

Bachs Wirkung in der Nachwelt

Die vier großen Söhne

- Als Johann Sebastian Bach 1717 als Kapellmeister nach Köthen übersiedelt, kommen die beiden Ältesten – Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel – allmählich in das Alter, da man mit einer musikalischen Unterweisung beginnen kann. Im Januar 1720 fängt der Vater ein Klavierbüchlein für den neunjährigen Wilhelm Friedemann an, dessen Kern ein knappes Dutzend Präludien und Fugen aus dem Umkreis des gerade entstehenden *Wohltemperierten Klaviers* und die wohl eigens für den Sohn komponierten zweistimmigen *Inventionen* sowie dreistimmigen *Sinfonien* bilden. Carl Philipp Emanuel, gut drei Jahre jünger, wird über das Zuhören in die Rolle des Schülers hineingewachsen sein.
- Als Lehrerin bietet sich als Berufssängerin ab 1721 auch Bachs zweite Frau Anna Magdalena an. Zu ihren Stiefsöhnen könnte sie ein schwesterliches Verhältnis entwickelt haben. Daß man sich im Hause Bach vor allem im Zeichen der Musik zusammenfindet, bedarf kaum der Erwähnung. Johann Sebastian, der in den Anfangsjahren seines Kantorats Woche für Woche eine Kirchenkantate zu komponieren hat, etabliert in seinem Hause geradezu eine Kopistenwerkstatt, in der neben ausgewählten Thomasschülern und Anna Magdalena wie selbstverständlich die heranwachsenden Söhne aus erster Ehe tätig sind.
- In dem Klavierbüchlein, das Johann Sebastian Bach seit 1725 für seine Frau anlegt, hinterlassen auch die Söhne ihre Spuren. Carl Philipp Emanuel schreibt seine vermutlich ersten Suitensätze in Gestalt von Märschen und Polonaisen auf. Später finden sich auch Eintragungen von Anna Magdalenas leiblichen Söhnen: Der 1732 geborene Johann Christoph Friedrich repetiert »Einige höchst

nötige Regeln vom General-Basso«, der drei Jahre jüngere Johann Christian steuert einen kleinen Tanzsatz bei.

Als im Sommer 1750 der Vater stirbt, löst sich die Familiengemeinschaft, soweit sie bis dahin noch bestanden hat, rasch auf. Bis auf den fünfzehnjährigen Johann Christian, der zunächst mit dem Berliner Bruder zieht, geht jeder der Söhne seine eigenen Wege; diese werden sich künftig nur noch selten kreuzen.

Wilhelm Friedemann, welcher der Liebling des Vaters gewesen zu sein scheint, wird 1733 zum Organisten an der Dresdner Sophienkirche berufen. 1746 gelingt der Sprung an die St. Marienkirche in Halle. Er gilt als ein exzellenter Orgelspieler, den ohne Probespiel anzustellen kein Risiko bedeutet. In Halle erwarten ihn mehr als die typischen Aufgaben eines mitteldeutschen Organisten: Er hat an Sonn- und Festtagen, aber auch in Nebengottesdiensten und Trauungen, die große Orgel zu schlagen, ist aber zugleich als Musikdirektor zu wesentlichen Anteilen für die großbesetzte vokal-instrumentale Kirchenmusik verantwortlich.

Die Tätigkeit ist anstrengend. Während Wilhelm Friedemann den Organistendienst vermutlich aus dem Ärmel schüttelt, ist die Ausführung der Vokalmusik mit viel Aufwand verbunden: Es gilt nicht nur, die Stücke einzustudieren, sondern auch für das Repertoire zu sorgen, da das Musizieren nach gedruckten Noten noch kaum üblich ist. Mit der Kirchenbehörde kommt es dann und wann zum Streit – allerdings nicht der Musik halber, sondern wegen unerlaubten Verleihens von Pauken, Urlaubsüberschreitung anlässlich der Beerdigung des Vaters usw.

Später hat man solche Vorkommnisse gewaltig aufgebauscht, W. F. Bach sogar zu einem genialischen Trunkenbold und Sonderling machen wollen. Dabei dürfte er mindestens noch in Halle einen recht bürgerlichen Lebenswandel geführt haben. Doch im Mai 1764 kündigt er und stellt alsbald seinen Dienst ein. Er ist nun ohne Amt, bleibt mit Bewerbungen in Dresden erfolglos, verkauft 1770 ein seiner Frau gehörendes Grundstück, um mit ihr in der Hoffnung auf eine Organistenstelle nach Braunschweig zu ziehen. Doch trotz glänzend abgelegter Organistenprobe will man den inzwischen Sechzigjährigen dort nicht haben. So bleiben ihm nur die

Wertschätzung der Kenner und die dürftigen Einnahmen durch Privatstunden und gelegentliche Konzerte.

1774 wendet er sich nach Berlin und gibt alsbald einige wenige, jedoch viel beachtete und hoch gelobte Orgelkonzerte. Er hat Schülerinnen wie Sara Itzig-Levy, eine Großtante von Felix Mendelssohn Bartholdy, kommt jedoch mit dem Alltag nicht mehr zurecht. Aus materieller Not verkauft er die ererbten Noten-Unicode seines Vaters. Bei seinem Tode im Jahre 1784 ist er künstlerisch vereinsamt.

Carl Philipp Emanuel, der Zweitgeborene, muß es leichter gehabt haben: Auf ihm lastet weniger Erwartungsdruck als auf dem Ältesten, er kann sich vielmehr in dessen Windschatten entwickeln und hat außerdem, als er im Jahre 1714 aus der Taufe gehoben wird, den sonnigsten Paten, den man sich im Reich der Musik nur denken kann – Georg Philipp Telemann. Wie dieser, und zugleich ganz anders als sein älterer Bruder, wird er einen langen und erfolgreichen Lebensweg gehen, sein Haus trefflich bestellen, für zwei Jahrzehnte die Kultur der Hansestadt Hamburg mitbestimmen und in demselben Zeitraum für ganz Europa »der große Bach« sein, für die modernen Historiographen außerdem derjenige, welcher das Schifflein der Musikgeschichte mit sicherer Hand von der alten Welt Bachs und Händels an die Ufer der neuen Welt Haydns, Mozarts und Beethovens gesteuert hat.

Nach einem Jura-Studium in Frankfurt an der Oder hat Carl Philipp Emanuel seit 1738 Kontakt zur Kapelle des preußischen Kronprinzen; drei Jahre später steht er in offiziellem Dienst des nunmehr zum König gekrönten Friedrich II. und hat, wie er sich stolz erinnert, die Gnade, das erste Flötensolo begleiten zu dürfen, das der neue König in Charlottenburg spielt. Fast drei Jahrzehnte lang wird Carl Philipp Emanuel als Mitglied der Hofkapelle in Berlin und Potsdam tätig sein.

Doch so sinnvoll auch C. Ph. E. Bach seine Berliner Jahre nutzt – sie ziehen sich hin, und die unerquicklichen Kämpfe um höhere Besoldung sind alles andere als eine willkommene Abwechslung. Es ist höchste Zeit und bedeutet für den inzwischen über Fünfzigjährigen gewiß auch die letzte Chance, daß 1767 der Pate Georg Philipp Telemann im gesegneten Alter von sechsundachtzig Jahren

stirbt und das Amt eines Musikdirektors der Hamburger Hauptkirchen freimacht.

Endlich ist er, wie zuvor sein Vater in Leipzig, Haupt eines großen städtischen Musikbetriebs und kann demgemäß schalten und walten. Pro forma ist er Kantor und damit in erster Linie für die im engeren Sinne gottesdienstliche, d.h. liturgische Musik verantwortlich. Die aber liegt, wie in anderen Städten, so weit danieder, daß er sich diesbezüglich gegenüber dem berühmten englischen Gelehrten und Musikreisenden Charles Burney geradezu schämt, als dieser ihm seinen Besuch macht. Doch selbst wenn Carl Philipp Emanuel Kraft und Lust hätte, diesen Zustand durch beharrliche Tagesarbeit zu verändern – die Zeiten sind nicht mehr danach; sie befördern vielmehr das öffentliche Musikleben, den von wohlhabenden Bürgern unterhaltenen Konzertbetrieb.

Demgemäß wirft er sich im geistlichen Bereich auf Komposition und Aufführung von Oratorien und die Organisation von weltlichen Konzerten mit gemischten Programmen, den Vorläufern unserer heutigen Sinfoniekonzerte.

Berühmt wird Carl Philipp Emanuel nicht nur als Klavier-, sondern auch als Liederkomponist. Keiner vor oder nach ihm hat in gleich enger Verbrüderung mit den Dichtern seiner Zeit Lieder geschaffen. Während Franz Schubert, der künstlerisch unvergleichlich größere, seine Texte im wesentlichen dem Stöbern in gedruckten Ausgaben verdankt, schreibt C. Ph. E. Bach seine Lieder im Zusammenhang von Freundschaften oder zumindest atmosphärischen Kontakten mit seinen Zeitgenossen.

In Hamburg ist C. Ph. E. Bach hoch angesehen. Der junge Dichter Johann Heinrich Voß beschreibt ihn als »einen kurzen dicken Mann, lebhaft feurigen Auges, besonders gefällig im Umgang« und berichtet unter dem 4. April 1774 über die gesamte Familie, welcher neben Frau und Tochter auch der schon mit knapp dreißig Jahren in Rom verstorbene Johann Sebastian, ein nicht unbedeutender Landschaftsmaler des frühen Klassizismus, angehört. Carl Philipp Emanuel stirbt 1788, drei Jahre vor Mozart, als gefeiertes »Originalgenie«. Sein über 800 Einzeltitel umfassendes, auf nahezu alle üblichen Gattungen verteiltes Werk wird gleichwohl schnell der

Vergessenheit anheimfallen – zu machtvoll treten die Wiener Klassiker auf den Plan; am Klavierkomponisten C. Ph. E. Bach kommen freilich auch sie nicht vorbei.

Der dritte im Bunde, Johann Christoph Friedrich Bach, tritt im Todesjahr seines Vaters als Achtzehnjähriger den Dienst in der Bückeburger Hofkapelle an – vermutlich als Cembalist in der seit 1748 neu aufgebauten, etwa 15 Musiker umfassenden und gut beleumundeten Kapelle, in der er im Laufe der Jahre zum Kapellmeister aufsteigen wird. Zu seinem Glück wird im Jahre 1771 Johann Gottfried Herder nach Bückeburg berufen. Der neue Hauptprediger und Konsistorialrat ist ein Vorkämpfer für die neue enthusiastische Auffassung von Kunst und Musik; er schreibt zahlreiche Oratorientexte, die C. Ph. E. Bach alsbald vertont.

Am Ende seines zweiundsechzigjährigen Lebens hinterläßt J. Chr. F. Bach ein nach heutiger Überlieferung über hundert Nummern umfassendes Werk, das zwar neben dem seiner Brüder etwas verblaßt, aber weniger provinziell ist, als es im Reflex der Forschungsgeschichte erscheinen könnte. Bei einzelnen Liedern, Klavierstücken oder Kammermusiksätzen werden selbst Kenner nur schwer entscheiden wollen, von welchem der Brüder sie stammen. Herausragende musikgeschichtliche Akzente hat Johann Christoph Friedrich freilich nicht gesetzt.

Johann Christian ist der Paradiesvogel unter den Brüdern; seine Vita erzählt sich am spannendsten. 14 Jahre alt ist er beim Tod des Vaters und hat dem Erblindenden am Ende viel helfen müssen. Nun geht er mit Carl Philipp Emanuel nach Berlin – so wie einstmals der kleine Johann Sebastian mit dem älteren Bruder nach Ohrdruf gezogen ist. Rasch entstehen die ersten eigenen Werke, darunter neben einigen Vokalkompositionen auch fünf erstaunlich reife Klavierkonzerte. Bereits 1755 zieht es ihn nach Italien – damals gewiß noch immer das Mutterland der modernen Musik, speziell der Oper. Eine Sängerin soll bei der Reise ihre Hand im Spiel gehabt haben; doch die ersten italienischen Jahre liegen weitgehend im Dunkel.

Seit 1756 schreibt er gelegentlich Einlage-Arien für Mailänder Opernaufführungen; fünf Jahre später komponiert er seine erste

vollständige Oper. 1762 folgt das Angebot, zwei Opern für das King's Theatre in London zu komponieren – ein Meilenstein auf dem Weg zu einer europäischen Karriere, die anfänglich selbst den recht ähnlich verlaufenen Aufstieg eines Georg Friedrich Händel in den Schatten stellt.

Er bezieht mit seinem Landsmann Carl Friedrich Abel, dem berühmten Gambisten, eine gemeinsame Junggesellenwohnung in der Meard's Street in Soho. Die Bach-Abel-Concerts, welche die beiden gemeinsam in verschiedenen Londoner Konzertstätten organisieren und bestreiten, sind bahnbrechend und paradigmatisch für die Erschließung und Bedienung eines neuen, bürgerlich-großstädtischen Musikmarktes. Das Unternehmen erscheint so lohnend, daß die beiden Künstler einen eigenen Konzertsaal, die berühmten Hannover Square Rooms, errichten und luxuriös ausstatten lassen – ein Leichtsin, der den allmählichen Abstieg des Unternehmens einleitet: Die Bach-Abel-Konzerte verlieren an Beliebtheit, die Opernaufträge werden spärlicher; zudem trägt ein ungetreuer Hausverwalter – als solcher ist er jedenfalls in die Bach-Biographie eingegangen – zu Johann Christians finanziellem Ruin bei. Da scheint auch eine ehrenvolle Einladung des Königs von Neapel nichts mehr auszurichten.

»Sie werden wohl schon wissen, daß der Engländer Bach gestorben ist? – schade für die Musikalische Welt!«, schreibt Wolfgang Amadeus seinem Vater im April 1782. J. Chr. Bachs Gesundheit muß des längeren zerrüttet gewesen sein; der Tod tritt am Neujahrstag dieses Jahres ein. Der noch nicht Siebenundvierzigjährige hinterläßt seiner Frau – von Kindern ist nichts bekannt – außer seinem großen Namen ein weit über 200 Titel umfassendes musikalisches Werk. Dem steht eine Menge Schulden gegenüber. Doch die wiegen wenig gegenüber Johann Christians künstlerischen Verdiensten. In seiner Musik liegen wichtige Wurzeln des »klassischen Stils«, wie er von Mozart und Haydn präzisiert wird: Sanglichkeit, Unmittelbarkeit, Spontaneität.

Johann Sebastian Bach als Wegbereiter der Moderne

- Bach ist Universalist, Querdenker, Einzelgänger: ein Genie, das bestimmte Möglichkeiten menschlicher Erfahrung leidenschaftlicher und kompetenter als andere zu thematisieren vermag und dabei wie von selbst Nervenpunkte trifft, die über die Zeiten hinweg vielen Menschen gemeinsam sind. Die Formulierung »über die Zeiten hinweg« will besagen, daß unterschiedliche Ansichten von Bachs Schaffen gleichrangig sind: Bach faßt jahrhundertelange Traditionen zusammen, Bach komponiert auf der Höhe seiner Zeit, Bach eröffnet neue Perspektiven.

Daß man sich selbst ein- und demselben Werk mehrperspektivisch nähern muß, um ihm nach bestem Wissen gerecht werden zu können, zeigen exemplarisch die *Goldberg-Variationen*: Dieser Zyklus ist voll von kontrapunktischen Künsten und Rätseln, die man tendenziell als Erbe jahrhundertelanger Tradition sehen kann; er ist durchorganisiert wie ein absolutistischer Staat oder eine barocke Schloßanlage und darin konform mit dem Zeitgeist; er enthält als 25. Variation ein mit Melancholie durchtränktes Stück voll von subjektivem Ausdruck, welcher im galanten und empfindsamen Zeitgeschmack nicht aufgeht, vielmehr auf die *Adagio*-Versunkenheit der Wiener Klassik hinweist.

Ein so international denkender Komponist wie Arnold Schönberg zeigt sich in dem 1931 entstandenen Essay *Nationale Musik* davon überzeugt, daß »hauptsächlich durch J. S. Bach, wenigstens erst deutlich durch ihn und seit ihm unentreibbar, die deutsche Musik nunmehr seit 200 Jahren das Geschick der Entwicklung« bestimme. Das aber begründet Schönberg nicht philosophisch, sondern strukturell: Bachs Musik sei Höhepunkt einer kontrapunktischen Kunst, die »alle klingenden Gestalten aus einer einzigen zu gewinnen« im Stande sei; zugleich aber schlage sie in die noch weitergehende Kunst um, diese Gestalten nunmehr auch zu variieren und sich nicht mehr mit ihrer Nebeneinanderstellung zu begnügen, sondern zu zeigen, wie eine aus der anderen entsteht.

Daß Schönberg, indem er Bach zum Vater der »entwickelnden Variation« macht, eine auf sich selbst zentrierte Künstlerästhetik vor-

führt, schließt nicht aus, daß er Richtiges sieht. Das gilt umso mehr, als er Bach auch andere Neuerungen zuerkennt: eine »neue Disposition des musikalischen Raumes«, wie sie der Wiener Klassik gemäß ist, und den Willen, die Kontrapunkte aus der *Kunst der Fuge* nicht nur als Kunststücke, sondern tendenziell zugleich als Sätze einer Suite, d. h. als für den Hörer vollgültige Musik zu gestalten.

Was mag die großen Komponisten nach Bach bewogen haben, diesen nicht nur als den genialen Kontrapunktiker zu bewundern, sondern, umfassender, als den großen Anreger? Vermutlich haben sie in seiner Musik jeweils etwas von sich selbst wiedergefunden; vor allem aber hat er sie ermutigt, das Schwierige zu wagen, nämlich sinnlich und philosophisch zugleich zu komponieren. Ohne Bach gäbe es kein »denkendes Komponieren«, innerhalb dessen das Konstruieren der »Form« und das Artikulieren der »Botschaft« einander unauflöslich – das heißt je länger, je mehr auch: ausweglos – bedingen.

Die Bach-Renaissance des 19. Jahrhunderts

Bachs Musik war nach seinem Tod keineswegs vergessen. Natürlich war sie nicht von vornherein in vordergründigem Sinne populär: Das Meer ist kein Springbrunnen. Bachs unvergleichliche Größe hat man jedoch schon früh gesehen. 1782 verglich der Komponist und Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt sein Bach-Erlebnis mit Goethes Eindruck vom Straßburger Münster als einem »Werk der ewigen Natur«. Zwei Jahre später rühmte Daniel Christian Friedrich Schubart, Dichter des Sturm und Drang, Bachs »riesenförmigen« Geist. Und im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ließ der Londoner Organist August Friedrich Christoph Kollmann eine »Sonne« in Kupfer stechen, welche die ihm bekannten deutschen Komponisten mit Bach in der Mitte vorstellt. Da sind die künstlerischen Qualitäten Bachs in ein geradezu religiöses Licht gerückt; denn die Sonne ist nach alter Anschauung Inbegriff des Guten und Vollkommenen.

Lebendig blieb vor allem seine Musik für Tasteninstrumente. Die Orgelwerke wurden von Schülern und Enkelschülern weiterhin im Gottedienst gespielt und gehörten bei tüchtigen, nicht allein dem