Versuch über die wahre Art CPE Bach zu porträtieren

Zum 300. Geburtstag des Komponisten

*Von **Reinhard Goebel***

Es bedarf keiner hellseherischen Qualitäten, um vorauszusagen, dass das Jahr 2014 keine große Sause wird und es vor lauter Musik von Carl Philipp Emanuel Bach, Niccolò Jommelli und Christoph Willibald Gluck – alle drei erblickten 1714 das Licht der Welt – gar »Land unter« heißen wird. Eher ist zu vermuten, dass dieses Jubeljahr ähnlich verläuft wie das letzte Gedenkjahr für den zweiten Bach-Sohn 1988 – ähnlich und doch anders, denn inzwischen gibt es das wiedervereinte Deutschland und das geschwätzige Internet. Und ohnehin sind jetzt, nach Verdi und Wagner, unsere Blicke erwartungsvoll auf die Luther-Dekade gerichtet.

Ich sage es ohne Häme: Die Musik von Carl Phillip Emanuel Bach wird immer am Rande des Repertoires bleiben, wenn und weil sie bereits halbherzig und unverstanden produziert wird. Sie ist zu reich an Konnotationen aller Arten – hier ein Bezug zum Vater, dort ein Aufschrei gegen Georg Christoph Wagenseil und Johann Andreas Colizzi, hier ein bizarrer Stolper-Akkord, dort ein fast unlösbares bogentechnisches Problem oder ein hingehauchtes Ornament, auf das man sich einlassen muss! Anders aber als die Musik seines 20 Jahre jüngeren Bruders Johann Christian, der der Chef-Dekorateur der letzten glanzvollen Phase des galanten Zeitalters und somit dem Moll äußerst abhold war, stellt die Musik des ZePeEh nichts dar, sie bildet nicht ab, sondern legt Innenleben von Kopf und Herz offen – verlangt gleichermaßen und gleichzeitig distanziert-intellektuelles Verstehen und emotionale Rührung.

Nein: CPE war nicht für »leichte und Damensachen« zuständig, sondern schrieb für Kenner, die die Komplexität seiner Musik verstanden und schätzten, und wenn der Vater – so wird es kolportiert – über CPEs Werke wirklich gesagt haben sollte »'s ist Berliner Blau, 's vergilbt rasch«, so war das zum ersten nicht nur falsch (denn diese 1708 erfundene Tinktur galt als besonders licht- und regenbeständig), sondern auch dumm und nicht zuletzt undankbar. In eigenartiger Verblendung sah Johann Sebastian Bach nämlich nicht, dass sein Lieblingssohn, der 1710 geborene Wilhelm Friedemann, den an ihn ergangenen Auftrag das bachsche Erbe weiterzutragen nicht annahm. Wilhelm Friedemann war eine groß gewachsene, elegante Erscheinung und entwickelte eine derartig flamboyante Arroganz, wie sie nur Kinder großer Eltern haben können und dürfen. Zudem war er derartig mit ihm, dem Vater, verstrickt und auf ihn fixiert, dass er sogar erst nach dessen Tod eine Ehe einging. Verarmt starb Wilhelm

Friedemann Bach 1784 in Berlin.

Nur mit Widerwillen mag man sich hingegen vorstellen, wie der pummelige, schielende Linkshänder Carl Philipp Emanuel um die Liebe und Anerkennung des Vaters buhlte, alles tat, um diesem zu gefallen – und dabei lebenslange Ehrfurcht nicht nur vor dem geistigen und materiellen Erbe des Vaters entwickelte, sondern auch den familiären Auftrag realisierte, dieses zu erhalten, zu vergrößern, zu verbreiten und notfalls auch zu verteidigen. Dieser Auftrag ließ sich nicht nur vom Vater, sondern auch über die Mutter Maria Barbara herleiten, »jüngste Tochter von Johann Michael Bachen, einem gründlichen Komponisten«, wie CPE in seiner Autobiografie schreibt. Er war sich mit Stolz bewusst, von beiden Elternteilen das Blut der »musicalisch-bachischen« Familie bekommen zu haben. Zudem mag man sich nur ungern vorstellen, welche schmerzhafte Zurücksetzung es für CPE bedeutet haben muss, anders als der ältere Bruder, gar auch als die neue »Mutter« Anna Magdalena, zu Beginn der musikalischen Ausbildung kein eigenes »Clavierbüchlien« aus den Händen des Vaters zu erhalten!

Auch schrieb der Vater für ihn keine Bewerbungs-Schreiben, wie er das (mit dem gesamten Gewicht seiner fachlichen Autorität) für den älteren Bruder zu tun pflegte, sondern überließ diesen Sohn sozusagen sich selbst. Und als im bachschen Heim im Gebäude der Thomasschule dann Platz für weiteren Nachwuchs Anna Magdalenas benötigt wurde, verließ CPE 20-jährig die Wohnung des Vaters – und suchte sich seinen Platz in der Welt.

1738 bereits holte ihn der preußische Kurprinz Friedrich an seinen Hof in Ruppin an die Seite eines Janitsch, Benda, der beiden Grauns und Quantz – eines Künstlerkreises also, der zur Keimzelle der 1741 neugegründeten preußischen Hofkapelle wurde. Vom eigenen Vater bereits ausgiebig im klaglosen Ertragen regelmäßiger Zurücksetzung geschult, kamen CPE die in seiner Jugend erworbene Fähigkeit im Umgang mit dem eitlen Despoten Friedrich II. sehr zugute: Er ertrug den König stramme drei Jahrzehnte – mit bisweilen subversivem Humor. Als der französische Botschafter nach einer Darbietung Friedrichs auf der Flöte ins Schwärmen geriet und ausrief: »und Majestät, dieser Rhythmus!«, soll CPE deutlich vernehmbar zur Seite gegrummelt haben: »Ryth-MEN!!«

CPE war nach dem Tod seines Paten Georg Philipp Telemann 1767 zu dessen Nachfolger als städtischer Musikdirektor in Hamburg berufen worden, hatte Berlin also längst verlassen, als 1770 im Auftrag der Kaiserin Maria Theresia – vom »brandenburgischen Kurfürsten« Friedrich stets und nur als »Königin von Ungarn« bezeichnet – dort ein Baron van Swieten

aufkreuzte, der ein profunder Kenner der Musik war und von der habsburgischen Geheimdiplomatie quasi als Horchposten in Berlin positioniert wurde. Der auch für die habsburgische Außenpolitik zuständige Staatskanzler der Kaiserin, Wenzel Anton Fürst von Kaunitz-Rietberg muss über van Swietens Antrittsbesuch bei Friedrich II. begeistert gewesen sein, denn es geschah genau das, was man erhofft hatte: Der König und der Baron unterhielten sich über Kunst und Musik!

Vermutlich über Johann Philipp Kirnberger, einen jener selbsternannten Nachlassverwalter Johann Sebastian Bachs, von denen es in Berlin nur so wimmelte und die sich mit spitzer Feder gegenseitig blutige Wunden beizubringen pflegten, erhielt van Swieten Kenntnis vom Schaffen des Ex-Berliners Bach und bestellte 1773 sechs Symphonien bei ihm, »in welchen er sich nach van Swietens Wunsch ganz gehen ließ, ohne auf die Schwierigkeiten Rücksicht zu nehmen, die daraus für die Ausübung nothwendig entstehen mußten«. Diesem Zyklus *Hamburger Sinfonien* folgten kurze Zeit später, 1776, vier »große« Orchester-Symphonien, deren Autograf zeitweilig im Besitz des Mozart-Schülers Abbé Maximilian Stadler gewesen ist – sodass auch dieser Zyklus »auf Verlangen« van Swietens entstanden sein könnte.

Immerhin erklangen diese Werke wie auch Vokal-Kompositionen Bachs in jenen Konzerten, die der Baron nach seiner 1776 erfolgten Abberufung von dem Berliner Posten ab 1780 in der kaiserlichen Bibliothek in Wien durchführte – und in denen Mozart, Haydn und Vanhall nicht nur mitwirkten, sondern vermutlich zum ersten Mal überhaupt mit »protestantischer« Musik konfrontiert wurden, von der ein ungeheurer Innovationsschub auf die eher langweilig-unentschiedene Musik des theresianischen Wien ausging und zusammen mit dem, was Mozart mitbrachte und Kaiser Joseph II. erlaubte, die Sturzgeburt der Klassik herbeiführte.

»Er ist der Vater, wir sind die Buben. Wer von uns 'was rechtes kann, hat von ihm gelernt« – soll Mozart 1789 in Leipzig gesagt haben, aber anders als man annehmen möchte, bezieht sich dieses Wort keineswegs auf Johann Sebastian Bach, sondern auf seinen Sohn Carl Philipp Emanuel, auch wiederum nicht direkt auf Kompositionen des kurz zuvor Verstorbenen, sondern auf sein 1753 publiziertes Lehrwerk *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.*

Leopold Mozart war ein umfassend gebildeter Mann, von steter Neugier getrieben und ganz in der Moderne zu Hause: Friedrich Wilhelm Marpurgs *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* regten ihn an, die noch fehlende *Anweisung zur Violine* zu schreiben, »noch fehlend« insofern, als Johann Joachim Quantz 1752 mit seinem *Versuch einer*

Anweisung die Flöte traversiere zu spielen den Reigen der großen deutschen Instrumentalschulen eröffnet hatte und Bach ihn 1753 sogleich fortsetzte. Beide Bücher werden mit Sicherheit in Mozarts Bibliothek vorhanden gewesen sein – und mag er auch en détail bisweilen anderer Meinung gewesen sein, so wird er ganz sicher seinen Sohn in der bachschen Applicatur, der neuen Art der Fingersetzung, des Fingersatzes unterrichtet haben – die der junge Wolfgang Amadé wiederum auch bei seinem Londoner Lehrer Johann Christian Bach antreffen sollte.

Er, der »große Bach« der galanten Musik, dessen Kompositionen in Paris, London, Mailand, Neapel und Mannheim zu Begeisterung hinriss, gab den Mozarts erstrebenswertes Klangideal und Kompositions-Vorbild – nicht aber die genialisch-zerrissene Denk- und Schreibweise des CPE! Es war eher Haydn, der sich in seinen späten Symphonien der Manier des für ihn bereits »Hamburger« Bachs annäherte und besonders in den Durchführungen von dessen Erfindungsgabe, dieser unübertrefflichen »ars combinatoria« profitierte.

»In der Komposition und im Clavierspielen habe ich nie einen anderen Lehrmeister gehabt, als meinen Vater« – und dennoch komponierte er anders als der ältere Bruder, den der Vater eben nicht an der langen Leine laufen ließ. CPE verabschiedete sich schon früh von den qualvollen Continuo-Figuren des Spätbarocks und wandte sich dem galanten Trommelbass zu, ohne indes den Dissonanzen-Reichtum als Familien-Erbe zu verleugnen. Hatte der Vater es verstanden, dem fröhlichen Gedudel des italienischen Concertos durch die Ordnung der Gedanken einen rhetorischen Überbau zu geben, so gab CPE den Tönen die Seele – aus der formalen Klangrede wurde die persönliche Tonsprache.

Am beeindruckendsten ist dies wohl zu sehen in der Triosonate c-moll Wq 161, dem Schlüsselwerk schlechthin zum Verständnis des »empfindsamen Stils«. Im »Vorbericht« der Druckausgabe von 1751 lässt der Komponist dazu wissen: »In dem ersten Trio hat man versucht, durch Instrumente etwas, so viel als möglich ist, auszudrücken, wozu man sonst viel bequemer die Singstimme und Worte brauchet. Es soll gleichsam ein Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus vorstellen [...] Man verbittet zum Voraus, alle Spöttereyen, wenn man für nöthig findet, denjenigen, welche noch nicht genugsam Einsicht in die musicalischen Ausdrücke besitzen, zu gefallen, einige Anmerkungen über alle vorkommende Hauptstellen der ersten zweyen Sätze dieses Trio, hinzu zu fügen [...]«.

Was CPEs Schriftsprache verlangt, gilt auch für seine Kompositionen: Man muss sie mindestens drei Mal lesen, um sie auch nur annähernd zu verstehen – und genau das macht

seine zudem noch überaus schwer zu spielenden Kompositionen so ungeeignet für den modernen Konzertbetrieb, insonderheit in einem runden Jubeljahr: Erwartet man da nicht eher Eingängiges, beim ersten Hören gleich donnernden Applaus generierende Werke?

Wir wüssten da »authentische« Abhilfe: Händels *Messias* beispielsweise, den Bach 1774 in den von seinem Paten und Vorgänger Telemann etablierten öffentlichen Konzerten in Hamburg präsentierte – aber besser noch Jommellis Requiem sowie Glucks *Orfeo*, die er, im Alter berührungs-angst-frei , den Hamburger Pfeffersäcken zu Gehör brachte! Ob er wusste, dass diese beiden Kollegen ebenfalls im Jahre 1714 geboren wurden und man 2014 auch deren 300. Geburtstag feiern könnte? Immerhin wissen SIE genau DAS jetzt !!!!!

KONZERTTERMINE
Kammermusiksaal
8. März 2014 20 Uhr
Berliner Barock Solisten mit Gottfried von der Goltz (Leitung), Kristian Bezuidenhout (Hammerflügel) und Jacques Zoon (Flöte)

Kammermusiksaal
12. März 2014 20 Uhr
Orchester-Akademie der Berliner Philharmoniker, Reinhard Goebel (Leitung)

Textkörper zur Auswahl:

T1: CPE war nicht für »leichte und Damensachen« zuständig, sondern schrieb für Kenner, die die Komplexität seiner Musik verstanden und schätzten.

T2: Vom eigenen Vater bereits ausgiebig im klaglosen Ertragen regelmäßiger Zurücksetzung geschult, kamen CPE die in seiner Jugend erworbene Fähigkeit im Umgang mit dem eitlen Despoten Friedrich II. sehr zugute.

T3: »Er ist der Vater, wir sind die Buben. Wer von uns 'was rechtes kann, hat von ihm gelernt.«
Wolfgang Amadeus Mozart über Carl Philipp Emanuel Bach