

Originalgenie oder Publikumsgeschmack als bestimmende Größe? Die Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs*

von Günther Wagner, Berlin

I Vorbemerkungen

Die Klaviersonate ist die zahlenmäßig umfänglichste Gattung im Werk Carl Philipp Emanuels, und sie deckt den ganzen Zeitraum seines Schaffens ab. Über ein halbes Jahrhundert – genau von 1731 bis 1788 – hat er in dichter Folge Klaviersonaten komponiert. Seinen Zeitgenossen galt er als *classicus auctor* dieser Gattung, und mit seinen gedruckten Sammlungen hat er für damalige Verhältnisse in Deutschland ein breites Publikum angesprochen. Es sind dies, objektiv gesehen, gute Voraussetzungen dafür, daß, basierend auf diesem reichen Material, das Entstehen der klassischen Klaviersonate und, in wechselweisem Bezug, die Entwicklung des Bachschen Personalstils beschrieben werden können. Aber eine Untersuchung mit dieser Zielsetzung stößt auf erhebliche Schwierigkeiten; sie seien im folgenden skizziert.

1. Die Zahl der einzelnen Exemplare und die Vielfalt der unterschiedlichen Typen ist groß und damit die Beschreibung von Gattungsnormen problematisch. Hierfür lassen sich mindestens zwei Gründe nennen: a) Die Genieästhetik, als deren überzeugendster Vertreter Carl Philipp Emanuel Bach von seinen Zeitgenossen betrachtet wurde, forderte vom Künstler das Überraschende, das Neue, das Unkonventionelle, das noch nicht Dagewesene, erwartete das Durchbrechen der Regeln. Die zeitgenössische Kritik rühmte genau diese Eigenschaften an Carl Philipp Emanuel. b) Sein kompositorisches Vorbild, das nach Aussagen der Autobiographie eindeutig (und ausschließlich) der Vater war, läßt in seinen Zyklen und Werkgruppen ein deutlich ausgeprägtes Varietas-Prinzip erkennen. Es ist dies ein Element, das aus der zeitlichen Distanz zunehmend weniger Beachtung fand. Die historische Ferne schwächt offensichtlich den Blick für das Unterschiedliche innerhalb ein und derselben Gattung. Man kann jedoch die These von der Typenvielfalt in den Werkgruppen Johann Sebastian Bachs leicht auf ihre Triftigkeit hin überprüfen, wenn man beispielsweise die zweimal 24 Präludien und Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* unter diesem Aspekt betrachtet.

2. Eine Betrachtung und Bewertung der Sonate des 18. und 19. Jahrhunderts erfolgt in der Musikwissenschaft ganz überwiegend mit Hilfe von Begriffen und Kategorien, die in der Formenlehre des 19. Jahrhunderts am Werk der Wiener Klassiker, schwerpunktmäßig wohl an dem Beethovens, erarbeitet wurden, deren Gültigkeit auch heute noch im wesentlichen akzeptiert wird: Den Ausgangspunkt dieses Ansatzes bilden die Themen und ihre Abfolge als bestimmendes Element einer formalen Analyse, das heißt konkret, die Bedeutung der Reprise, das kontrastierende zweite Thema u. ä. Genau diese Kategorien aber sind nur wenig geeignet, wenn es darum

* Die vorliegende Arbeit stützt sich auf folgende Auswahl von Sonaten aus dem Schaffen Carl Philipp Emanuel Bachs:

- die ungedruckten Sonaten und Sonatinen bis 1740
- die *Preußischen Sonaten* Wq 48 von 1742
- die *Württembergischen Sonaten* Wq 49 von 1744
- die Sonaten zum *Versuch* Wq 63 von 1753
- die Sonaten mit veränderten Reprises Wq 50 von 1760, Wq 51 von 1761 und Wq 52 von 1763
- die Sonaten aus den Sammlungen für Kenner und Liebhaber (1.–5. Sammlung) Wq 55–59 von 1779 bis 1785.

geht, die Entwicklung der Klaviersonate bei Carl Philipp Emanuel bzw. dessen stilistische Merkmale aufzuzeigen. Sie sind in ihrer Bedeutung zu relativieren und durch andere Kriterien zu ergänzen. Ähnlich problematisch, wenn auch aus anderen Gründen, sind die zeitgenössischen Theorien der formalen Gliederung, also etwa die Lehre von der „interpunctischen Form“, wie sie im *Versuch einer Anleitung zur Composition* bei Heinrich Christoph Koch, in bemerkenswerten Ansätzen auch schon in den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts bei Joseph Riepel (*Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*) anzutreffen sind.

3. Die Entwicklung der Klaviersonate bei Carl Philipp Emanuel Bach scheint auch äußeren Einflüssen ausgesetzt gewesen zu sein. Pädagogische und finanzielle Interessen haben offensichtlich in einem nicht zu übersehenden Ausmaße mitgespielt. Davon wird später noch ausführlich die Rede sein.

II Die Entwicklung bis zu den „Preußischen Sonaten“ (1731–1740)

Das Nebeneinander von kunstvoll gearbeiteter, an der Kontrapunktik sich orientierender Setzkunst einerseits und einfacher und eingängiger, einseitig auf Oberstimmenmelodik zielender Setzweise andererseits hat in seinem wechselseitigen Wirken den Gang der Instrumentalmusik im Deutschland des 18. Jahrhunderts wesentlich geprägt. In den frühen Sonaten von Carl Philipp Emanuel fällt aber noch eine weitere Gegensätzlichkeit ins Auge: Der barocke Einheitsablauf (oder zumindest noch deutlich erkennbare Reste davon) steht im Kontrast zu einer Motivik, die in unruhigem Wechsel unterschiedliche Motive nebeneinanderstellt. Zum Typus der durch den Einheitsablauf geprägten Sonate sind zwei unterschiedliche Arten zu zählen: die „Inventionssonate“ (Wq 62,1; 1. Satz)¹ und eine Form, die sich am sogenannten „Klangflächenpräludium“ Johann Sebastian Bachs orientiert (Wq 65,3; 1. Satz)². Aber auch Einflüsse der Suite spielen in dieser frühen Phase noch eine Rolle (Wq 65,4).

Diese unterschiedlichen Elemente halten sich verhältnismäßig lang. So ist noch die *Preußische Sonate Nr. 1* (Wq 48,1) in ihrem ersten Satz deutlich gekennzeichnet durch einen imitatorischen Satz, überwiegende Zweistimmigkeit und eine regelmäßige Achtelbewegung. Aber diese Formen bleiben eher, wenn man das ganze Sonatenschaffen Carl Philipp Emanuels bis 1740 betrachtet, am Rande. Im Mittelpunkt steht dagegen ein Satz, der die eigentliche musikalische Sprache Carl Philipp Emanuels erkennen läßt. Das Zerbröckeln des Fortspinnungsteils, seine Auflösung in kleine Motive, wird durch den Wechsel der Satzarten auf kurzer Distanz verstärkt. Und die zahlreichen kleinen Motive müssen natürlich nach bestimmten Regeln miteinander verknüpft und untereinander geordnet werden. Auf diesem Sektor spielt sich ein ganz wesentlicher Teil der Entwicklung ab. Die großformale Anlage, die Sonatenhauptsatzform also, ist weniger Träger der Entwicklung als vielmehr Vorgabe: die bestehende Ordnung, die dem Komponisten Halt und Sicherheit gibt, die in groben Umrissen den Gang der Dinge bestimmt und festlegt. Sicherlich entspricht das formale (tonartliche und motivische) Verlaufsschema nicht völlig der späteren klassischen Form. Aber die entscheidenden Unterschiede existieren primär auf der Ebene der Motivgestaltung und der Motivverknüpfung und nicht auf der Ebene des großformalen Ablaufs. Experimentiert wird bei Carl Philipp Emanuel Bach nicht mit, sondern innerhalb der Form.

¹ Erich Beurmann, *Die Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs*, Diss. Göttingen 1952 (masch.), S. 40.

² Siegfried Hermelink, *Das Präludium in Bachs Klaviermusik*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1976, Berlin 1977, S. 22.

Die frühe Sonatenhauptsatzform in ihrer Dreiteiligkeit, mit der entsprechenden harmonischen Anlage, einer Wiederholung (oder variierten Wiederholung) der Anfangsmotivgruppe auf der Dominante zu Beginn des Mittelteils (Durchführung) und einer nochmaligen Wiederholung (oder teilweisen Wiederholung) auf der Tonika zu Beginn des Schlußteils (Reprise bzw. verkürzte Reprise), ist bei vielen Suitensätzen Johann Sebastian Bachs genauso anzutreffen wie bei einigen Präludien des *Wohltemperierten Klaviers* und bei den meisten *Inventionen*. Dies bedeutet konkret, daß das Formschema des späteren Sonatenhauptsatzes in seinen wesentlichen Elementen schon bei den Vorläuferformen der Sonate gegeben war, daß also der formale Ablauf das gemeinsame Merkmal darstellt und somit zur Kennzeichnung einer Entwicklung nicht primär in Frage kommen kann. Ähnlich liegen die Verhältnisse auch bei der Gesamtform. Die Dreisätzigkeit (schnell-langsam-schnell) steht von Anfang an außer Zweifel; es gibt nur wenige Ausnahmen, so daß auch dieses formale Kriterium für eine Beschreibung der Stilentwicklung keine Bedeutung haben kann. Daß diese Argumentation in die bisherige Musikgeschichtsschreibung drastisch eingreift, liegt auf der Hand.

In Berücksichtigung dieses Sachverhalts sei im folgenden der Blick gerichtet auf Teile der Komposition, die den Gang der Entwicklung eher erkennen und aufzeigen lassen, auch wenn man sich dabei auf unsicheres und unvorbereitetes Terrain begeben muß. Die Veränderungen, gegenüber der Klaviermusik Johann Sebastian Bachs und den eigenen retrospektiven Sonaten, beziehen sich primär auf den musikalischen Satz. Sie betreffen die Auflösung der Kontinuität des barocken Einheitsablaufes durch komplizierte Rhythmik und Kurzmotivik und das Ende der Stimmigkeit durch Gegenüberstellung unterschiedlicher Satzarten (Zweistimmigkeit – Akkordik) auf engem Raum. Dabei entstehen neue Probleme, die gelöst werden müssen. Da Carl Philipp Emanuels musikalische Sprache – wie die seines Vaters – primär instrumental gezeugt ist und große, ruhig und kantabel geführte melodische Bögen bei ihm – zumindest in dieser Phase – nicht vorliegen, stellt sich das Problem des musikalischen Zusammenhanges bzw. des Erreichens größerer Zusammenhänge. Die typischen Merkmale des Satzes sind: Wiederholung der Motive (‘Tautologie’), kurze Fortspinnungspartien und klavieristische Einschübe (‘Lauffer’, ‘Rauscher’). Diese Ansammlung unterschiedlicher Elemente bedarf eines einigenden Bandes: Dies ist gegeben durch die Sonatenhauptsatzform und zum zweiten durch das Verfahren, mit einem oder einigen Motiven den ganzen Satz zu gestalten, wobei die Wandlungsfähigkeit der Motive vielfältig und weitreichend ist, so daß Stimmungs- und Ausdrucksgegensätze häufig auf einer motivischen Grundsubstanz basieren.

Der experimentelle Charakter, die Kurzgliedrigkeit, der Wechsel der unterschiedlichen Satztypen, aber auch die Kürze der einzelnen Sätze tritt bei den 1734 komponierten *Sechs Sonatinen* (Wq 64) deutlich in Erscheinung. Basis des Satzes ist die Zweistimmigkeit, die zum Unisono reduziert oder aber durch Terz-, Sext- oder Oktavparallelführung erweitert werden kann; eine Steigerung bis hin zu mächtigen Akkordblöcken ist möglich. Teilweise werden Akkorde oder melodische Bildungen in extremer Lage gegenübergestellt (Wq 64,1; 1. Satz, T. 18 u. 47). Dieses Verfahren tritt vor allem bei Schlußbildungen bevorzugt in Erscheinung (Wq 64,3; 1. Satz, T. 16/17). Auffällig ist die Heterogenität der Stimmführungsvarianten und der unterschiedlichen Satztypen. Es gibt Sätze, die in strenger Zweistimmigkeit von Anfang bis Ende, im kontinuierlichen rhythmischen Ablauf durchgehalten werden (Wq 64,1; 3. Satz). Während dies aber eher Ausnahmecharakter hat, tritt in aller Regel der Einfluß der Auflösungskräfte deutlich hervor. Teilweise beginnen die Sätze in gleichförmig rhythmischem Ablauf, um diesen dann punktuell oder kontinu-

ierlich durch Wechsel der Notenwerte, durch gegensätzliche Satzarten zu durchbrechen (Wq 64,5; 1. Satz). Teilweise wird aber auch die Heterogenität des Ablaufs von Anfang an deutlich exponiert (Wq 64,2; 1. Satz) und bis zum Schluß beibehalten. Diese aufgeregte Kurzatmigkeit kann durch häufig wechselnde Dynamik verstärkt werden. Der langsame Satz der zweiten *Sonatine* (Wq 64,2; 2. Satz) ist ein extremes Beispiel für zahlreiche dynamische Änderungen auf engem Raum.

In der Regel dominiert die Oberstimme. Aber die Melodie ist zutiefst instrumental gedacht. Eine ruhige Kantabilität, die auch nur in einem begrenzten Zusammenhang sich entfalten könnte, gibt es nicht. Neben einer nervösen Grundhaltung, die die unterschiedlichsten Notenwerte in zahllosen Kombinationen mischt, neben einer unruhigen, zerfahrenen Melodik, mag es auch das Idiom des zeitgenössischen besaiteten Tasteninstrumentes, mit seinem rasch verklingenden Ton, gleichgültig ob Cembalo, Clavichord oder das noch kaum entwickelte Fortepiano, gewesen sein, das seinen Teil zu diesem unruhig strukturierten Erscheinungsbild beigetragen hat. Alle Faktoren haben zur Folge, daß der Satz, der – trotz der motivischen Einwürfe und Ergänzungen durch die anderen Stimmen – auf die Oberstimme hin gedacht und angelegt ist, nicht in der gewohnten Weise zur Geltung kommt. Der Bachsche Klaviersatz dieser Jahre ist weit entfernt von der simplen und eingängigen Faktur, die den auf Melodie hin komponierten Stücken eigen ist. Über kürzere Distanzen treten wohl auch Sequenzbildungen und Wiederholungen in Erscheinung, die kurzzeitig und vorübergehend Assoziationen zum barocken Einheitsablauf beim Hörer entstehen lassen.

Die Anfangsmotivgruppe, die für den Verlauf des Satzes thematische Bedeutung hat, und zwar in dem Sinne, daß damit das motivische Material des Satzes vorgegeben ist, kommt in der Regel über zwei Takte nicht hinaus, ist also weit entfernt vom achttaktigen klassischen Thema und zerfällt ohnehin in kleine Motive und Partikel. Die Motivik der Anfangsgruppe ist bestenfalls überraschend, lebendig und kapriziös, aber keinesfalls gewichtig oder aussagekräftig. Charakteristische Prägungen oder ausdrucksstarke Formulierungen sind nicht zu erkennen.

Das Sonatenschaffen Carl Philipp Emanuel Bachs zwischen 1731 und 1740 ordnet sich also zwei unterschiedlichen Gruppen zu: zum einen einer kleinen Anzahl von Werken mit retrospektiven Zügen – hier werden noch Gattungen gepflegt wie Suite, Präludium und in Ansätzen auch das Konzert (Wq 65,8; 1. Satz), besonders aber die Invention (vor allem die dritten Sätze orientieren sich häufig an diesem Gattungsmuster) – und zum andern einer größeren Gruppe, die als modern zu bezeichnen ist und auch dem späteren Stil Carl Philipp Emanuels in gewisser Weise entspricht. Insgesamt tritt hier das experimentierende Vorgehen, das Suchen des jungen Komponisten, deutlich in Erscheinung. Der Anspruch ist bescheiden, der Umfang der Sätze gering, ein eigener Personalstil im engeren Sinne ist noch nicht gefunden.

III Die „Preußischen“ und die „Württembergischen Sonaten“

Mit den 1742 bei Balthasar Schmid in Nürnberg gestochenen *Preußischen Sonaten* und den 1744 ebenfalls in Nürnberg, allerdings bei Johann Ulrich Haffner, erschienenen *Württembergischen Sonaten* mündet das etwa ein Jahrzehnt währende Experimentieren und Suchen folgerichtig in eine für die Klaviersonate fruchtbare Schaffensphase ein. So konsequent diese Entwicklung einerseits erscheinen mag, so überrascht andererseits doch der qualitative Sprung. Die Wandlung spielt sich im Rahmen der künstlerischen Qualität und der Aussagekraft ab. Dieses hat seinen Grund in der

umfangmäßigen Ausweitung der Sätze; man kann grob überschlägig von einer Verdoppelung der Satzlängen sprechen. Weiterhin resultiert dies aus einer plakativen und plastischeren Sprache gegenüber einer feinen, manchmal auch kleinlich anmutenden Ziselierung im Schaffen der 30er Jahre. Schließlich ist der Grund der unübersehbaren Expressivität auch in einer Verfügbarkeit unterschiedlichster Satztechniken zu erblicken, die Carl Philipp Emanuel Bach wirkungsvoll, teilweise auf engstem Raum wechselnd, einsetzt. Dieses kompositionstechnische Verfahren wird sicherlich zum Teil durch eine virtuos-pianistische Haltung des Komponisten verstärkt. Es ist ganz unverkennbar, daß der knapp 30jährige Carl Philipp Emanuel in einer jugendlichen Sturm- und Drang-Phase seinen Willen zur Expressivität durch die Virtuosität am Instrument unterstrichen sehen will.

Kompositionsgeschichtlich interessant ist eine kontinuierliche Entwicklung, die von den frühesten Sonaten (Wq 62,1 und Wq 65,1) im Jahre 1731 bis zur letzten, 1744 komponierten *Württembergischen Sonate* verfolgt werden kann. Es handelt sich kurz gesagt um einen Prozeß, der die Auflösung des barocken Einheitsablaufes zum Ziel hat und eine breite Verfügbarkeit unterschiedlichster Satzarten anstrebt. Dies bedeutet keinesfalls, daß imitatorische oder kontrapunktische Verfahren obsolet geworden wären, vielmehr werden auch sie weiterhin benutzt. Aber sie werden kontrastierend für kurze Abschnitte neben andere gestellt. Verschwunden ist die motorische Einheitlichkeit des Satzes, geblieben sind, als Mittel neben anderen, polyphone Kompositionsformen. Geblieben ist auch die Einheitlichkeit im motivischen Bereich; die Anfangsmotivgruppe – sie umfaßt nunmehr vier bis sechs Takte – enthält das musikalische Material des Satzes. Vereinbar sind einheitliche Motive und kontrastierende Ausdruckswerte nur auf der Basis einer weitreichenden motivischen Verwandlung und Variierung.

Zwei Beispiele sollen die bisherigen Ausführungen belegen: Die *Preußische Sonate Nr. 3* (1. Satz) beginnt mit einem überwiegend dreistimmigen, homophonen Satz, wobei die Melodie in der Oberstimme liegt (Wq 48,3; 1. Satz). Es folgt ab Takt 9 ein weiterer achttaktiger Teil, der streng zweistimmig angelegt ist; die Unterstimme setzt einen Takt nach der Oberstimme ein, ohne daß es sich allerdings um eine kanonische Führung handelt; die polyphone Prägung dieser zweiten Achttaktgruppe ist offensichtlich. Zwischen den Takten 31 und 44 liegt eine weitere polyphon angelegte Zweistimmigkeit vor; die deutlich ausgeprägte Seitenbewegung erinnert an Johann Sebastian Bachs *Inventionen*. Während bei diesem Beispiel homophone und polyphone Satzarten gegeneinandergestellt werden, zeigt die *Preußische Sonate Nr. 6* im ersten Satz die mögliche Vielfalt bzw. Heterogenität der Motive auf engstem Raum: dreistimmiger homophoner Satz mit der Melodie in der Oberstimme (T. 1 u. 2), virtuos einstimmiges Laufwerk (T. 3 u. 4), Akkordblöcke (T. 5) und virtuos Laufwerk, bestehend aus Skalen und gebrochenen Dreiklängen mit teilweisem Stützbaß (T. 6–12).

Wenn man die sechste *Preußische Sonate* mit ihrer zerklüfteten Motive im thematischen Ausgangsmaterial vergleicht mit den kontinuierlich ablaufenden Sonaten des Jahres 1731 (Wq 62,1 und 65,1) und den kurzmotivisch ziselierten, nervösen Sonaten der folgenden Jahre, wird deutlich, in welcher Weise der barocke Einheitsablauf aufgelöst wurde und in welchem Bereich des Sonatenschaffens von Carl Philipp Emanuel die eigentliche Entwicklung sich vollzogen hat (Wq 48,6; 1. Satz). Daß die *Preußische Sonate Nr. 1* das Vorbild des Vaters, wenn auch schon in unverkennbar individueller Einfärbung, noch einmal zitiert und damit den alten und überwundenen Stil mottoartig an den Beginn dieser beiden Zyklen stellt, läßt erkennen, daß Carl Philipp Emanuel diesem kompositorischen Verfahren nicht grundsätzlich ablehnend gegenübersteht, sondern

es durchaus als eine Möglichkeit neben anderen pflegt, auch wenn die Distanz zu seinem neu entwickelten Stil sehr groß ist.

Der Prozeß der Auflösung des barocken Einheitsablaufes, der nun schon mehrfach angesprochen wurde, sollte Anlaß sein, den Blick auf zwei Erscheinungsformen zu richten, die unmittelbar in diesem Zusammenhang zu sehen sind.

Zum einen ist es das Verfahren, daß Carl Philipp Emanuel Bach Motive unterschiedlicher, teilweise sogar gegensätzlicher Satzarten unmittelbar neben- oder gegeneinanderstellt. Dieses Verfahren hat er in den Sonaten der 30er Jahre erprobt und mit den *Preußischen* und *Württembergischen Sonaten* in eine gültige Form gebracht. Es war ein geeignetes Mittel, die Kraft der barocken Motorik und Fortspinnungsmechanik zu brechen, und es wird in der Folge zu einem wesentlichen Element der klassischen Klaviersonate. Hingewiesen sei in diesem Falle auf die 1794 veröffentlichte große *Es-dur-Sonate* (Hob. XVI, 52) von Joseph Haydn. Von noch größerer Bedeutung ist dieses Verfahren bei Ludwig van Beethoven. Schon in den ganz frühen *Kurfürsten-Sonaten* stoßen wir auf dieses kompositionstechnische Vorgehen (*Kurfürsten-Sonate Nr. 2, f-moll, 1. Satz*). Und später sind es dann vor allem die jeweils ersten Sätze der Sonaten op. 2,2, op. 2,3, op. 7, op. 10,1, op. 10,2, op. 14,1, op. 31,1 und op. 57.

Zum anderen ist es die Gruppierung der einzelnen Motive nach bestimmten Gesichtspunkten. Vor allem die vier-, sechs- oder achttaktigen Anfangsmotivgruppen – der Begriff Thema sei in diesem Zusammenhang der terminologischen Eindeutigkeit wegen vermieden – lassen ein einheitliches Muster der Motivanordnung erkennen. In Anlehnung an Wilhelm Fischers Beschreibung des Liedtypus, des Fortspinnungstypus und deren Mischformen³, seien die ersten fünf Takte der *Württembergischen Sonate Nr. 6* (Wq 49,6) einer Betrachtung unterzogen. Auffällig ist die Wiederholung zweier rhythmisch identischer Motive (T. 2, inklusive Auftakt). Auf dieses Phänomen ist im Schrifttum wiederholt hingewiesen worden. Es war dann in aller Regel von „Tautologie“ oder von „tautologischen Bildungen“ die Rede⁴. Unverkennbar ist auch der eröffnende Charakter des Anfangsakkordes (T. 1), das anknüpfende und fortspinnende Element des Taktes vier und die Schlußbildung in Takt vier bzw. fünf. Wenn man die Motive zusammenstellt, ergibt sich folgende Anordnung:

- E (Eröffnungsmotiv, T. 1)
- H (Hauptmotiv, T. 2, inklusive Auftakt)
- H₁ (variiertes Hauptmotiv, T. 3, inklusive Auftakt)
- F (Fortspinnungsmotiv, T. 4)
- S (Schlußmotiv, T. 4/5).

Dieses Schema stellt ein idealtypisches Modell dar, das die Anordnung bzw. Strukturierung der Motive wiedergibt. Vollständig und deutlich ausgeprägt ist dieses Modell nicht oft anzutreffen; oft fehlen einzelne Teile, oder aber sie sind reduziert bzw. miteinander verschmolzen. Keinesfalls darf die idealtypische Abstraktion sich verselbständigen und Selbstzweckcharakter annehmen⁵. Es ist auf der Basis des barocken Fortspinnungsmodells: Themenkopf, wiederholter Themen-

³ Wilhelm Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 3, Leipzig u. Wien 1915, S. 24–84.

⁴ Ernst Fritz Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 95ff., Ernst Suchalla, *Die Orchestersinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs nebst einem thematischen Verzeichnis seiner Orchesterwerke*, Diss. Augsburg 1968, S. 54.

⁵ Vgl. hierzu: Max Weber, *Die Objektivität sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis*, in: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen 1922, S. 146–214 (insbesondere S. 195ff.).

kopf, Fortspinnungsteil, Epilog zu begreifen; es steht in einem historischen Zusammenhang hiermit.

Einer Anmerkung wert ist auch der Hinweis, daß dieses Strukturprinzip auf den unterschiedlichen formalen Ebenen zum Tragen kommen kann⁶. Auffällig ist das binäre Prinzip und im Vergleich zum barocken Fortspinnungsmodell die drastische Verkürzung des Fortspinnungsteiles. Zeitlich gesehen reicht dieses Modell über Carl Philipp Emanuel hinaus; vor allem im Werk Beethovens (Sonaten und Sinfonien) ist es nachzuweisen. Bei Carl Philipp Emanuel Bach tritt dieses Prinzip der Motivanordnung nicht erst in den *Preußischen* und *Württembergischen Sonaten* in Erscheinung, sondern schon in den frühen Sonaten der 30er Jahre. Allerdings kommt diese Motivanordnung erst in den *Preußischen* und *Württembergischen Sonaten* in künstlerisch überzeugender Form zum Tragen.

IV Die sechs Sonaten zum „Versuch“ von 1753

Die Entwicklung der Klaviersonate bei Carl Philipp Emanuel Bach verläuft bis zu den *Württembergischen Sonaten* (1744) in einer sinnfälligen Weise. Von kleinen Anfängen, auf der Suche nach einer neuen, eigenen musikalischen Sprache, läßt sich der Weg bis zu diesen bemerkenswerten Sonaten nach musikalisch immanenten Kriterien glaubwürdig und überzeugend darstellen. Wenn man das kompositorische Niveau und den Anspruch der *Preußischen* und *Württembergischen Sonaten* betrachtet und bedenkt, daß Carl Philipp Emanuel danach noch 44 Jahre vor sich hatte, in denen er schöpferisch tätig war, wenn man sich weiter die kompositorische Entwicklung eines Haydn oder Beethoven vergegenwärtigt, dann stellen sich in der Tat ganz erhebliche Schwierigkeiten ein, den weiteren Gang der Klaviersonate bei Carl Philipp Emanuel zu verstehen, denn die Entwicklung verläuft bei ihm ganz offensichtlich nicht mehr in Richtung auf das große, anspruchsvolle Kunstwerk hin, sondern ordnet sich anderen Zielsetzungen unter.

Bevor nun auf das kompositorische Ideal eingegangen wird, das das weitere Schaffen Carl Philipp Emanuels beeinflussen sollte, ist allerdings noch eine These zu erwähnen, die Erich Beurmann in seiner Dissertation in die Diskussion gebracht hat⁷. Auch Beurmann sieht eine längere Entwicklung im Sonatenschaffen Bachs mit den *Württembergischen Sonaten* als abgeschlossen und konstatiert einen tiefen Einschnitt im Hinblick auf die weitere Entwicklung⁸. Er glaubt, die Neuorientierung Bachs hinsichtlich seines Sonatenschaffens mit der Einflußnahme einer anderen Gattung, nämlich der Sinfonie, begründen zu können⁹. Diese These Beurmanns ist jedoch problematisch und bedarf der Korrektur.

Carl Philipp Emanuel Bach hat 1741 seine erste Sinfonie komponiert (Wq 173). Das Vorbild ist weniger süddeutsch, wie Beurmann glaubt, wenn man von einem allgegenwärtigen Einfluß Italiens absieht. Vielmehr ist davon auszugehen, daß Bach sich an Johann Gottlieb Graun und dessen Sinfonien orientiert hat¹⁰. Jedenfalls ist die satztechnische und stilistische Nähe der *G-dur-Sin-*

⁶ Wilhelm Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, a.a.O., S. 31; Günther Wagner, *Motivgruppierung in der Expositionsgestaltung bei C. Ph. E. Bach und Beethoven – Zur kompositionsgeschichtlichen Kontinuität im 18. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1978, Berlin 1979, S. 43–71 (insbesondere S. 50).

⁷ Erich Beurmann, *Die Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs*, a.a.O.

⁸ Ebda., S. 48.

⁹ Ebda., S. 48: „Hier tritt im Instrumentalen ein völlig neuer Klavierstil und im Ästhetischen ein ebenso neuer, bisher nicht sanktionierter Affektwechsel und Umschlag der ‚Empfindungen‘ zutage. Unverkennbar ist in dieser Sonate die Transparenz der sinfonischen Idee einerseits und die damit im letzten Grunde zusammenhängende ganz unbachisch süddeutsche Haltung andererseits“

¹⁰ Der reiche Bestand der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung) an Sinfonien Johann Gottlieb Grauns hat mehrere

fonie Bachs zu den Sinfonien Grauns unübersehbar, und die biographischen Gegebenheiten lassen einen engen Kontakt zwischen beiden Musikern vermuten, wenn wir bedenken, daß Carl Philipp Emanuel Bachs Bruder, Wilhelm Friedemann, 1727 bei Graun, der zu dieser Zeit in Merseburg angestellt war, Geigenunterricht erhielt und wenn wir weiter berücksichtigen, daß Bach und Graun spätestens seit 1740 in Berlin am preußischen Hofe in Diensten standen.

Nach der *G-dur-Sinfonie* hat Carl Philipp Emanuel vierzehn Jahre lang keine Sinfonien mehr komponiert; erst 1755 setzt eine Phase ein, während der sich Bach dieser Gattung mit einer ganzen Reihe von Exemplaren zuwendet. Es ist so gesehen recht unwahrscheinlich, daß die Entwicklung der Klaviersonate bei Carl Philipp Emanuel nach 1744 – also nach den *Württembergischen Sonaten* – durch die Sinfonie geprägt worden sein soll. Dies um so mehr, als auch die beiden kammermusikalischen Werke dieser Gattung (*Sinfonia a Cembalo e Violino* Wq 74 und *Sinfonia a due Violini e Basso* Wq 156) ebenfalls in diese Zeit fallen (1754, nach Wotquenne) und die Klavierbearbeitungen der Orchestersinfonien, fünf an der Zahl, mit Ausnahme der frühen *G-dur-Sinfonie* frühestens nach 1755 abgefaßt worden sein konnten. (Im Druck sind sie ohnehin erst zwischen 1761 und 1770 erschienen.)

Der stilistische Befund, wie er von Beurmann erbracht wird, soll damit keinesfalls grundsätzlich in Abrede gestellt werden. Zumindest auf einige der von ihm angeführten Stilmerkmale ist zu Recht hingewiesen worden, so etwa auf eine großflächigere Anlage, auf die zunehmende Bedeutung der Unisono-Führungen, vor allem aber auf den kontrastierenden, trioartigen Satz im zweiten Themenbereich, letzteres freilich, ohne daß daran von Carl Philipp Emanuel durchgängig festgehalten worden wäre. Zu klären ist die Frage, woher dieser Einfluß rührt. Daß die Gattung Sinfonie hierfür kaum in Frage kommen kann, resultiert zusätzlich aus dem unterschiedlichen kompositorischen Stand der beiden Gattungen Sinfonie und Sonate im Werk Carl Philipp Emanuel Bachs in den 40er und 50er Jahren. Die erste Sinfonie von 1741 steht weit hinter den gleichzeitig entstandenen Klaviersonaten, und da die Sinfonie als Gattung erst Mitte der 50er Jahre wieder aufgegriffen wurde, kann sie für die Entwicklung der Klaviersonate unmittelbar nach 1744 kaum von Belang gewesen sein.

Die 1753 veröffentlichten sechs Sonaten, die mit dem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* publiziert wurden, stehen in einem engen Zusammenhang zu diesem Lehrwerk¹¹. Es ist ganz offensichtlich, daß Carl Philipp Emanuel seine pädagogische Aufgabe ernstgenommen hat; entsprechend ist das Erscheinungsbild dieser Sonaten. Der geringe Schwierigkeitsgrad der ersten, zweiten und dritten Sonate verbietet ohnehin jeden Vergleich mit den früheren Sonatenzyklen. Der erste Satz der *Sonate Nr. 4 (h-moll)* gerät nach einem markanten Beginn sehr bald (ab T. 5) in ein Fahrwasser, das mit seiner Zweiunddreißigstelbewegung eher etüdenhafte Züge trägt. Der erste Satz der *Sonate Nr. 5 (Es-dur)* hinterläßt mit seiner durchgängigen Achtelbewegung einen ähnlichen Eindruck, wobei stilistische Anklänge an das ‚Klangflächenpräludium‘ unübersehbar sind, ebenso wie ein für Carl Philipp Emanuel Verhältnisse außergewöhnlich freier Umgang

Exemplare aufzuweisen, die eine deutliche Nähe zur *G-dur-Sinfonie* Carl Philipp Emanuel Bachs (Wq 173) erkennen lassen:

Sinfonie D-dur, Mus. ms. $\frac{8293}{6}$; *Sinfonie D-dur*, Mus. ms. $\frac{8293}{7}$; *Sinfonie D-dur*, Mus. ms. $\frac{8293}{10}$; *Sinfonie G-dur*, Mus. ms. $\frac{8293}{14}$; *Sinfonie G-dur*, Mus. ms. $\frac{8293}{16}$; *Sinfonie B-dur*, Mus. ms. $\frac{8293}{17}$; *Sinfonie A-dur*, Mus. ms. $\frac{8293}{22}$.

¹¹ Carl Philipp Emanuel Bach nimmt im *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (zitiert wird hier und im folgenden nach dem Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage Berlin 1753 bzw. 1762, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1957) immer wieder direkten Bezug auf diese „Probstücke“. So im ersten Teil unter anderem auf den Seiten 35, 44, 47, 49, 50, 53, 116, 124, 126, 130, 131 und 132.

mit der Sonatenhauptsatzform. Am deutlichsten tritt das etüdenhafte Element im ersten Satz der sechsten Sonate (f-moll) zu Tage.

Musikalisch von Belang sind eher die langsamen Sätze: so etwa der *Largo maestoso*-Satz der vierten Sonate mit seinem taktstrichfreien, duettierenden Schlußteil oder das *Adagio assai mesto e sostenuto* der fünften Sonate, mit seinen dynamischen Gegensätzen, vor allem gegen Satzende.

Die *Sechs Sonaten zum Versuch* sind also in keinem Falle zu vergleichen mit den *Preußischen* oder *Württembergischen Sonaten*. Carl Philipp Emanuel hat offensichtlich nicht einer konsequenten kompositorischen Weiterentwicklung seines Sonatenschaffens, sondern der pädagogischen Absicht Priorität eingeräumt. Zu fragen wäre freilich, ob es sich hier ausschließlich um einen äußeren Anlaß handelt, der die eigentlichen künstlerischen Intentionen überlagert bzw. an den Rand drängt, oder ob diese Sonaten doch eine personalstilistische Entwicklung widerspiegeln. Im letzteren Fall wäre nach der virtuoson Meisterschaft, wie sie in den *Preußischen* und *Württembergischen Sonaten zu Tage* getreten ist, eine Wendung zum Einfachen im Sonatenschaffen Carl Philipp Emanuel Bachs zu konstatieren.

Im Rahmen einer Klärung dieser Frage erscheint es dienlich, den Ausführungen im *Versuch* entsprechende Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Zu Beginn des dritten Hauptstückes („Vom Vortrage“) geht Carl Philipp Emanuel auf die Eigenschaften des Klavierspielers ein:

„Es ist unstreitig ein Vorurtheil, als wenn die Stärke eines Clavieristen in der blossen Geschwindigkeit bestände. Man kan die fertigsten Finger, einfache und doppelte Triller haben [...], Decimen, ja Duodecimen greiffen, Läufer und Kreuzsprünge von allerley Arten machen können, und was dergleichen mehr ist; und man kan bey dem allen noch nicht ein deutlicher, ein gefälliger, ein rührender Clavieriste seyn. Die Erfahrung lehret es mehr als zu oft, wie die Treffer und geschwinden Spieler von Profeßion nichts weniger als diese Eigenschaften besitzen, wie sie zwar durch die Finger das Gesicht in Verwunderung setzen, der empfindlichen Seele eines Zuhörers aber gar nichts zu thun geben. Sie überraschen das Ohr, ohne es zu vergnügen, und betäuben den Verstand, ohne ihm genung zu thun“¹².

Die Polemik Carl Philipp Emanuels bezieht sich auf ein Problem, das in der Instrumentalpädagogik und Musikkritik bis in unsere Tage hinein virulent geblieben ist; es geht hierbei um eine Antinomie von technisch perfektem Spiel und musikalisch überzeugendem Vortrag. Dabei tritt Bachs Überzeugung in dieser Frage deutlich in Erscheinung: Er relativiert die technische Leistung und räumt den musikalischen Gesichtspunkten Vorrang ein. Empfindungen wecken, Affekte ausdrücken, aus der Seele spielen sind die erstrebenswerten Ideale; weniger Bedeutung haben für ihn die „Schwürigkeiten in Passagen“¹³, sie können durch starkes Üben ohnehin erlernt werden. In ähnliche Richtung zielt eine Stelle aus der Einleitung:

„Indem alle andere Instrumente haben singen gelernt; so ist bloß das Clavier hierinnen zurück geblieben, und hat, an statt weniger unterhaltenen Noten, mit vielen bunten Figuren sich abgeben müssen, dergestalt daß man schon angefangen hat zu glauben, es würde einem Angst, wenn man etwas langsames oder sangbares auf dem Clavier spielen soll [...]“¹⁴.

Diese beiden Zitate wollen lediglich so verstanden sein, daß die Tendenz in Richtung auf einen einfachen Stil einer inneren Überzeugung Carl Philipp Emanuel Bachs entsprochen haben kann. Mit anderen Worten, daß die pädagogische Wendung mehr sein kann, als nur eine unter äußerem

¹² Ebda., I, S. 115.

¹³ Ebda., I, S. 120.

¹⁴ Ebda., I, S. 2.

Zwang erfolgte Reduktion des virtuosen Satzes. Zusätzlich muß hier der Umstand bedacht werden, daß Carl Philipp Emanuels überwiegende berufliche Tätigkeit die des Begleitens war; als Kammercembalist Friedrichs des Großen gehörte dies zu seinen täglichen Pflichten. Der 1762 veröffentlichte zweite Teil des *Versuchs* bezieht sich daher in seinen Ausführungen auch auf das „Accompagnement“, und auch diese Tätigkeit stand tendenziell der Ausprägung eines virtuosen Stils entgegen. Hierzu möge ein kurzes Zitat aus dem 29. Kapitel („Vom Vortrage“) genügen, um anzudeuten, was gemeint ist:

„Die Schönheit eines guten Accompagnements besteht nicht in vielen bunten Figuren und einem starken Geräusche, welches man ohne Vorschrift erfindet [...]. Der Begleiter kann zuweilen am meisten hervorragen, und die Achtsamkeit verständiger Zuhörer auf sich ziehen, wenn er in seinem ganz gelassenen Accompagnement eine blosse Festigkeit und edle Einfalt blicken lässet, und dadurch den glänzenden Vortrag der Hauptstimme nicht stöhret“¹⁵.

Einen dritten Aspekt gilt es zu bedenken, wenn man das spätere Sonatenschaffen Carl Philipp Emanuel Bachs überblickt und einer Bewertung zuführt. Die Behandlung dieses Gedankens bedarf einer ausführlicheren Betrachtung.

V Zur Bedeutung außermusikalischer Einflüsse

In Carl Philipp Emanuel Bachs Autobiographie von 1773 findet sich der Satz „Weil ich meine meisten Arbeiten für gewisse Personen und fürs Publikum habe machen müssen, so bin ich dadurch allezeit mehr gebunden gewesen, als bey den wenigen Stücken, welche ich bloß für mich verfertigt habe“¹⁶. Dieses Zeugnis ist bisher in aller Regel dahingehend gedeutet worden, daß man die Verhältnisse in Berlin, das rigide Walten des königlichen Geschmacks in Fragen der Musik, unter Umständen auch die Enge der bürgerlichen Verhältnisse dort (Berliner Liederschule), als erzwungene Begrenzung für das Genie verstanden wissen wollte. Bei genauer Lektüre des Textes erweist sich dies nur als teilweise richtig, denn der Begriff des Publikums macht für den königlichen Hof und wohl auch für die Berliner Umgebung Carl Philipp Emanuels wenig Sinn.

In jüngerer Zeit ist nun dankenswerterweise ein größerer Teil der Korrespondenz Carl Philipp Emanuel Bachs mit Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel veröffentlicht worden¹⁷, die eine neue Interpretation der oben zitierten Textstelle aus der Autobiographie aufzeigt. Wohl schon zu Beginn der 60er Jahre waren Breitkopf und Bach Geschäftsbeziehungen eingegangen. Soweit der von Ernst Suchalla vorgelegte Briefwechsel einigermaßen vollständig ist, haben sich diese Beziehungen zu Beginn der 70er Jahre zunehmend vertieft; vor allem das Klavierwerk erscheint überwiegend bei Breitkopf. Der Briefwechsel macht eindrucksvoll deutlich, wie stark Bach an den Einkünften, das heißt am finanziellen Teil, interessiert war. Dabei spielte die Auflagenhöhe die entscheidende Rolle für die Rentabilität des Geschäfts, da Bach auf eigenes Risiko drucken ließ. Die durchschnittliche Auflage von 1000 Exemplaren zeigt, daß sich diese Musik notwendigerweise an ein breiteres Publikum wenden mußte. In seinem Brief vom 23. September 1785 werden Gründe genannt, die seinen Verleger von einem guten Verkauf überzeu-

¹⁵ Ebda., II, S. 243.

¹⁶ Carl Philipp Emanuel Bach, *Autobiographie*, in: Carl Burney, *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*, Bd. 3, Hamburg 1773, Faks.-Nachdruck Hilversum 1967, S. 208. Eine ganz ähnliche Formulierung wie hier in der *Autobiographie* findet sich in dem umfänglichen und sehr aufschlußreichen Brief an Johann Nikolaus Forkel vom 10. Februar 1775. Nachdem Carl Philipp Emanuel auf seine *Württembergischen Sonaten* eingegangen ist, fährt er fort: „Nachher habe ich meist fürs Publicum arbeiten müßen [...]“

¹⁷ Carl Philipp Emanuel Bach, *Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel*, hrsg. und kommentiert von Ernst Suchalla (= *Mainzer Studien zur Musikwissenschaft* 19), Tutzing 1985, S. 242.

gen sollten: Das Stück (eine Sonate) sollte neu sein und der Mode entsprechen, es mußte darüber hinaus kurz und technisch leicht zu bewältigen sein, damit es auch von Liebhabern gespielt werden konnte, die nicht über große Fähigkeiten verfügten. Der Zusammenhang von Schwierigkeitsgrad der Ausführung und Verkaufbarkeit stand Bach deutlich vor Augen, wie einige weitere Textstellen aus der Korrespondenz mit Breitkopf belegen können¹⁸.

Wenn wir nun rückblickend den oben wiedergegebenen Satz aus der Autobiographie nochmals überdenken, so ist ziemlich klar, daß Bach mit dem Begriff des Publikums primär die Käufer seiner im Druck erschienenen Musikalien gemeint haben muß. Eine Rücksichtnahme war in diesem Falle angezeigt, weil sich daraus finanzielle Konsequenzen ergeben konnten. Das Publikum ist so gesehen die bürgerliche Entsprechung zur Person des Auftraggebers, der während Bachs Berliner Zeit in der Person des aufgeklärten absolutistischen Herrschers, Friedrichs II., gegeben war. Es stellt sich nun die Frage, in welchem Verhältnis die individuelle Schöpferkraft des Komponisten zur äußeren Bindung an das Publikum bzw. den Auftraggeber zu sehen ist. Dies um so mehr, als wir daran gewöhnt sind, in Carl Philipp Emanuel Bach den Prototypen seiner Zeit zu sehen, der in eine enge Beziehung gesetzt werden muß zu den ästhetischen Idealen dieser Zeit, die sich an Begriffen wie Genie, Original, Kühnheit, Feuer, Größe der Gedanken etc. festmachen lassen. Mit diesen Idealen der Zeit scheint eine Rücksichtnahme auf Potentatengeschmack und Publikumswunsch unvereinbar. Aber eine aufmerksame Lektüre des betreffenden Absatzes aus der Autobiographie macht deutlich, daß hier ein kompliziertes, weil dialektisches Verhältnis existiert. Und auch die Zeugnisse der Zeitgenossen erlauben keine schlichte Zuordnung.

Bachs Formulierung: „Weil ich meine meisten Arbeiten für gewisse Personen und fürs Publikum habe machen müssen“¹⁹ signalisiert äußeren Zwang, der unerwünscht ist. Dieser Eindruck wird im folgenden noch verstärkt durch den Satz: „Ich habe sogar bisweilen lächerlichen Vorschriften folgen müssen [...]“²⁰. Unmittelbar anschließend setzt Bach nun aber zu einem überraschenden Rückbezug an. Diese „nicht eben angenehmen Umstände“ hätten möglicherweise sein „Genie“ zu „gewissen Erfindungen aufgefordert“, die ihm sonst vielleicht versagt geblieben wären. Was hier summarisch in der Autobiographie anklingt, finden wir immer wieder in konkreten Einzelfällen bestätigt. Nicht nur bei Bach selbst, sondern auch bei der Bewertung durch seine Zeitgenossen stehen der Anspruch eines individuellen Künstlers und die Berücksichtigung des Publikumsgeschmackes schwer vereinbar nebeneinander.

Die antithetische Gegenüberstellung bezieht sich auf satztechnischen Anspruch und auf hohe spieltechnische Erfordernisse. Dies bedingt, daß dem Werk nicht nur kurzlebiger Erfolg beschieden ist, sondern daß ein Überdauern von Modeschwankungen zu erwarten ist und damit eine Eigenschaft als beispielhaftes Vorbild, das vom Lernenden nachgeahmt werden kann, gegeben ist²⁰. Der Widerpart hierzu lautet: leicht, gefällig, entsprechend der Mode, bis hin zu eindeutig werdenden Formulierungen wie etwa „für Damen u. musikalische Windbeutel“²¹. Interessant ist nun, wie dieser Widerspruch ausgeglichen wird bzw. zu welchen synthetischen Lösungen man gelangen kann, die die Widersprüchlichkeit der Ausgangssituation überwinden helfen. Der Frage, ob anspruchsvoller Kompositionsstil vereinbar ist mit leichter Ausführbarkeit, kommt dabei zentrale Bedeu-

¹⁸ Ebda., S. 58 (Brief vom 2. April 1776) und S. 84 (Brief vom 16. September 1778).

¹⁹ Carl Philipp Emanuel Bach, *Autobiographie*, a.a.O., S. 208.

²⁰ Carl Philipp Emanuel Bach, *Briefe*, a.a.O., S. 221.

²¹ Ebda., S. 221.

tung zu. In seinem Brief an Breitkopf vom 26. August 1785 bejaht Carl Philipp Emanuel diese Frage mit Blick auf seine Klaviersonaten grundsätzlich²².

Dies geschieht allerdings einseitig zugunsten der leichten Ausführbarkeit. Nimmt man diese Vorgabe kompositorisch beim Wort, so ist ein Satzstil gefragt, der künstlerischem Anspruch mit klaviertechnisch einfachen Mitteln genügen muß. Es ist dies der entgegengesetzte Weg, den Haydn – und später vor allem Beethoven – gegangen ist. Weitere Textstellen, die beizubringen sind, betonen die Notwendigkeit der Reduktion technischer Schwierigkeiten, um eine gewinnbringende Auflage verkaufen zu können. Sein Brief an Breitkopf vom 16. September 1778 macht dies deutlich. Bach schreibt im Zusammenhang mit der ersten Sammlung der *Sonaten* [...] für *Kenner und Liebhaber*, deren Drucklegung er bei Breitkopf beabsichtigt, an diesen: „Weil einige Sonaten darunter etwas schwerer sind, so habe ich nicht Herz genug, 1000 Exemplare drucken zu laßen; ich sollte meynen, 650 Stück wären hinlänglich“²³. An anderer Stelle (Brief an Forkel vom 10. Februar 1775) macht er deutlich, daß Publikumswunsch und musikalischer Wert nicht unbedingt zusammenfallen müssen. Er berichtet, daß man mit dem Wunsch an ihn herangetreten sei, eine Sammlung von Fantasien zu veröffentlichen, um dann die Gründe dafür anzuführen, warum er davon Abstand nehme: „[...] allein, wie viele sind derer, die dergleichen lieben, verstehen und gut spielen?“ Und er fügt hinzu, daß er auch zur Veröffentlichung von „Claviersonaten mit einem begleitenden Instrument nach dem jetzigen Schlendrian“ keine Lust verspüre, freilich nicht ohne anzumerken: „Doch dieses letztere Un- oder Mittelding könnte lucrativer seyn, als jene finstere Fantasien“²⁴.

Es scheint an dieser Stelle sinnvoll, den engen Rahmen der Äußerungen Carl Philipp Emanuel Bachs zu dieser wichtigen Frage etwas zu erweitern und andere zeitgenössische Beiträge mit einzubeziehen. Grundsätzlich zu berücksichtigen ist hierbei, daß Bach in der zeitgenössischen Musikkritik als Originalgenie gefeiert wurde und daß seine neuen Veröffentlichungen in aller Regel mit Begeisterung aufgenommen wurden. Entsprechend fiel auch die Besprechung seiner Sonatensammlungen aus.

Die überwiegende Mehrheit seiner Kritiker hat nun den oben skizzierten Zwiespalt (Originalität und künstlerische Qualität bei einfacher Ausführbarkeit) gesehen und dabei die Meinung geäußert, daß Bach ein positiver und nachahmenswerter Kompromiß gelungen sei. Ausführungen dieses Inhalts ziehen sich wie ein roter Faden durch die Rezensionen seiner Klavierwerke. Dabei werden leichte Bewältigung bei der technischen Ausführung und musikalisch leichtes Verstehen beim Hörer zum Teil getrennt voneinander angesprochen; letzteres wird üblicherweise so konkretisiert, daß man Bachs kühne Harmonik, die kunstvolle Beherrschung der Ausweichungen und Modulationen, dem Bachschen Genie und Können zuordnet und in der schönen Melodie den Garant für eine leichte Faßbarkeit sieht. So äußert sich Carl Friedrich Cramer im *Magazin der Musik* bezüglich der vierten Sammlung der *Sonaten* [...] für *Kenner und Liebhaber*: „Die gegenwärtige Sammlung enthält 3 Rondos, 2 Sonaten, und 2 Phantasien, eine Mischung, die um so viel angemessener ist, jemehr sie der Aufschrift des Titels: für Kenner und Liebhaber entspricht; und sowohl den erstern tiefere harmonische, als den letztern und Ungeübteren, auch die von ihnen besonders gesuchten melodischen Reize darbietet“²⁵. Ein guter Teil der Argumentation bezüglich

²² Ebda., S. 186: „Sind diese Reprisen Sonaten bey sehr vielen beliebter als meine Saml. f. K. u. L. Sie sind ernsthafter als die letztern u. auch leichter“

²³ Ebda., S. 84f.

²⁴ Ebda., S. 243.

²⁵ *Magazin der Musik* 1 (2. Hälfte), hrsg. von Carl Friedrich Cramer, Hamburg 1783, S. 1240f.

Bachs Kompromiß zwischen künstlerischem Anspruch und technisch leichter Ausführbarkeit erfolgt mit pädagogischer Begründung. Zum verbreiteten Topos wird das Bild vom Originalgenie, das sich um die Hebung und Verbesserung des allgemeinen Publikumsgeschmacks bemüht, das auch Anfängern und Liebhabern mit geringen Fähigkeiten künstlerisch anspruchsvolle Literatur zur Verfügung stellen will. Dieser positive Grundtenor im zeitgenössischen musikkritischen Schrifttum sollte aber nicht den Blick verstellen für gelegentlich vorgetragene Bedenken, die teils in allgemeiner Form, teilweise direkt auf Bach bezogen geäußert werden.

„Wir verehren an H.[errn] C.[apelmeister] B.[ach] den großen Original=Componisten, der an Adel und Hoheit und Würde und Erfindung über alle seine Zeitgenossen in der Kunst hoch hervor ragt. Muß es uns daher nicht kränken, wenn wir sehen, daß dieser große Mann, sich zu der Bequemlichkeit und zu dem Unvermögen des Volks herablassen will? Aber er kann es nicht; und wir sagen es hier zu seiner Ehre ganz frey, daß es ihm nicht gelungen. Am mehresten fallen hier die kurzen, der Mode zu gefallen hineingeworfenen Andante=Sätze auf: wenn man diese mit den herrlichen Adagios in älteren Sonaten dieses großen Meisters vergleicht. Von einem Meister fordert man Meisterstücke“²⁶.

Daß diese Problematik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts widersprüchlich diskutiert wurde, können wir auch an den Ausführungen Heinrich Christoph Kochs nachvollziehen. Im dritten Teil seines *Versuchs einer Anleitung zur Composition* erwähnt er rühmend die Klaviersonaten Daniel Gottlob Türks, die deswegen beliebt seien, „weil sie nebst der treffenden Darstellung angenehmer Empfindungen den Liebhaber nicht durch allzugroße Schwierigkeiten abschrecken, und überdies noch in einem Stile geschrieben sind, der für jedes, noch nicht verwöhnte Gefühl sehr eindringlich ist“²⁷. Aber schon der Folgesatz zeigt, daß dieses Lob nicht allgemeine, sondern nur eingeschränkte Gültigkeit besitzt. Koch fährt nämlich fort: „Lauter Eigenschaften, die man billig von Tonstücken dieser Art verlangen kann, die für das Publikum bestimmt sind“. Dieses Zitat macht aber auch deutlich, daß Koch gegen ein derartiges Eingehen auf das Publikum im Prinzip nichts einzuwenden hat. Er stellt die virtuose Sonate der leichter ausführbaren gegenüber und wertet letztere dadurch auf, daß er diesem Sonatentyp eher eine ausdrucksvolle Musik unterstellt als dem spieltechnisch anspruchsvollen.

„Geräuschvolle und mit Schwierigkeiten überladene Sonaten sind zwar für denjenigen Solospieler ein Bedürfnis, der nicht Ausdruck der Empfindungen, sondern bloß mechanische Fertigkeit auf dem Instrumente hören lassen will; allein bey Sonaten, die für das Publikum bestimmt sind, sollte man billig mehr auf allgemeine Brauchbarkeit sehen, denn nicht allein dem Dilettanten, sondern auch den mehresten Künstlern selbst, ist mehr an ausdrucksvollen, als an schweren Tonstücken dieser Art gelegen“²⁸.

Im Prinzip umgekehrt argumentiert Koch an anderer Stelle im zweiten Teil seines *Versuchs*; auch hier geht es um das Eingehen des Komponisten auf die Wünsche des Publikums, allerdings mit etwas anderem Hintergrund: Nicht die spieltechnischen Schwierigkeiten stehen zur Diskussion, sondern allgemein die Qualität der Komposition. Er spricht auch hier den Einfluß der „Beschützer“ bzw. der „Zuhörer“ an: „Ich weiß es wohl, daß es oft genug nicht von den Künstlern allein abhängt, dasjenige zu wollen, was sowohl für die Zuhörer als auch für die Kunst das edlere ist“²⁹. Koch plädiert für ein pädagogisches Engagement des Komponisten, der sein Publikum so heranbilden soll, daß es in der Musik ein „edleres Vergnügen“ und nicht „bloßen Zeitvertreib“ sucht. Während Koch also im ersten Fall das Eingehen auf den Publikumsgeschmack gutheißt

²⁶ *Musikalischer Beytrag. Erstes Stück. 1777*, in: *Hamburger Neue Zeitung*. Zitiert nach: Carl Philipp Emanuel Bach, *Briefe*, a. a. O., S. 369.

²⁷ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3. Teil, Leipzig 1793, S. 318.

²⁸ Ebd., S. 317f.

²⁹ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 2. Teil, Leipzig 1787, S. 46.

und einem Verzicht auf spieltechnische Ansprüche das Wort redet, läßt er im zweiten, zeitlich früheren Fall eine Anpassung des Komponisten an die Wünsche seiner Zuhörer nicht zu, sondern fordert von diesem umgekehrt, das Publikum an seine Kunst und deren Ansprüche heranzuführen.

VI Die Reprises-Sonaten

Die 1760 bei Winter in Berlin im Druck erschienenen, der Schwester Friedrichs des Großen, Anna Amalie, gewidmeten *Sechs Sonaten mit veränderten Reprises für Clavier* verfolgen, ähnlich wie die Sonaten zum *Versuch*, einen erzieherischen Zweck. In der „Vorrede des Verfassers“, datiert mit „Berlin, im Monat Julius 1759“, spricht Bach die pädagogische Absicht deutlich an:

„Bey Verfertigung dieser Sonaten habe ich vornehmlich an Anfänger und solche Liebhaber gedacht, die wegen gewisser Jahre oder anderer Verrichtungen nicht mehr Geduld und Zeit genug haben, sich besonders stark zu üben. Ich habe ihnen bey der Leichtigkeit zugleich auf eine bequeme Art das Vergnügen verschaffen wollen, sich mit Veränderungen hören zu lassen, ohne daß sie nöthig haben, solche entweder selbst zu erfinden, oder sich von andern vorschreiben zu lassen, und sie mit vieler Mühe auswendig zu lernen. Endlich habe ich alles, was zum guten Vortrage gehöret, ausdrücklich angedeutet, damit man diese Stücke, allenfalls auch bey einer nicht gar zu guten Disposition, mit aller Freyheit spielen könne“³⁰.

Drei konkrete Ziele hat Carl Philipp Emanuel demnach im Auge gehabt: keine allzu großen technischen Anforderungen, das Muster, wie beim Wiederholen einzelner Teile variiert werden sollte, und durch ausführliche und präzise Angaben im Notentext dem Spieler eine sichere Handleitung zu geben. Aber schon ein erster Blick auf diese Werkgruppe macht deutlich, daß die Anpassung bezüglich des spieltechnischen Schwierigkeitsgrades bei weitem nicht so extrem ist wie im Falle der Sonaten zum *Versuch*. Daß Bach diese Sonaten selbst geschätzt hat, ist einem am 26. August 1785 an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf gerichteten Brief zu entnehmen. Er schreibt: „Sind diese Reprises Sonaten bey sehr vielen beliebter als meine Saml.[ungen] f.[ür] K.[enner] u.[nd] L.[iebhaber]. Sie sind ernsthafter als die letztern und auch leichter“³¹.

Wichtiger für die gattungsgeschichtliche Entwicklung der Klaviersonate bei Carl Philipp Emanuel Bach sind aber deutliche Hinweise auf eine allmähliche Umgestaltung des motivischen Materials und dessen Strukturierung im Tonikabereich des Anfangsteils. Die motivische Gliederung des Anfangsteils (des späteren Themas) umfaßte im Frühwerk zwei bis vier Takte und bei den *Preußischen* und *Württembergischen Sonaten* sechs, selten acht Takte. Abgesehen vom rein quantitativen Aspekt aber ist die Anordnung der Motive identisch, das heißt, die Ausdehnung dieser Motivgruppe auf acht Takte ändert nichts; es kann in diesem Falle nicht von einem achttaktigen klassischen Thema gesprochen werden.

Schon die letzte Sonate aus der Sammlung zum *Versuch* und in stärkerem Maße noch die Reprises-Sonaten lassen nun einen Prozeß erkennen, der in Richtung auf eine symmetrische Strukturierung der Motive abzielt und damit zum klassischen Thema führt. Die ersten acht Takte der *Sechsten Sonate* zum *Versuch* gliedern sich in: a (2 T.), a' (2 T.), b (4 T.). Neben dem binären Gliederungselement lassen vor allem die symmetrischen Bildungen die Nähe zum klassischen Thema

³⁰ Carl Philipp Emanuel Bach, *Sechs Sonaten mit veränderten Reprises für Clavier* (1760), hrsg. v. Etienne Darbellay, Winterthur 1976, S. XIII.

³¹ Carl Philipp Emanuel Bach, *Briefe*, a.a.O., S. 186. Es soll nicht verschwiegen werden, daß dieses Zitat mit einiger Vorsicht zu bewerten ist. Der Nachdruck der Reprises-Sonaten durch Rellstab bringt Bach, der noch unverkaufte Exemplare der alten Winterschen Ausgabe besitzt, in eine geschäftlich schwierige Situation. Er bittet Breitkopf um die Übernahme seiner restlichen Exemplare. Wie weit das Urteil ausschließlich einer ästhetisch begründeten Überzeugung erwächst bzw. inwieweit hier wirtschaftliche Eigeninteressen ins Spiel kommen, ist natürlich nicht zu entscheiden.

deutlich werden. Andererseits zeigen die Takte 5–8 mit ihrem modulatorischen Gang noch den Einfluß des barocken Fortspinnungselements, so daß die Motivgruppierung in dieser Sonate auch noch auf das oben beschriebene Modell der frühen Sonate bezogen werden könnte, wobei die Takte 1 u. 2 H, die Takte 3 u. 4 H₁ und die Takte 5–8 F und S entsprechen würden.

Mit den Reprise-Sonaten wird nun die Entwicklung zum klassischen Thema deutlich vollzogen. Diese These läßt sich am besten an der *Sonate Nr. 6* der ersten Sammlung (Wq 50,6) belegen. Auch hier ist ein symmetrischer Aufbau von 2(a) + 2(a') und 4(b) Takten gegeben³². Aber diese beiden ersten Teile (a und a') sind nicht nur auf zwei verschiedenen Tonstufen (Tonika und Dominante) nebeneinander gestellt, sondern a wendet sich von der Tonika zur Dominante und a' führt wieder zurück zur Tonika. Vor allem aber ist der viertaktige b-Teil viel deutlicher untergliedert. Der Fortspinnungscharakter dieses Teils verschwindet zugunsten eines symmetrischen Aufbaus: α (T. 5), α (T. 6) und β (T. 7 u. 8).

Parallel zu dieser Entwicklung ist eine Tendenz feststellbar, die auf eine gewisse Flächigkeit und satztechnische Einheitlichkeit hinausläuft. In den *Preußischen* und *Württembergischen Sonaten* folgt der Anfangsmotivgruppe mit ihren vier, sechs oder acht Takten ein deutlich kontrastierender Teil. Die Anfangsmotivgruppe stellt dabei den charakteristischen, den plastisch geformten Beginn dar, der den spezifischen Ausdrucksgehalt des Satzes beinhaltet – die große Geste –, während die folgende Gruppe meist virtuosos Laufwerk, Arpeggien und polyphone Techniken (Eingführung bzw. kanonartige Stimmführung) ins Spiel bringt. Dies bedeutet einen starken Kontrast schon am Beginn des Satzes, mit der Folge, daß der Eindruck des Uneinheitlichen, Zerklüfteten, des Fantastischen erzielt wird. Dieses Erscheinungsbild ändert sich aber mit den Reprise-Sonaten grundsätzlich. Die *Sonate Nr. 6* der ersten Sammlung (Wq 50,6) mag auch hierfür als Beispiel dienen. Nach dem streng symmetrisch gebauten Thema der ersten acht Takte folgt kein kontrastierender Teil, sondern das Thema wird vielmehr in variiert Form wiederholt. Damit gewinnt das Stück an Geschlossenheit. Auch in den Fällen, wo nach dem Thema ein neues Motiv ins Spiel kommt, erfolgt dies so behutsam, daß der Grundcharakter nicht verlorengeht³³.

VII Die Sonaten für Kenner und Liebhaber

Die sechs späten Sammlungen für Kenner und Liebhaber, die zwischen 1779 und 1787 bei Breitkopf in Leipzig gedruckt erschienen, machen nochmals die eingangs schon angesprochenen Schwierigkeiten deutlich, die Klaviersonate bei Carl Philipp Emanuel Bach zu definieren und ihre Entwicklung überzeugend darzulegen. Die erste Sammlung von 1779 beläßt es noch bei der seit langem gepflegten Gewohnheit, sechs Sonaten zu einer Werkgruppe zu bündeln. Aber schon ab der zweiten Sammlung mischt Bach Rondos und Sonaten (jeweils drei) und durchbricht damit gegen Ende seines Lebens ein gebräuchliches Verfahren, das er von seinem Vater übernommen und jahrzehntelang selbst gepflegt hat. Damit schwächt er die Gattung der Klaviersonate, deren *classicus auctor* er unbestritten ist. Und ab der vierten Sammlung schließlich (1783) tritt die Freie Fantasie als dritte Gattung innerhalb eines Sammelbandes noch hinzu. Handelt es sich beim Rondo allem Anschein nach um ein Eingehen auf den Publikumsgeschmack, so können im Falle der Fantasie diese Gründe wohl ausgeschlossen werden. Ganz im Gegenteil müssen wir davon

³² Zu einer ähnlichen Beschreibung gelangt Robert Wylter (*Form- und Stiluntersuchungen zum ersten Satz der Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs*, Biel 1960, S. 146f.).

³³ Hierfür mag die erste Sonate der dritten Sammlung der Reprise-Sonaten (Wq 52,1) als Beispiel dienen.

ausgehen, daß Carl Philipp Emanuel die Fantasie für einen kleineren Kreis echter Kenner geschrieben hat³⁴.

Bei dieser Ausgangslage drängt sich wie selbstverständlich die Frage auf, was Bach veranlaßt haben könnte, in seine letzten Sonatensammlungen die Freie Fantasie mit aufzunehmen. Einen Fingerzeig zur Beantwortung dieser Frage erhalten wir aus dem schon mehrfach zitierten Brief Bachs an Forkel vom 10. Februar 1775. Gleich zu Beginn dieses Briefes, nach einem Satz des Dankes, geht Bach auf zwei seiner Sonaten, auf die erste und dritte *Württembergische Sonate* ein, die wohl auch die besondere Aufmerksamkeit Forkels auf sich gezogen haben. Bach schreibt an Forkel: „Die 2 Sonaten, welche Ihren Beyfall vorzüglich haben und etwas gleiches von einer freyen Fantasie haben [...]“. ³⁵ Es sind dies von den Sonaten der 40er Jahre zwei, die in ganz besonders auffälliger Weise den musikalischen Ausdruck in großer Geste und die unterschiedlichen Satzarten in rascher Abfolge wechseln und somit den Eindruck des Dramatischen und Phantastischen erwecken. Wie dargelegt, verlief die Entwicklung der Klaviersonate bei Carl Philipp Emanuel aber in Richtung auf Glättung, auf Vereinheitlichung und binäre Taktgliederung, auf großflächige und kontinuierliche Anlage hin. Diese Merkmale dürften wohl der allgemeinen stilistischen Entwicklung der Zeit entsprochen haben, der sich Carl Philipp Emanuel nicht entziehen wollte, die ihn aber auch nicht voll befriedigt hat. Das Kurzgliedrige, das Überraschende, die Mannigfaltigkeit der Gedanken und Gefühle, das nervöse Abwechseln, das Erregen und Stillen ständig neuer Leidenschaften war durch die stilistische Entwicklung, wie sie in den *Württembergischen Sonaten* einsetzte, weitgehend an den Rand gedrängt worden. Die Freie Fantasie hingegen war eine Gattung, die eine Ausprägung eben dieser Elemente ermöglichte³⁶. Es hat den Anschein, daß Bach aus einer musikalischen Überzeugung heraus Sonaten und Fantasien ganz bewußt als sich ergänzende Gattungen nebeneinandergestellt hat. Man könnte hierin ein Anzeichen dafür erblicken, daß die Entwicklung der Klaviersonate zu einer großflächigen Anlage hin Bachs eigentlichen Intentionen nicht sonderlich entsprochen hat.

Damit erhält die Fantasie in Relation zur Sonate eine ganz spezifische Bedeutung. In ihr konnten und sollten kompositorische Verfahren bzw. ästhetische Ziele des Komponisten, die in der Gattung der Sonate nun obsolet geworden waren, für ihn aber, wie wir den Ausführungen im *Versuch* entnehmen können, einen zentralen Stellenwert besaßen, gepflegt werden. Diese Ergänzungsfunktion der Fantasie im Hinblick auf die Sonate beschränkt sich keinesfalls nur auf das Wirken Carl Philipp Emanuel Bachs. Vielmehr haben wir in ihm den Stifter einer länger währenden Symbiose zwischen Sonate und Fantasie zu erblicken. Zentrale Komponistenpersönlichkeiten der Klassik und der Romantik haben diese ergänzende Funktion der Fantasie und damit ihre Nähe zur Sonate offensichtlich ähnlich empfunden wie Bach. Zu erinnern wäre in diesem Zusammenhang an Beethovens *Sonata quasi una Fantasia* (op. 27,1) oder an Schuberts *Wandererfantasia* (D 760) bzw. an den ersten Satz (*Fantasie*) seiner *G-dur-Sonate* (D 894); auch bei Mozart berühren sich Fantasie und Sonate.

³⁴ Carl Philipp Emanuel Bach, *Briefe*, a.a.O., S. 243: „Man will jetzt von mir 6 oder 12 Fantasien haben, wie das achtzehnte Probestück aus dem C moll ist; ich läugne nicht, daß ich in diesem Fache gerne etwas thun mögte, vielleicht wäre ich auch nicht ganz u. gar ungeschickt dazu [...] allein wie viele sind derer, die dergleichen lieben, verstehen und gut spielen? Der H. von Gerstenberg u. H. C. M. Scheibe in Copenhagen u.a.m. wünschten dergleichen [...]“

³⁵ Ebda., S. 241.

³⁶ Im zweiten Teil seines *Versuchs* schreibt Carl Philipp Emanuel Bach (a.a.O., S. 336) im 41. Kapitel („Von der freyen Fantasie“): „Das Schöne der Mannigfaltigkeit empfindet man auch bey der Fantasie. Bey der letztern müssen allerhand Figuren, und alle Arten des guten Vortrages vorkommen. Lauter Laufwerk, nichts als ausgehaltene, oder gebrochene vollstimmige Griffe ermüden das Ohr. Die Leidenschaften werden dadurch weder erregt, noch gestillet, wozu doch eigentlich eine Fantasie vorzüglich solte gebraucht werden.“

Wenn wir die Sonaten aus den Sammlungen für Kenner und Liebhaber betrachten, so ist es vor allem die Unterschiedlichkeit der einzelnen Gattungsexemplare, die auffällt, ebenso wie die geringe Satzausdehnung. Eröffnungssätze mit einem Umfang um 40 Takte sind keine Seltenheit³⁷. Hinzu kommt noch eine Tendenz, die typischen Tempi der Sätze zu modifizieren³⁸. Auffällig sind schließlich auch die harmonisch offenen Anfänge einiger Eröffnungssätze, so etwa im Falle der dritten und fünften Sonate der ersten Sammlung. Es ist dies ein Verfahren, das als späte Eigenheit des Bachschen Personalstils Elemente des späteren Beethoven und der Romantik antizipiert. Neben all diesen Veränderungen, die das Resultat einer stilistischen Weiterentwicklung sind, treffen wir aber auch auf die groß angelegte symmetrisch in Taktgruppen gegliederte, spielfreudige Sonate, wie sie uns von den Reprise-Sonaten her vertraut ist³⁹. Und auch der schon zu Beginn seines Schaffens gepflegte Typus des Klangflächenpräludiums findet sich noch in diesen späten Sammlungen⁴⁰. Daß Bach in diesem Bestreben, unterschiedliche Exemplare zu einer Werkgruppe zusammenzufassen, ähnlich verfährt wie sein Vater, damit aber auch dazu beiträgt, daß seine eigene stilistische Entwicklung schwer erkennbar wird, ist ganz offensichtlich. Dieses Vorgehen ist später, etwa bei Haydn oder Beethoven, nicht mehr vorstellbar.

Wenn man trotz der eingangs schon angesprochenen Schwierigkeiten, das Sonatenschaffen Carl Philipp Emanuels zu bewerten, auf eine abschließende Betrachtung nicht verzichten will, dann drängt sich der Eindruck auf, daß Bach in der Gattung, deren klassischer Repräsentant er zweifellos für seine Zeitgenossen gewesen ist, eine nicht sonderlich überzeugende und für uns heute eher unglücklich erscheinende Entwicklung vollzogen hat. Die Ausgangslage nach den *Preußischen* und *Württembergischen Sonaten* war aussichtsreich, verglichen damit muß der weitere Verlauf, gemessen an der Entwicklung Haydns und Beethovens, enttäuschen. Dies nur mit äußeren Gründen (pädagogische Absichten und Rücksichtnahme auf das Publikum) erklären zu wollen, wäre sicherlich zu einfach, wenn sie auch eine gewisse Rolle gespielt haben mögen. Den zahlreichen Zitaten, die das ambivalente Verhältnis zwischen Originalgenie und Eingehen auf den Publikumsgeschmack beleuchten, sei ein letztes hinzugefügt, das zeitlich dem unmittelbaren Kontext der Sammlungen für Kenner und Liebhaber zuzuordnen ist. Unter dem Datum vom 31. August 1784 schreibt Carl Philipp Emanuel an den Lehrer der königlichen Realschule und späteren Kantor der Dreifaltigkeitskirche in Berlin, Johann Christoph Kühnau: „Erlauben Sie mir, dass ich Ihnen, aus wahren guten Herzen, eine Lehre für künftig geben darf. Bey Sachen, die zum Druck, also für Jedermann, bestimmt sind, seyn Sie weniger künstlich und geben mehr Zuker.“⁴¹ Die Situation und die Problematik der Klaviersonate bei Carl Philipp Emanuel Bach sei im folgenden in einigen Punkten zusammenfassend skizziert.

1. Carl Philipp Emanuels Sonatenschaffen überschreitet nicht jene Nahtstelle, die gekennzeichnet ist einerseits durch eine Anordnung der Motive nach dem alten Prinzip (Fortspinnung) und andererseits durch das neue Prinzip (binäre Taktgliederung, symmetrische Anlage der Motive, Takteinheit als normative Kraft). Geprägt durch die Einstellung, alte Kompositionsverfahren weiterhin verfügbar zu halten, beläßt Bach dem Fortspinnungsprinzip eine wesentliche Rolle.

³⁷ Vgl. hierzu die ersten Sätze der fünften Sonate der ersten Sammlung und der ersten Sonate der vierten Sammlung.

³⁸ Erste Sätze mit der Tempobezeichnung *Andantino* (zweite Sonate, zweite Sammlung), *Andante* (zweite Sonate, erste Sammlung), *Grazioso* (erste Sonate, vierte Sammlung); Schlußsätze mit der Bezeichnung *Cantabile* (dritte Sonate, erste Sammlung), *Andantino grazioso* (dritte Sonate, dritte Sammlung). Auch der fehlende Mittelsatz in der zweiten Sonate der zweiten Sammlung wäre hierbei zu erwähnen.

³⁹ So beispielsweise die vierte Sonate aus der ersten Sammlung.

⁴⁰ Etwa der erste Satz der ersten Sonate (erste Sammlung).

⁴¹ Zitiert nach Friedrich Chrysander, *Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach und G.M. Telemann*, in: *AmZ* 4 (1869), S. 187.

2. Trotz zahlreicher Ansätze und gelungener einzelner Muster findet Carl Philipp Emanuel letztendlich nicht zur ‚großen‘ Sonate. (Dies erklärt auch zum Teil, warum es seinen Klaviersonaten bis heute nicht gelungen ist, wirklichen Eingang in unser Konzertrepertoire zu finden.) Blanke Virtuosität bedeutete ihm nicht übermäßig viel. Dieser Überzeugung wird im *Versuch* deutlich Ausdruck verliehen und schlägt sich vor allem in den Sonaten der Sammlungen für Kenner und Liebhaber deutlich nieder.
3. Bach fühlt sich bis zu seinem Ende hin einer Kunst verbunden, die dem Detail, dem raschen Stimmungsumschlag, dem nervösen Wechsel der unterschiedlichen Affekte und Leidenschaften, dem dünnen, aber exquisiten und raffiniert geführten Satz, den überraschenden und doch aparten harmonischen Wendungen mit ihren verblüffenden Ausweichungen und ihren gekonnten Rückwendungen Priorität einräumte.
4. Die wenigen Sonaten, die einen Aufbruch erkennen lassen, entstammen entweder einer jugendlichen Sturm-und-Drang-Phase Anfang der 40er Jahre oder stellen den Einfluß einer großflächigen, architektonisch übersichtlichen Kompositionsweise dar, die wohl von außen an Bach herangetragen wurde, die er sich aber nicht völlig zu eigen machte⁴².
5. Die Möglichkeit, zu einer überzeugenden ‚großen Lösung‘ im Sonatenschaffen zu gelangen, hätte wahrscheinlich darin bestanden, daß Bach aus einer Verschmelzung von Sonate und Fantasie Vorteil im Sinne einer Befruchtung hätte ziehen können. Vielleicht hätte hierzu auch eine ähnliche Auftragsituation, wie sie bei der Gattung Sinfonie im Falle der sechs Streichersinfonien (Wq 182) bestanden hat, weiterhelfen können. Ein feudaler oder bürgerlicher Mäzen also wäre möglicherweise dem Sonatenschaffen Carl Philipp Emanuel Bachs förderlicher gewesen als das allmählich heranwachsende Massenpublikum.

⁴² Ähnlich deutet auch Robert Wyler das Werk Carl Philipp Emanuel Bachs (*Form- und Stiluntersuchungen zum ersten Satz der Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs*, a. a. O., S. 150): „Es ist keine eindeutig festgelegte stilistische Grundkraft, die das Expositionsgeschehen bei Ph. E. Bach trägt. Wir wohnen vielmehr wiederum (d. h. wie in den vorangehend behandelten, den Gesamtsatzaufbau betreffenden Zusammenhängen) einer steten Auseinandersetzung bei zwischen den architektonisch-ordnenden (klassizistischen) und den verbindend-nuancierenden (rokokohaften) Elementen, wozu sich als Drittes eine expressiv-subjektive Strömung gesellt.“

Das klassizistische Element wird gleichsam von außen herangetragen: zunächst fast gewaltsam, in der Art eines Einbruchs auftretend, greift es die ursprüngliche Grundlage an, wirkt es sich als Spaltungsprozeß aus. Es vermag jedoch nicht die Alleinherrschaft an sich zu reißen, es wird nicht schlechthin akzeptiert, sondern löst Gegenkräfte aus, die nun ihrerseits zu schwach sind, jenen Einbruch wettzumachen. Man könnte von einer abgeschwächten, verfeinerten Barockkraft (= Rokoko) sprechen, die im Kampf liegt mit der neu heraufdrängenden klassizistischen Richtung“