

*Wilhelm Friedemann Bach. Der streitbare Sohn*, hrsg. von Michael Heinemann und Jörg Strodthoff, Dresden 2005 (Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden) 120 S.

Der vorliegende Band vereinigt die Vorträge eines von der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden im Januar 2003 veranstalteten Symposiums, erweitert um zwei Beiträge von Michael Heinemann und Thomas Synofzik. Wenn ein Prospekt der Dresdner Schriftenreihe für das schmale Bändchen mit dem Hinweis wirbt, hier liege die erste selbständige Veröffentlichung zu Wilhelm Friedemann Bach seit fast hundert Jahren vor und damit den Vergleich mit der 1913 erschienenen Monographie von Martin Falck heraufbeschwört, so ist die Meßlatte hoch angelegt. Denn Falck hatte seinerzeit fast aus dem Nichts heraus die wissenschaftliche Erkundung von Leben und Werk des ältesten Bach-Sohns als eigenständigen Zweig der Bach-Forschung begründet und ihr mit seiner konzentriert und umsichtig formulierten Studie eine Solidität verliehen, die das – in der Folge mehrfach wieder aufgelegte – Buch bis heute zu einem Standardwerk macht.

Diesem hohen Niveau können nur wenige der Dresdner Beiträge gerecht werden. Zunächst ist festzuhalten, daß im vorliegenden Band letztlich nur eine Fuge, ein Sonatensatz und ein Kantatenchor näher besprochen werden, während ganze Werkbereiche – Kammermusik, Konzerte – gänzlich unerwähnt bleiben. Die meisten Aufsätze bewegen sich gleichsam in luftleerem Raum, unbelastet von einer eingehenden Beschäftigung mit der Materie und weitgehend unberührt von den biographischen und musikalischen Quellen. So tummeln sich denn die von Stefan Gies beigeordneten knappen Bemerkungen zur Biographie W. F. Bachs meist auf den sattsam bekannten psychologisierenden Gemeinplätzen, die das von ihm entworfene Bild entsprechend schablonenhaft und konturenlos wirken lassen. Merkwürdig schiefplastig erscheint der Beitrag vor allem auch dadurch, daß der größte Teil der Ausführungen sich allein mit dem jungen W. F. Bach und seinem vermuteten schwierigen Verhältnis zum Vater beschäftigt, während schon die Zeit der ersten Berufserfahrungen in Dresden und auch die mittleren Lebensjahre in Halle übersprungen werden und das sorgenerfüllte Alter des Komponisten nur kurz gestreift wird. Ob man mit einem derart bedenkenlos hingeworfenen Text eine auch nur annähernd gerechte Beurteilung der Persönlichkeit W. F. Bachs erreichen kann, sei dahingestellt.

Dem Thema „W. F. Bach und die Orgel“ widmet sich der Beitrag von Jörg Strodthoff. Die kenntnisreiche Diskussion der bereits veröffentlichten Dokumente und Werke steht in einem merkwürdigen Mißverhältnis zu den überaus dürftigen Mitteilungen über die musikalischen Quellen. Wenn aber über Fragen der Authentizität nachgedacht wird, so darf dies nicht auf der Basis der pauschalen und in jeder Hinsicht unzureichenden Quellenbeschreibungen

in der Ausgabe von Traugott Fedtke geschehen. Etwas eigenwillig mutet auch der Hinweis auf den Berliner Organisten „Darsow“ an, hinter dem sich der Kirnberger-Schüler Johann Samuel Harson verbirgt.

Eine wohltuend gründliche und scharfsinnige analytische Studie liegt in Ludwig Holtmeiers Beitrag „Überlegungen zur Kompositionstechnik Wilhelm Friedemann Bachs“ vor. Gegenstand der Betrachtung ist die Fuge in C-Dur Fk 32/1, das Eröffnungsstück eines im Jahr 1778 Prinzessin Anna Amalia von Preußen zugeeigneten kleinen Fugenzyklus. Die detaillierte Besprechung dieses kurzen Werks vermittelt wertvolle Einblicke in W. F. Bachs Prinzipien der harmonischen, rhythmischen und formalen Gestaltung sowie in das bewußte Umdeuten und Unterlaufen barocker Modelle und Hörerwartungen. Die von Holtmeier hervorgehobene Individualisierung der Linien durch Vorhalte und melodische Chromatik wie auch die Tendenz zu einem eher flächigen Klangverständnis korrespondieren mit einer der wenigen Äußerungen des Komponisten zum eigenen Schaffen, derzufolge die Fugensammlung sich durch einen „gustosen und sangbaren“ Stil auszeichnet. Hier ergibt sich eine Verbindung zu der von Thomas Synofzik mit großem Sachverstand behandelten Sonate in Es-Dur Fk 5, deren Drucklegung 1748 mit dem Hinweis angezeigt wurde, der Komponist habe sich in diesem Stück eines „leichtern Stylli“ beflissen als in dem Vorgängerwerk (Fk 3). Synofzik sucht nach dem von Johann Adolph Scheibe geforderten „Zusammenhang“, den „jedwedes musicalische Stück“ haben müsse und findet ihn unter der diskontinuierlichen Oberfläche in einem planvoll entworfenen dichten Gewebe motivischer Beziehungen.

Problematisch erscheint dagegen Michael Heinemanns Versuch, die typischen Merkmale von W. F. Bachs geistlichem Kantatenschaffen zu definieren. Mit wortreicher, ja überbordender Argumentation plädiert der Autor für ein neues Verständnis dieses Schaffungsbereichs, nicht ohne herbe, doch weitgehend unbegründete Kritik an den von Martin Falck formulierten angeblich pauschalen Bewertungen der einzelnen Werke zu üben. Zu Falcks Verteidigung sei entgegen, daß er – wie sich nicht zuletzt auch an seinen im Bach-Archiv Leipzig verwahrten handschriftlichen Aufzeichnungen und Exzerpten erkennen läßt – sich seinerzeit in akribischer Detailarbeit mit dem noch völlig unerschlossenen Gebiet der Nach-Bachschen Kirchenkantate auseinandergesetzt hat, in seiner Dissertation jedoch lediglich die prägnant formulierte Essenz dieser Studien festhielt. Auch wer Falcks Wertungen nicht in jedem Falle teilt, muß ihm trotzdem zugestehen, daß er nicht nur in philologischer Hinsicht wußte, wovon er sprach. Der den theoretisierenden Gedankengängen Heinemanns aufmerksam folgende Leser fragt sich schließlich, worin denn das wesentlich „Neue“ der eingeforderten neuen Sichtweise bestehen solle. Hatte Falck in W. F. Bachs Kantaten einen an das Schaffen des Vaters anknüpfenden, zugleich aber auch modernere und individuelle Züge aufgreifenden Stil gesehen, so

lautet das Fazit von Heinemanns Zugang, der älteste Bach-Sohn habe „sich zumal in einem traditionsreichen Genre dem Herkommen verpflichtet“ gefühlt, „ohne doch schon prinzipiell ... auf neue Gestaltungsmittel verzichten“ zu müssen. Nachdenklich stimmt dabei, daß der von Heinemann als (einziges) Beispiel herangezogene Kopfsatz der Himmelfahrtskantate „Gott fährt auf mit Jauchzen“ Fk 75 nur in ganz groben Zügen beschrieben und auch nur andeutungsweise mit drei Chorsätzen J. S. Bachs verglichen wird. Kein Wort fällt zum Beispiel über den hier vertonten Text. Doch W. F. Bachs Verhältnis zur Tradition wäre nicht unwesentlich durch den Hinweis charakterisiert, daß die Himmelfahrtskantate auf einer Dichtung des Hallenser Theologen Johann Jacob Rambach beruht, die offenbar bereits um 1718/19 für Johann Gotthilf Ziegler geschrieben, 1720 veröffentlicht und in der Folge von zahlreichen Komponisten vertont wurde. Setzt man die Entstehung von Fk 75 auf die späten 1750er Jahre an, so ergibt sich mithin der merkwürdige Befund, daß der Komponist hier auf einen vier Jahrzehnte alten Text zurückgriff. Unbeantwortet bleibt auch die Frage, ob W. F. Bachs Generationsgenossen die Kantatenform grundsätzlich anders umsetzten und ob W. F. Bach neben seinem Vater auch noch andere Vorbilder gehabt haben könnte.

Das Verhältnis zum Vater als Vorbild und Lehrmeister bestimmt auch die Ausführungen von Wolfgang Lessing, die um das berühmte „Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach“ kreisen, dessen Titel aber nicht ein einziges Mal korrekt zitieren. Angezweifelt werden vor allem die auf Mitteilungen der Bach-Söhne beruhenden Äußerungen Forkels über Bachs Unterrichtsmethoden, die dem Autor nur schlecht zu dem im Klavierbüchlein vereinigten Repertoire zu passen scheinen. Welche der einzelnen Einwände zu Recht bestehen mögen, bleibt zu diskutieren; jede Auseinandersetzung mit diesem schwierigen Thema sollte allerdings mit einer umfassenden Bestandsaufnahme der überlieferten Dokumente beginnen und nicht zuletzt auch die bereits vorhandene kritische Literatur berücksichtigen (in der eine ganze Reihe entlegenerer historischer Zeugnisse zu Bachs Unterrichtsmethoden bereits aufgearbeitet wurden). Keinesfalls fehlen dürften hier aber die Äußerungen von Ernst Ludwig Gerber über die Unterrichtszeit seines Vaters bei Bach und die Briefe Carl Philipp Emanuel Bachs an Forkel. Ob Bach seinen ältesten Sohn wirklich grundsätzlich anders erzog als die nachfolgenden Kinder und Schüler, steht dahin. Noch fragwürdiger ist allerdings, ob der junge Friedemann das väterliche Vorbild wirklich in dem Maße absorbierte, wie es uns am Schluß des Beitrags nahegelegt wird. Denn wer behauptet, daß die Handschrift des sechzehnjährigen Sohnes kaum noch von der des Vaters zu unterscheiden ist, hat niemals auch nur einen Blick in das – durch eine Faksimileausgabe bequem zugängliche – Original geworfen.

Fern vom Protagonisten des Buches bewegen sich auch die Randthemen der Friedemann-Bach-Rezeption gewidmeten Beiträge über W. F. Bach in der

fiktionalen Literatur (Stefan Weiss) und den 1940/41 entstandenen Film „Friedemann Bach“ (Manuel Gervink). Der problematischste Beitrag liegt allerdings in Clemens Kühns „Elf Thesen zur Harmonik Wilhelm Friedemann Bachs“ vor. Auch den Herausgebern war offenbar nicht ganz wohl dabei, diese Ausführungen in ihren Band aufzunehmen, der ja doch so etwas wie eine Ehrenrettung für den oft mißachteten Komponisten darstellen soll. Kühn geht es um eine Generalabrechnung, deren Ergebnis von Anfang an feststeht: Die Musik Friedemann Bachs „steht unentschlossen zwischen den Zeiten. Weder beherrscht sie die eine – die barocke Vergangenheit –, noch bewältigt sie die andere – die klassische Zukunft –, noch prägt sie einen eigenen, unverwechselbaren Ton aus.“ Den „Beweis“ tritt der Autor anhand von einzelnen, aus dem jeweiligen Kontext gerissenen Stellen an, die er den einschlägigen modernen Ausgaben der Klaviermusik W. F. Bachs entnimmt. Niemand wird bestreiten, daß es in W. F. Bachs Œuvre stärkere und schwächere Stücke gibt, doch ein kontextbezogener Blick auf einen Satz wie das Grave aus der Sonate in C-Dur Fk 2, das von Kühn immerhin für drei seiner Beispiele bemüht wird (davon einmal mit nachträglich manipuliertem Notentext!), zeigt die Fragwürdigkeit seiner Methode. Denn der Satz ist in seinem Wechsel von zusammenhängenden und aufeinander bezogenen Phrasen einerseits und dem planvoll eingesetzten Abbrechen von Gedanken andererseits durchaus gelungen; die fantasiehaft frei gehandhabten Gestaltungsmittel fügen sich hier zu einem für W. F. Bachs Tastenmusik typischen Stimmungsbild grüblerischer Melancholie zusammen, dem sich der ernsthafte Hörer kaum entziehen kann. Kühn erläutert seine Bewertungskriterien nicht näher; sie ergäben sich – wie es lapidar heißt – aus „(handwerklich wie ästhetisch) harmonischen Standards“. Ohne Rücksicht auf gattungs- oder zeitspezifische Konventionen wird hier nach vermeintlichen oder tatsächlichen Schwächen gefahndet, die den Bach-Sohn als eine „verquere kompositorische Erscheinung“ entlarven sollen. (Die harsch gerügte harmonische Simplizität im Finale der Sonate in F-Dur Fk 6 etwa steht in der Tradition der Dresdner Klaviermusik um 1740 und bedürfte eines Vergleichs mit verwandtem Repertoire, das in diesem Fall in dem Sammelband *Mus. 1-T-16* der Sächsischen Landesbibliothek – Hauptquelle der frühen Fassung des Werks – leicht greifbar wäre.) Kühns an sich durchaus scharfsinniges exercitium analyticum ist gepaart mit einer unerbittlichen, durch keinerlei Selbstzweifel getrübbten Sicherheit des Urteils; die damit einhergehende grobe Diktion ist allerdings spätestens seit Zelter obsolet.

Peter Wollny (Leipzig)