musico gehöret noch etwas mehr. Ohne einen guten Grund in den Wissenschaften werdet ihr es in der Music nicht weit bringen. Nothwendig müsset ihr die Anfangsgründe in der Mathematic vollkommen und inne haben: Denn die Music ist die subtilste Gattung der Matheseos applicatae, und ohne

dieselbe könnet ihr niemals einen Verstand von der Divisione monochordi erlangen: Diese aber ist das a b c der Music. Hiernach dürfet ihr in den Sprachen gar kein Fremdling seyn: denn die Schriften der alten und neuern sind euch zu eurem Vorhaben unentbehrlich. Die Music hat die größte Aehnlichkeit mit der Poesie: Beyde folgen der Natur, und ihre Absicht ist, daß sie durch ihren angenehmen Reiz die Gemüther zur Tugend und guten Sitten kräftig neigen. Ein Ignorant kann niemals ein rechtschaffener Poet werden, er bleibt sein lebenslang ein elender Pritschmeister und Reimenschmidt: gleiche Bewandniß hat es auch mit dem Musico. Wollet ihr die Absicht dieser edlen Kunst in deren Ausübung erreichen, so müsset ihr vermögend seyn, die, zu diesem heilsamen Endtzwecke dienliche Neigungen durch eure Geschicklichkeit zu erwecken, und zu unterhalten. Dieses aber suchet ihr vergebens, wenn ihr kein Philosoph seyd. Wenigstens müsset ihr in der Physic und Moral sehr wohl zu Hause seyn, und die Gründe der Gottgelahrtheit werden ein folgendes vollkommen machen. Sehet mein Vetter, in dieser ehrwürdigen Gestalt wird die Music iderzeit ihre Stelle unter den Wissenschaften behaupten, und ein solcher Musicus verdienet: nicht weniger Hochachtung, als irgend ein Gelehrter.“
(Fidelbogen, 1750)

Sollte dieser Text tatsächlich Bachs Grundsätze und Anschauungen bezüglich der musikalischen Wissenschaft widerspiegeln, wie Johann Friedrich Agricola sie in seinem Unterricht beim Thomaskantor erlebt hatte, so hätte Mizler geradezu überreiche Voraussetzungen mitgebracht und wäre für Bach ein hochinteressanter Schüler gewesen. Umgekehrt musste Bach durch seine idealtypische Verknüpfung von Musica theoretica und Musica practica für Mizler der Repräsentant musikalischer Vollkommenheit schlechthin sein.

Es scheint sich zwischen Mizler und Bach ein Verhältnis entwickelt zu haben, das über eine reine Lehrer-Schüler-Konstellation hinausging, 1738 schreibt Mizler in seiner Zeitschrift „Musikalische Bibliothek“:

„...wegen des Herrn Capellmeisters Bach, den ich unter meine guten Freunde und Gönner zu zehlen die Ehre habe,..“ (Mizler, 1738)

Der Grund für diese Freundschaft könnte u. a. darin liegen, dass Bach durch Mizler zwangsläufig mit einem Themenkomplex konfrontiert wurde, der das Verhältnis zwischen Musiktheorie und aufklärerischer Philosophie betraf, und der sein Interesse geweckt haben dürfte.

Exkurs II : Musiktheorie als Aufklärung

Die Relevanz der Musiktheorie für Teilaspekte von Metaphysik und Logik beschäftigte eine Reihe von Philosophen der Aufklärung. Gottfried Wilhelm Leibniz befasste sich, vor dem Hintergrund der neu-pythagoreischen Musiktheorie des Augustinus, mit musiktheoretischen Fragen. Sein Begriff „Harmonie“ umfasste die Vorstellung von einer unendlichen Vielheit der Weltsubstanz, die durch eine von Gott gegebene Ordnung geregelt ist. Ein wichtiger Kernbestand dieses göttlichen Ordnungsprinzips sind die unveränderbaren Zahlen. Dem entsprechend stellte die pythagoreisch geprägte Musiktheorie ein unmittelbares Abbild der göttlichen Ordnung dar, ihre praktische Anwendung sollte diese Ordnung sinnlich erfahrbar machen. Somit war die mathematische Rückkopplung unabdingbare Voraussetzung:

„Ein altes Wort besagt, dass Gott alles nach Gewicht, Maß und Zahl geschaffen hat. Es gibt aber Dinge, die nicht gewogen werden können, da sie nämlich keine Kraft und kein Vermögen haben; es gibt auch Dinge, die keine Teile haben und daher kein Messen zulassen. Aber nichts, was eine Bestimmung durch Zahlen nicht zuließe. Daher ist die Zahl nahezu eine metaphysische Figur, und die Arithmetik ist so etwas wie eine Statik des Universums, durch die die Vermögen der Dinge erforscht werden.“(Leibniz, G VII, 184)

Den scheinbaren Widerspruch zwischen mathematischer Theoriegrundlage und emotionaler Erfahrung im Erleben von Musik, löste Leibniz mit seiner Definition von Musik als „ein verborgenes, unbewusstes Zählen der Seele“.

Christian Wolff, der sich mit Leibniz über diese Fragen intensiv ausgetauscht hatte, griff dessen Gedanken auf und entfaltete sie weiter. Der Mathematiker Leonhard Euler verfasste 1739 seine Schrift „Tentamen novae theoriae musicae“ und erneuerte damit das musikalisch-mathematische Grundlagendenken. Nicht zuletzt Lorenz Christoph Mizler propagierte als glühender Wolffianer die beschriebene musiktheoretische Position.

Die pythagoreisch orientierte Musiktheorie erfuhr aufgrund ihrer mathematischen und damit logischen Grundlage, Rückenwind von ungeahnter Seite, sie wurde die Musiktheorie der Frühaufklärung.

Die althehrwürdige und von den Vertretern des galanten Stils als fortschrittschennend gebrandmarkte, pythagoreische Musiktheorie erfuhr durch ihre Platzierung in einen aufklärerischen Kontext ungeahnte Aktualität. Diese philosophisch motivierte Frischzellenkur musste zwangsläufig Bachs Interesse erregen und führte 1747 zu seinem Eintritt in Mizlers „Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften“. Mit diesem Schritt bekannte sich Bach öffentlich zur Philosophie des Christian Wolff, in §7 der Societäts-Satzung heißt es:

„Die Mitglieder sollen bey Verfertigung ihrer Schriften vor allen auf die Schreibart der Deutschen Gesellschaft zu Leipzig und die Lehrart und Grundsätze der Wolfischen Weltweisheit deswegen sehen, weil jene vor anderen vernünftiger diese aber in der Musik vor anderen nützlich sind.“ (Mizler 1738)

Diese philosophische Unterfütterung scheint bei Bach einen Reflex musiktheoretischer Selbstvergewisserung und damit die verstärkte Hinwendung zu einer strukturkonzentrierten Kompositionsarbeit ausgelöst zu haben. Seit dem Beginn der 1730er Jahre wandte sich Bach der Komposition und Veröffentlichung von Tastenmusik mit explizit exemplarischem Charakter zu, die mehr und mehr den Habitus von Traktaten der Musica practica einnahmen. Dabei mag ihn die Rückkopplung an die Philosophie der Frühaufklärung darin versichert haben, dass die Produkte seiner kompositorischen Tätigkeit nur scheinbar konservativ, in Wahrheit aber modern waren. Vor diesem Hintergrund war es für Bach unerlässlich, öffentlich mit dem scheinbar modernen „galanten Stil“ ins Gericht zu gehen und den Unterschied zwischen Mode und Modernität zu klären. Er tat es 1747 mit der Komposition und Veröffentlichung des Musikalischen Opfers.

Exkurs III : Bachs Kommentar zum galanten Stil – Das Musikalische Opfer

Die Entstehungsgeschichte des Musikalischen Opfers ist hinlänglich bekannt, sie wurde von Bach selbst im Widmungstext an Friedrich II. von Preußen beschrieben.

Der Inhalt des Musikalischen Opfers richtet sich an die Adresse der „Correspondierenden Societät der musicalischen Wissenschaften“, für die das Werk als Jahregabe 1748 vorgesehen war.

In eine Sammlung von Kanons und Fugen implantiert Bach eine viersätzliche Triosonate, deren Existenz in diesem Umfeld befremdlich wirkt und die deshalb zumeist fälschlich als Konzession an den Flötisten Friedrich II. verstanden wird.

Die Kanons und Fugen über das „Königliche Thema“ stellen die exemplarische Verklanglichung der Theoriegrundsätze dar, denen sich die „Societät“ verschrieben hatte und die dem Bach'schen Strukturdenken immanent waren. Die Triosonate verfügt über einen explizit galanten Tonfall und stellt Bachs bemerkenswerteste Auseinandersetzung mit dieser Stilrichtung dar. Ebenfalls vom musikalischen Wurzelwerk des „Königlichen Themas“ durchwachsen, folgt sie den Strukturprinzipien des Bach'schen Tonsatzes, kontrapunktische Grunddisposition und ebenengestaffelte Proportionsbezüge. Diese Strukturanlage erweist sich als Gefäß, das die galanten Stilelemente aufnehmen und verarbeiten kann, ohne seine Integrität einzubüßen. Damit weist Bach dem galanten Stil seinen Platz zu, er ist ein Bezirk innerhalb des kompositorischen Ausdrucksspektrums, besitzt aber keine strukturbildende, tiefendimensionale Potenz. Wo er zum Strukturträger erhoben wird, speist er sich aus der Reduktion von Vielfalt und musste daher von Bach zwangsläufig als Verflachungstendenz begriffen werden. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet konnte Bach die ästhetischen Verhältnisse und tonsetzerisch-handwerklichen Aspekte nur im Spannungsfeld von Kanon/Fuge und „galanter“ Sonate klären.

Bach, Leibniz und der Satz vom zureichenden Grunde

Die Relevanz zweier Leibniz'scher Prämissen für den Kompositionsstil Bachs besteht unabhängig von der Frage, ob Bach Leibniz's Schriften kannte, Mizler kann als prädestinierter Vermittler des Leibniz-Wolff'schen Gedankenguts angenommen werden.

1) Der Satz vom zureichenden Grunde

„Nichts geschieht jemals, ohne dass es eine Ursache oder wenigstens einen bestimmten Grund gibt, d.h. etwas, das dazu dienen kann, Rechenschaft a priori dafür zu geben, weshalb etwas Bestimmtes existiert und nicht vielmehr nicht existiert, und weshalb es lieber genau so als irgendwie anders ist“. (Leibniz, 1710)

Christian Wolff entfaltete den Satz vom zureichenden Grunde in seiner „Deutschen Metaphysik“ von 1719:

„Wo etwas vorhanden, woraus man begreifen kann, warum es ist, das hat einen zureichenden Grund. Derowegen wo keiner vorhanden ist, da ist nichts, woraus man begreifen kann, warum etwas ist, nemlich warum es würcklich werden kann, und also muss es aus Nichts entstehen. Was demnach nicht aus Nichts entstehen kann, muss einen zureichenden Grund haben, warum

es ist, als es muss an sich möglich seyn und eine Ursache haben, die es zur Würcklichkeit bringen kann, wenn wir von Dingen reden, die nicht nothwendig sind. Da es nun unmöglich ist, dass aus Nichts etwas werden kann; so muß auch alles was ist, seinen zureichenden Grund haben, warum es ist, das ist, es muss allezeit etwas seyn, daraus man verstehen kann, warum er würcklich werden kann.“ (Wolff, 1719)

In Bachs Umfeld wurde von der Anwendung des Satzes vom zureichenden Grunde in Bezug auf den Themenkomplex Musik/Musiktheorie derart Gebrauch gemacht, dass für ihn dieses spezifizierte Kausalitätsprinzip ein vertrautes Denkmuster gewesen sein dürfte.

Lorenz Christoph Mizler schreibt in seiner Generalbassschrift:

„§ 23. Alles was in der Welt ist, hat seinen zureichenden Grund, warum es ist, das ist, alles was geschiehet kann nicht von ohngefähr geschehen, sondern müssen Ursachen vorhanden seyn, warum es so, und nicht anders geschiehet.“ (Mizler, 1739)

Nicht zuletzt Johann Adam Birnbaum bedient sich in seiner für Bach verfassten Replik auf Johann Adolph Scheibes Angriff (s.o.) der Leibniz-Wolff'schen Terminologie:

„...habe ich das Ihm beygelegte lob unvollkommen, die Ihm beygemeßenen fehler aber ohne grund befunden.“

„...verwandelt sich nunmehr in einen desto strengeren tadel, welcher aber, wie aus folgenden erhellen wird, keinen grund hat.“

„...und daß sämtlich mitarbeiten der stimmen ein fehler sey; davon habe ich keinen zureichenden grund finden können.“ (Birnbaum, 1738)

Indes offenbart der Satz vom zureichenden Grunde bei Anwendung als Analysetechnik auf Bachs Kompositionen deren vielfältige kompositorische Strukturprinzipien. Die Frage nach dem „warum so und nicht anders“ führt zu einer werkimmanenten Kausalkette struktureller Ordnungseinheiten.

Dies sei an den Goldbergvariationen an einem kurzen Beispiel erläutert:

Die Goldbergvariationen bestehen aus 32 Sätzen (Aria - 30 Variationen – Aria) und sind für ein zweimanualiges Cembalo geschrieben.

Frage: Das Thema der Variationen (Aria) hat 32 Takte (Zweiteilung, 2X**16** Takte)
Was ist der Grund?

Antwort: Die Variationen haben nicht nur ein melodisch/harmonisches Thema, sie haben auch ein numerisches Thema. Frag weiter und Du wirst es entdecken.

Frage: Die **16.** Variation ist eine Ouvertüre (Eröffnungscharakter). Was ist der Grund?

Antwort: Sie eröffnet den zweiten Teil und projiziert damit die Proportionen der Aria zugleich in das ganze Werk (Aria-Variationen-Aria = 32) und in die Variationen (15+15=30).

Frage: Die Variationen fordern ein zweimanualiges Instrument. Was ist der Grund?

Antwort: Es bietet das Wechselspiel von **16** einmanualigen und **14** zweimanualigen Variationen.

Frage: In Variation 1 bis 15 gibt es 9 einmanualige und 6 zweimanualige Variationen. Was ist der Grund?

Antwort: Die einmanualigen Variationen haben $16 \times 16 = 256$ Takte, die zweimanualigen Variationen haben $12 \times 16 = 192$ Takte.

Frage: In Variation 16 bis 30 gibt es 7 einmanualige und 8 zweimanualige Variationen. Was ist der Grund?

Antwort: Die einmanualigen Variationen haben $13 \times 16 = 208$ Takte, die zweimanualigen Variationen haben $16 \times 16 = 256$ Takte.

Frage: Alle einmanualigen Variationen haben 464 Takte, alle zweimanualigen Variationen haben 448 Takte. Was ist der Grund?

Antwort: 464 Takte ergeben die Quersumme **14**, 448 Takte ergeben die Quersumme **16**.

Frage: Innerhalb der 30 Variationen gibt es 9 Kanons und ein Quodlibet. Was ist der Grund?

Antwort: Die 9 Kanons und das Quodlibet haben zusammen $16 \times 16 = 256$ Takte.

Diese unvollständig ausgeführte Aufzählung zeigt bereits, wie sich die Proportionseinheiten innerhalb der Komposition aus der übergeordneten Strukturebene generieren. Dabei verfolgt diese Aufzählung nur eines der mannigfaltigen und kaleidoskopartig aufeinander bezogenen Ordnungsprinzipien des Werks.

Was am Ende einer jeden Kette von zureichenden Gründen steht, hat Leibniz benannt:

„So muss der zureichende Grund, der keines anderen Grundes mehr bedarf, außerhalb der Reihe kontingenter Dinge liegen und sich in der Substanz finden, die deren Ursache ist oder die ein notwendiges Seiendes ist, das den Grund seiner Existenz an sich selbst hat; andernfalls würde man keinen zureichenden Grund haben, an dem man enden könnte. Und dieser letzte Grund der Dinge wird Gott genannt.“ (Leibniz, 1714)

Werckmeister formulierte dies für die pythagoreisch geprägte Musiktheorie so:

„...weil nun die Music ein ordentliches und deutliches Wesen/und solcher Gestalt nichts anders als ein Formular/und Ordnung der Weißheit Gottes ist...“ (Werckmeister, 1707)

Zudem verweisen die Ergebnisse der permanenten Frage nach dem zureichenden Grund auf die zweite „Bach-relevante“ Prämisse des Gottfried Wilhelm Leibniz.

2) Vollkommenheit

Johann Abraham Birnbaum benennt in seiner Replik auf Johann Adolph Scheibes Angriff eine zentrale Maxime des kompositorischen Strebens Bachs:

„Die harmonie wird weit vollkommener, wenn alle stimmen miteinander arbeiten. Folglich ist eben dieses kein fehler, sondern eine musicalische vollkommenheit.“ (Birnbaum, 1738)

Die molluskenhafte Konsistenz des Begriffs „Vollkommenheit“ erhärtet sich bei der Betrachtung der Leibnizschen Definition:

„Die Vollkommenheit in einer Sache selbst ist um so größer, je größer die Übereinstimmung und je größer die Mannigfaltigkeit ist, in der sie statthat,- unabhängig davon, ob wir es bemerken oder nicht. Hieraus also geht Ordnung und Regelmäßigkeit hervor.“ (Leibniz an Wolff, 1715)

Die „Vielfalt in der Einheit“ benennt treffsicher das zentrale Kraftfeld Bach'scher Kompositionen, der Satz vom „zureichenden Grunde“ eröffnet den Weg, diese Vielfalt zu ergründen. Das Leibniz'sche Instrumentarium zu einer auf Gott bezogenen Welterfahrung bezieht die pythagoreische Musiktheorie als unabdingbare Voraussetzung für Musik als „verborgenes, unbewußtes Zählen der Seele“ ein und definiert zugleich den Raum, indem sich der Bach'sche Musikkosmos entfaltet. In der gottesbezüglichen Grundierung von theoretischem Regelwerk und praktischer Ausarbeitung der Musik, die sich im Brückenschlag zwischen dem Monochord, als unbestechlichem Chronisten der von Gott gegebenen Proportionen, und der Lobpreisformel SDG (Soli Deo Gloria), die Bach unter seine Partituren setzte, zeigt, liegt die Ganzheitlichkeit und dauerhafte Aktualität der Musik Bachs begründet. Die Rückbezüglichkeit dieser Aktualität auf Leibniz ist evident, die Vielfalt kann nur durch Analyse erkannt, die Einheit nur empfunden werden. Das Spannungsverhältnis von Vielfalt und Einheit erzeugt ein sich permanent selbst erneuerndes Kraftfeld und definiert zugleich den stetigen Anspruch der Musik Bachs an ihre Interpreten, die Darstellung der Vielfalt zu einem Erlebnis von Einheit zu machen.

2017

Literaturverzeichnis

- Bach-Dokumente Band 1. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel 1963
- Bach-Dokumente Band 2. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel 1969
- Bach-Dokumente Band 3. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel 1984
- Bach-Dokumente Band 5. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel 2007
- Beißwenger, Kirsten: Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek, Kassel 1992
- Buttstedt, Johann Heinrich: Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La, Tota Musica et Harmonia Aeterna, Leipzig 1717
- Felbick, Lutz: Lorenz Christoph Mizler de Kolof, Hildesheim 2012
- Fiedelbogen, Steffen (Agricola?): Steffen Fiedelbogens Sendschreiben, Berlin 1750 (?)

Forchert, Arno: Johann Sebastian Bach und seine Zeit, Laaber 2000
Forkel, Johann Nikolaus: Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst, Kunstwerk, Leipzig 1802
Fux, Johann Joseph: Gradus ad Parnassum. Hrsg. von L.Ch.Mizler, Leipzig 1742
Leibniz, Gottfried Wilhelm: Philosophische Schriften Band 1 -7.Hrsg. von C.I.Gerhardt, Berlin 1875/90
Leibniz, Gottfried Wilhelm: Briefwechsel mit Christian Wolff. Hrsg. von C.I.Gerhardt, Halle 1860
Leisinger, Ulrich: Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, Würzburg 1994
Mattheson, Johann: Das Neu-Eröffnete Orchestre, Hamburg 1713
Mattheson, Johann: Das beschützte Orchestre, Hamburg 1717
Mattheson, Johann: Das forschende Orchestre, Hamburg 1721
Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739
Mattheson, Johann: Behauptung einer Himmlischen Music, Hamburg 1747
Mizler, Lorenz Christoph: Anfangs-Gründe des General-Basses, Leipzig 1739
Mizler, Lorenz Christoph: Dissertatio, quod Musica Ars sit pars eruditionis Philosophicae, Leipzig 1734
Mizler, Lorenz Christoph: Musicalische Bibliothek 1, Leipzig 1739
Mizler, Lorenz Christoph: Musicalische Bibliothek 2, Leipzig 1743
Mizler, Lorenz Christoph: Musicalischer Staarstecher 1-7, Leipzig 1739/40
Niedt, Friedrich Erhardt: Musicalische Handleitung (Dritter und letzter Theil), Hamburg 1717
Scheibe, Johann Adolph: Der critische Musicus 1, Hamburg 1738
Scheibe, Johann Adolph: Der critische Musicus 2, Hamburg 1740
Walther, Johann Gottfried: Musicalisches Lexicon, Leipzig, 1732
Walther, Johann Gottfried: Praecepta der musicalischen Composition, Weimar 1708
Werckmeister, Andreas: Der edlen Music-Kunst Würde,Gebrauch und Mißbrauch, Frankfurt und Leipzig 1691
Werckmeister, Andreas: Musicalische Paradoxal-Discourse, Quedlinburg 1707
Wolff, Christian: Vernünfftige Gedancken von den Kräfften des menschlichen Verstandes (3.Auflage), Halle 1722
Wolff, Christian: Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen, Frankfurt und Leipzig 1736
Wolff, Christoph: Johann Sebastian Bach, Frankfurt am Main 2000
Zacher, Gerd: Bach gegen seine Interpreten verteidigt, München 1993