

Berner Münster

Mittwoch, 12. April 2006, 19.30 Uhr

Freitag, 14. April 2006, 16.00 Uhr

Carl Philipp Emanuel Bach

(1714 – 1788)

MATTHÄUS-PASSION 1769

Barbara Zinniker, Sopran
Antje Perscholka, Sopran
Clemens Löschmann, Tenor
Dominik Wörner, Bass
René Perler, Bass

Berner Kammerchor
Camerata Bern

JÖRG EWALD DÄHLER
Leitung

Carl Philipp Emanuel Bach

Matthäus-Passion 1769

Carl Philipp Emanuel Bach wurde am 8. März 1714 als Sohn Johann Sebastian Bachs und dessen erster Ehefrau Maria Barbara in Weimar geboren. Auf dem Zweitgeborenen lastete weniger Erwartungsdruck als auf Wilhelm Friedemann; er konnte sich im Windschatten des älteren Bruders entwickeln. Seine Jugendzeit war geprägt durch den Beruf des Vaters mit den Stationen als Konzertmeister in Weimar, als Kapellmeister in Köthen sowie als Kantor und Musikdirektor in Leipzig. In Köthen besuchte er die lutherische Lateinschule, in Leipzig absolvierte er die Thomasschule und immatrikulierte sich abschliessend 1731 an der juristischen Fakultät.

Die musikalische Ausbildung erhielt er beim Vater: *"In der Composition und im Clavierspielen habe ich nie einen anderen Lehrmeister gehabt als meinen Vater"*. Daneben war seine Mithilfe beim Kopieren des Auführungsmaterials sowie sein Mitwirken beim häuslichen Musizieren und im *Collegium musicum* gefragt. Zu den nachhaltigsten musikalischen Eindrücken in seiner Jugendzeit gehörten die ersten Aufführungen der Matthäus-Passion seines Vaters, an denen er als Sänger oder als Instrumentalist mitgewirkt haben dürfte. Befruchtend wirkte auf Bach auch

die Bekanntschaft mit namhaften Musikern, die sich vorübergehend in Leipzig aufhielten, *"denn es reisete nicht leicht ein Meister in der Musik durch diesen Ort, ohne meinen Vater kennen zu lernen und sich vor ihm hören zu lassen"*. Ab 1731 sind erste Kompositionen nachweisbar.

Berufsziel Musiker

1733 bemühte sich Bach vergeblich um das Organistenamt an der Wenzelskirche in Naumburg. Diese Bewerbung verdeutlicht, dass er von Anfang an Musiker werden wollte. Das juristische Studium diente eher dazu, die akademischen Voraussetzungen zu erfüllen, an die höhere Ämter wie jene des Kantors oder Musikdirektors in der Regel gebunden waren. 1734 setzte Bach sein Studium in Frankfurt an der Oder fort. Nebenbei verdiente er seinen Lebensunterhalt als Klavierlehrer, Komponist und Dirigent.

Am Hof Friedrichs II.

1738 beendete Bach sein Studium und ging nach Berlin, um von dort aus einen jungen Adligen auf einer Studienreise durch Europa zu begleiten. Doch es kam nicht dazu, denn er nahm einen *"unvermutheten gnädigen Ruf"* nach Ruppin an den Hof des Kronprinzen Friedrich von Preussen an. Bach wurde aber erst



Carl Philipp Emanuel Bach nahm noch während der letzten Monate seiner Berliner Zeit – als er auf gnädige Entlassung aus dem preussischen Hofdienst und danach inmitten eines aussergewöhnlich kalten Winters auf günstiges Wetter für die Übersiedlung nach Hamburg wartete – die Arbeit an seiner ersten Matthäus-Passion auf.

nach der Thronbesteigung Friedrichs II. in Dienst gestellt. Seine erste Amtshandlung bestand darin, das erste Flötensolo, das der junge König spielte, am Cembalo zu begleiten.

Keine Vertrauensperson

Der Hof des preussischen Königs in Berlin, Charlottenburg und Potsdam

erlangte nach seiner Thronbesteigung im Jahr 1740 rasch eine führende Rolle. Das Wirken Bachs an diesem zentralen Schauplatz deutscher Musikkultur wird unterschiedlich gewürdigt. War er nur ein subalterner Cembalist am Hof Friedrichs des Grossen, der unter dem antiquierten Musikgeschmack seines



„Flötenkonzert Friedrich des Grossen“ (um 1850) mit Carl Philipp Emanuel Bach als Begleiter am Cembalo. Kaum zufällig fand Adolph Menzel, ein Sympathisant der Bürgerbewegung von 1848, am preussischen Hof keinen Käufer für sein Gemälde. Der König als Flötenspieler in einem Kreis von Hörern und Musikern entsprach mehr dem Selbstverständnis kultivierter bürgerlicher Kreise und konnte nicht der Legitimierung der feudalen Herrschaft dienen. Allzu bescheiden wirkt der grosse Friedrich, dem sein musikalischer Lehrer Johann Joachim Quantz als gleichberechtigte Gegenfigur am linken Bildrand nachdenklich zuhört. Menzel stellte die Musik räumlich in dem sich spiegelnden Licht dar. Die Lichtspiegelung ist Ausdruck der nicht hörbaren Musik.

preussischen Herrn litt? Es ist jedenfalls zu bezweifeln, dass der Monarch seinen Cembalisten besonders schätzte. Möglicherweise hat er während fast drei Jahrzehnten nur einmal ein persönliches Wort an ihn gerichtet: als Vater Bach 1747 am Potsdamer Hof auftauchte und über ein vom König gegebenes Thema improvisierte. Als musikalische Vertrauensperson betrachtete Friedrich der Grosse seinen Flötenlehrer Johann Joachim Quantz, was sich nicht zuletzt am Jahresgehalt ablesen lässt: Mit 300 Talern bezog Bach ein durchschnittliches Gehalt und kam bei weitem nicht an die 2000 Taler von Quantz heran.

Dennoch lässt sich die These nicht belegen, Bach sei durch den altmodischen Geschmack des Königs, durch die engen Berliner Verhältnisse und die rigide Reglementierung in seiner künstlerischen Entfaltung gehindert worden. Der Kreis der Musiker am preussischen Hof wirkte auf Bach anregend. Und da der Posten des Hofcembalisten doppelt besetzt war, blieb Bach neben seinem höfischen Amt Zeit für zusätzliche Beschäftigungen. So veröffentlichte er 1742 und 1744 die Preussischen und die Württembergischen Sonaten, das Ergebnis zehnjährigen Experimentierens mit der Klaviersonate. Zudem erteilte er am Hofe, aber auch nichtadeligen Schülern (insbesondere seinem Halbbruder Johann Christian) Klavierunterricht. Frucht dieser Tätigkeit war das Lehrwerk *Versuch*

über die wahre Art das Clavier zu spielen, das Bach zum berühmtesten Klavierpädagogen machte und bis im frühen 19. Jahrhundert als Standardwerk galt.

Einschneidende Kriegsfolgen

1744 heiratete Bach Johanna Maria Danneheim, die jüngste Tochter eines Weinhändlers; aus der Ehe entstammten in den folgenden Jahren zwei Söhne und eine Tochter. Trotz der festen Verankerung in Berlin und Potsdam bewarb sich Bach zu Beginn der 1750-er Jahre dreimal erfolglos auf andere Stellen, darunter auch auf das Thomaskantorat in Leipzig nach dem Tode seines Vaters. Von einschneidender Bedeutung während seines ruhigen Berliner Lebens war der Siebenjährige Krieg (1756-1763), in dessen Verlauf der preussische Hof zeitweilig nach Magdeburg verlegt wurde. Als 1758 russische Truppen die Stadt bedrohten, floh auch Bach mit seiner Familie vorübergehend ins sächsische Zerbst.

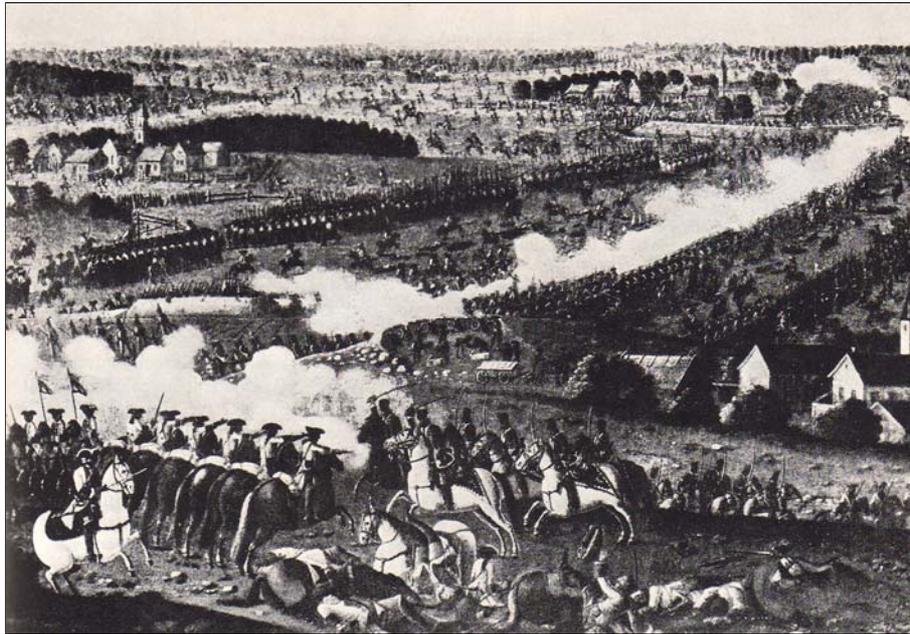
Obwohl Preussen mit dem Ende des Siebenjährigen Krieges zur europäischen Grossmacht aufstieg, hatte sich die Situation am Hof grundlegend verändert. Die wirtschaftlichen Folgen des Krieges wirkten sich nachteilig auf die Berliner Hofmusik aus. Zudem begannen die musikalischen Interessen des Königs nachzulassen. Friedrichs Hang zum Musischen, seine schönggeistigen Interessen und sein Künstlertum mach-

ten nun einer von Disziplin und Pflichterfüllung getragenen, starren Regierungs- und Verwaltungstätigkeit Platz. Auch das bürgerliche Berlin war durch die Kriegsergebnisse gezeichnet und durch finanzielle Not in seinen kulturellen Wirkungs- und Entfaltungsmöglichkeiten eingeschränkt.

Nachfolger Telemanns in Hamburg

Für den inzwischen über fünfzigjährigen Carl Philipp Emanuel Bach eröffnete sich eine letzte Chance für

eine berufliche Veränderung, als 1767 sein Pate Georg Philipp Telemann im gesegneten Alter von 86 Jahren starb und damit das Amt des Kantors an der Lateinschule „Johanneum“ und des Musikdirektors der fünf Hamburger Hauptkirchen frei wurde. Bach setzte sich gegen seine Konkurrenz – seinen Halbbruder Johann Christoph und andere angesehene Musiker – durch. Nun musste er seine Entlassung beim König durchsetzen, der seinen Hofcem-



Im Siebenjährigen Krieg (Bild: Schlacht bei Leuthen) verloren 180 000 Soldaten ihr Leben. Da die gewaltigen Kriegskosten namentlich durch Münzverschlechterungen aufgebracht wurden, trugen manche Städte und Residenzen jahrelang an Einschränkungen und Lasten. Auch die Hofmusiker hatten zu leiden: War der Fürst im Feld, wurden manche nur noch zu Minimalbedingungen weiter beschäftigt oder gar entlassen.

balisten zwar nicht übermässig achtete, sich aber gern mit seinem Namen schmückte. So erhielt er seinen Abschied von Friedrich II. erst "*nach wiederholter allerunterthänigster Vorstellung*".

Im März 1768 traf Bach in Hamburg ein. Zwar war er nun Kantor und Musikdirektor einer der grössten deutschen Städte und zudem Nachfolger des berühmten Telemann, doch sein Ansehen sollte er weniger im traditionellen Beruf als aus freier Tätigkeit gewinnen. Denn die offizielle Kirchenmusik befand sich in Hamburg im Niedergang: Bis ins 18. Jahrhundert hatte die geistliche Vokalmusik einen festen Platz im gottesdienstlichen Geschehen eingenommen und war mehr als liturgische Notwendigkeit denn als musikalische Darbietung angesehen worden. Mit der Einführung der modernen, an der Oper orientierten Formen von Kantate und Oratorium wurde sie für eine musikbegeisterte Minderheit immer mehr zum Ohrenschmaus, für die Mehrheit der Gottesdienstbesucher jedoch zu einem überflüssigen oder gar lästigen Beiwerk.

Bachs Engagement für moderne Kirchenmusik konzentrierte sich auf hohe kirchliche Feste, Amtseinführungen und aussergottesdienstliche Konzertveranstaltungen. Selbstverständlich musste er sich aber auch der „Alltagsarbeit“ stellen und bis zu 125 gottesdienstliche Aufführungen

pro Jahr leiten. Doch anders als sein Vater bestritt er die Samstagsvespern und regulären Sonntagsmusiken selten mit eigenen Kompositionen. Stattdessen schöpfte er aus einem Fundus von Kantaten anderer Komponisten.

Jährlich eine neue Passion

Mit besonderer Liebe widmete sich Bach der jährlichen Passionsmusik. Gelegentlich lag sie schon im Dezember des Vorjahres bereit, denn er fürchtete nichts mehr als die Arbeit unter Zeitdruck, wie er sie von seinem Vater kannte. Zwischen 1769 und 1789 brachte er jährlich eine neue Passion heraus, die binnen weniger Tage in allen fünf Hauptkirchen aufgeführt wurde. Gemäss einem traditionellen Vierjahreszyklus wurden nacheinander die vier Evangelien als Textgrundlage verwendet. In den Matthäus-Passionen übernahm Bach von seinem Vater neben dem Grundschema insbesondere die dramatischen Chöre und Choräle. Da er jedoch die Arien für jedes Werk neu komponierte, gleicht keines dem anderen. Indem Bach auf dem Werk des Vaters aufbaute, schuf er Kontinuität und Tradition – welchen Sinn hätte es gehabt, die liturgischen Texte und Choräle, bei denen die Gemeinde in Hamburg mitsang, jedes Jahr neu zu vertonen? Indem er in anderen Teilen über die freie Dichtung mit der Zeit ging, hielt er die einzelnen Werke zugleich aktuell.

Gegenüber den monumentalen Wer-

ken Johann Sebastian Bachs nehmen sich die Hamburger Passionen Telemanns und Carl Philipp Emanuel Bachs bescheiden aus: Die biblische Handlung setzt deutlich später ein als bei den Leipziger Passionen und endet unmittelbar mit dem Tod Jesu; die dramatischen Ereignisse nach dem Tod des Erlösers und seine Grablegung bleiben ausgespart. Hauptgrund dafür ist das Verhalten des Hamburger Publikums: Ursprünglich rahmten die zweiteiligen Passionen die Predigt ein. Da jedoch viele Gottesdienstbesucher erst zur Predigt erschienen, entfiel mit der

Zeit der erste Teil der Musik. Die Einbindung in einen gewöhnlichen Sonntagsgottesdienst und die Begrenzung des Umfangs führten dazu, dass die Hamburger Passionen an den meisten Orten für liturgische Zwecke nicht brauchbar waren und deshalb keine grosse Verbreitung fanden.

Die Passion von 1769

In der sicheren Erwartung, dass die Passions- und Ostermusiken des Frühjahres 1768 seine ersten Amtshandlungen in Hamburg sein würden, wandte sich Bach im Dezember



St. Nikolai (links) und St. Katharinen, zwei der fünf Hamburger Hauptkirchen. Für die Kirchenmusik musste Bach mit acht Sängern und 15 Instrumentalisten auskommen – eine Situation, die zwangsläufig Missstände hervorrufen musste: „Jene wurden des vielen Musizierens überdrüssig, und diese wurden von dem vielen Singen matt, heiser oder gar krank“.

1767 an Georg Michael Telemann, den Enkel seines verstorbenen Vorgängers. Er bat ihn, ihm Näheres über seine zukünftigen Aufgaben mitzuteilen, und fragte ihn namentlich, wie es in Hamburg mit den Passionsmusiken gehalten werde. Während in Leipzig die Passionsmusik jährlich wechselnd in einer der beiden Hauptkirchen aufgeführt wurde, waren in Hamburg jedes Jahr alle fünf Hauptkirchen (St. Petri, St. Nikolai, St. Katharinen, St. Jakobi und St. Michaelis) zu bedienen.

Zudem war der Kantor auch für die Passionsmusiken in den Nebenkirchen zuständig, so dass innert weniger Wochen nicht weniger als zehn Aufführungen zu leisten waren. Dazu standen dem Kantor ungeachtet der riesigen Hamburger Kirchen aber nur höchstens acht Sänger und ein kleines Orchester von 15 Personen zur Verfügung. Die sängerischen Leistungen scheinen keineswegs immer auf höchstem Niveau gewesen zu sein. So berichtete der Dichter Matthias Claudius einmal nach einem Kirchenbesuch, er habe nur *„aus dem Maulzucken einiger Menschen, die vorne an stunden, und aus abgebrochenen, verlornen Lauten erfahren, dass gesungen ward“*.

Pasticcio

Bach nahm noch während der letzten Monate seiner Berliner Zeit die Arbeit an seiner ersten Matthäus-Passion auf. Da sich der Umzug nach Hamburg bis kurz vor Ostern 1768

verzögerte, musste man sich in der Hansestadt mit der Wiederaufnahme eines Werkes von Telemann begnügen. Die erste Passion des neuen Musikdirektors, die erst 1769 aufgeführt werden konnte, ist nicht in allen Teilen ein neu komponiertes Werk. Entsprechend der gängigen Aufführungspraxis seiner Zeit adaptierte Bach im so genannten Pasticcio-Verfahren Teile aus anderen Werken. Die Choräle und die meisten Turba-Chöre entlieh er aus der Matthäus-Passion seines Vaters. Neben Gründen der Arbeitsökonomie machte „Die Zeit“ anlässlich der Wiederaufführung des Werkes in Deutschland auch den Einfluss des mächtigen Vaters geltend: „Nach kompositorischem Pragmatismus jedenfalls klingt es nicht, wenn der Sohn an entscheidender Stelle die fugierten Turba-Chöre des Vaters (*Lasset ihn kreuzigen*) zitiert. Da scheint er viel eher vor der kompositorischen Autorität des Vaters zu kapitulieren.“

Neuer Geist

Die theologische Ausrichtung des Werkes unterscheidet sich indessen deutlich von der Passion des Vaters, wo die Zuhörer in jeder Arie mit drastischen Worten an ihre Sünden erinnert werden. Der Text der Berliner Dichterin Anna Luise Karsch „spiegelt einen neuen empfindsamen Geist wieder“, so Ulrich Leisinger vom Bach-Archiv Leipzig, „der mehr die Menschennähe als die Gottähnlichkeit Jesu betont“. Immer wieder werden der Menschenfreund

angesprochen und Jesu Menschenliebe sowie seine Geduld und Liebe beschworen. „Zugleich wird der dramatische Tonfall, den Passionen des Vaters gerade im Evangelienbericht zeigen, deutlich zurückgenommen. Der Sohn vermeidet auch dort, wo er sich im Evangelienbericht unverkennbar am Vater orientiert, die Extremlagen und Schroffheit des Evangelisten.“

Auch „Die Zeit“ urteilte: „Den pietistisch zerknirschten Tonfall seines alten Herrn lässt er weit hinter sich. Ein anderes, viel expressiveres Gefühlszittern durchzieht die virtuos ausgearbeiteten Arien, die im Zentrum des Werks stehen. Das Arien-Ich spricht sich freier aus, und wenn der Komponist die gefühllosen, verstockten Sünder beklagt, dann scheint darin musikalisch immer auch ein bisschen die Sehnsucht nach der eigenen künstlerischen Selbstbefreiung mitzuklingen. Eine wunderschöne, todtraurige Adagio-Arie *Wende dich zu meinem Schmerze* hat er der Petruszene nachgestellt. In manchen Gesangspassagen glaubt man die Seelentiefe der Mozartschen Opernfiguren zu vernehmen.“

Eingerahmt wird das Werk durch zwei grosse Chorsätze, wobei Bach den Eingangschor *Christus, der uns selig macht* aus der Johannes-Passion seines Vaters übernahm. „Alles in allem zeigt das Werk, dass Bach sich den Hamburgern mit grossen

Ambitionen als Passionskomponist präsentieren und dabei zugleich nicht weiter als nötig von seinem Vater entfernen wollte.“ (Ulrich Leisinger) „Es ist ein Stück aus einer magisch schillernden Zwischenzeit. Kurz vor seinem Amtsantritt in Hamburg hat er es geschrieben, bei weitem noch nicht mit dem vollen Avantgarde-Elan, vielleicht auch, um es sich beim neuen Arbeitgeber nicht gleich zu verderben.“ („Die Zeit“)

Hohes Ansehen

Carl Philipp Emanuel Bach genoss in Hamburg bis zu seinem Tode am 14. Dezember 1788 „*nicht nur durch seine Talente und Kunstfertigkeiten, sondern auch durch seine Bildung im Allgemeinen, durch seine angenehmen Sitten, durch sein ganz heiteres und frisches Wesen*“ hohes Ansehen. Er hat von allen Söhnen Bachs den grössten und vielfältigsten Einfluss sowohl auf die Meister der Wiener Klassik als auch auf einzelne romantische Gattungen ausgeübt. Der „Erfinder einer fiebrig sprunghaften, vor Emotionen berstenden Sturm-und-Drang-Musik“ fegte in seiner Hamburger Zeit mit seinen Kompositionen über alle spätbarocken Stilkonventionen hinweg. Beethoven, Haydn und Mozart haben sich alle auf ihn bezogen. Berühmt ist Mozarts Spruch: „Er ist der Vater, wir sind die Bubn, wer von uns was Rechts kann, der hat's von ihm gelernt.“

Folco Galli

Ein sensationeller Fund

Für die Musikwissenschaft war es eine Sensation, als der Bach-Forscher und Harvard-Professor Christoph Wolff 1999 das legendäre Archiv der Berliner Sing-Akademie in Kiew aufspürte. Es enthielt namentlich den gesamten Nachlass von Carl Philipp Emanuel Bach. Dessen Spätwerk galt bis zum Kiewer Fund als verschollen.

Gegründet wurde die Sing-Akademie zu Berlin 1791 von Carl Friedrich Christian Fasch, dem Freund und Nachfolger Carl Philipp Emanuel Bachs als Cembalist in der Hofkapelle Friedrich des Grossen. 1829 führte die Sing-Akademie unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach erstmals seit dessen Tod wieder auf und wurde zur Keimzelle der Bach-Renaissance.

Das Notenarchiv der Sing-Akademie beinhaltet mehr als 5000 Kompositionen auf einer Million Notenblättern. Dazu gehören Handschriften und autorisierte Kopien von 20 Passionen und 50 Cembalo-Konzerten Carl Philipp Emanuel Bachs. Um das Archiv vor Bombenangriffen zu retten, wurde es 1943 nach Schlesien verlagert. Nach Kriegsende wurde es von der Roten Armee als „Beutegut“ in die damalige Sowjetunion abtransportiert und unter strengster Ge-

heimhaltung im Staatsarchiv in Kiew untergebracht. 2001 konnte die Notensammlung nach Deutschland zurückgeführt werden.

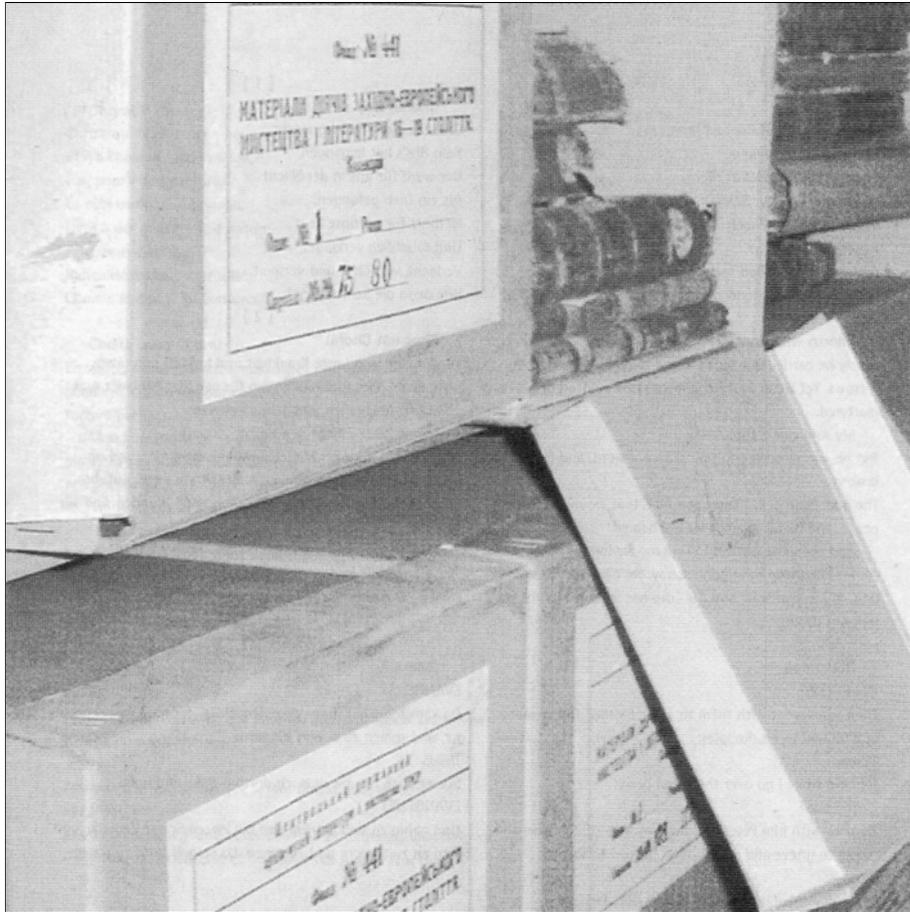
Etwas für den bkc

Als Jörg und Barbara Dähler vom Fund des Notenarchivs in Kiew erfuhren, wurden sie hellhörig. „Eine Passion von Carl Philipp Emanuel Bach, das wäre etwas für den Berner Kammerchor!“ Doch bis dieser musikalische Schatz für das Berner Publikum gehoben werden konnte, mussten einige Hürden genommen werden. Barbara Dählers Suche nach dem Manuskript war schwierig und blieb zunächst ergebnislos. Ein erster Anlauf bei der Berliner Sing-Akademie führte nicht weiter. Beim Bach-Archiv in Leipzig erfuhr sie dann, dass sich alles Material mittlerweile in den USA befindet. Die Kulturstiftung Packard Humanities Institute plane eine Gesamtausgabe des Werkes des zweiten Bach-Sohnes.

Nach einer ersten Kontaktaufnahme in Übersee herrschte eine derart lange Funkstille, dass Dählers ihr Vorhaben als gescheitert betrachteten. Dann traf aus den USA endlich eine CD mit der Partitur der letzten Matthäus-Passion ein. Doch eine Aufführung erwies sich nicht als sinnvoll, denn Jörg Dähler musste enttäuscht feststellen: „Er hat ja fast alles vom

Vater gestohlen!“. Nach einer weiteren Sendung mit der ersten Matthäus-Passion folgte auf die Enttäuschung die erlösende Erkenntnis:

„Die ist es!“. Jörg Dähler musste wegen Kompatibilitätsproblemen „nur“ noch die Partitur und das Orchestermaterial neu schreiben. (fg)



Der Bach-Forscher Christoph Wolff spürte 1999 das Archiv der Berliner Sing-Akademie in Kiew auf, das unter anderem den gesamten Nachlass des Bach-Sohnes Carl Philipp Emanuel enthielt. Die Notensammlung befand sich in einem ausgezeichneten Zustand.