

Leseprobe

Ulrich Kahmann

Wilhelm Friedemann Bach  
Der unterschätzte Sohn



Ulrich Kahmann

**Wilhelm Friedemann Bach**

Der unterschätzte Sohn

AISTHESIS VERLAG

---

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2010

*Abbildung auf dem Umschlag:*

Wilhelm Friedemann Bach: Stich von Christian Heinrich Schwenterley (1790), nach einem Gemälde von Matthieu (?): Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Bild-Nr. 10015746.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2010

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-828-9

[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

## Inhaltsverzeichnis

Prolog .....	9
Weimar 1710-1717 .....	18
Ein Haus voller Musik .....	18
Köthen 1717-1723 .....	29
Lektionen fürs Leben .....	29
Leipzig 1723-1733 .....	43
Art lässt nicht von der Art .....	43
Hörsäle, Kaffeehäuser .....	58
Dresden 1733-1746 .....	74
Organist im Feenland .....	74
Clair-obscur .....	84
Zur falschen Zeit am falschen Ort .....	99
Halle 1746-1764 .....	117
Zwei Directores musices .....	117
Pauken und Trompeten .....	133
Der Tod und das Mädchen .....	145
Krieg, Unfrieden .....	161
Halle 1764-1770 .....	188
Das Ende der Beherrschung .....	188
Frei aber einsam .....	197

Braunschweig 1770-1774 .....	211
Schnelle Triller und hüpfende Töne .....	211
Unerhörte Hoffnung .....	218
Berlin 1774-1784 .....	229
Protektion einer Prinzessin .....	229
Friedemanns Fantasien .....	240
Sonderbares Betragen, unanständiger Wandel .....	256
Des Kapellmeisters musikalische Leiden .....	267
Unhappy End .....	281
Epilog .....	290
Anhang .....	291
Archive .....	291
Abgekürzt zitierte Literatur .....	291
Literatur .....	293
Abbildungsnachweis .....	316

## Prolog

Sehr geehrter Herr Bach!

Eine schöne halbe Stunde war das. Gerade habe ich Ihre Adventskantate noch einmal gehört. Daheim gehört, denn im Konzertsaal oder in der Kirche ist so selten Gelegenheit, Ihre Kompositionen kennenzulernen. „Lasset uns ablegen die Werke der Finsternis“. Eine beglückende Kantate mit ihrem großen Eingangschor, den ausdrucksvollen Arien. Wunderbar passend zu dieser Jahreszeit, in der ich gerade schreibe.

Sie sind vor langer Zeit gestorben, acht Jahre nach der Unabhängigkeitserklärung der USA, fünf Jahre vor der Französischen Revolution. Ihr Geburtstag liegt 300 Jahre zurück. Das ist der Anlass für dieses Buch und dieses Buch ist wiederum der Grund für diese Zeilen.

Erstaunt sein werden Sie über die Anrede. Sie könnten sie als Mangel an Respekt auslegen. Steht da doch nicht „Hochzuverehrender Hochedler etc.“. Das wäre zu Ihrer Zeit schicklich gewesen, vielleicht noch mit der Beigabe „Hoch Wohl und Hoch Gelahrter Herr“. Gestatten Sie daher entschuldigend den Hinweis, dass heute so kein Mensch mehr schreiben würde, es sei denn, er wollte sich zum Kauz machen, den seine Zeitgenossen komisch finden. Das werden Sie kennen. Nehmen Sie es als Ausdruck des Respekts, wenn ich Sie anrede mit „Sehr geehrter Herr Bach“.

Lassen Sie mich, indem ich fortfahre, von Ihnen sprechen und nicht länger zu Ihnen. Solche Wechsel von der direkten Anrede in die dritte Person kennt man von Feierlichkeiten, wenn eine Laudatio gehalten wird. Doch dies soll keine Laudatio sein, sondern eine Vorrede, um Rechenschaft zu geben von dem Grund für dieses Buch und von der Person, um die es darin geht.

Kaum ein Musiker ist mehr geschmäht und heftiger verleumdet worden als Wilhelm Friedemann Bach. Die Wahrnehmungsgeschichte hat den ältesten Sohn von Johann Sebastian Bach zum Übeltäter gemacht, zum Verräter: Er habe das Erbe seines großen Vaters vertan: materiell, indem er die Werke des Thomaskantors verschleudert habe, nicht ohne Not, doch eben aus selbstverschuldeter Not; ideell durch ein haltloses Leben, in dem am Ende geistliche Getränke attraktiver bestimmender waren als geistliche Werke.

Solche Vorstellungen geistern durch die musikalische Welt, seitdem Johann Friedrich Reichardt sie kurz nach Friedemann Bachs Tod (und tun-

lichst nicht vorher) in Umlauf brachte.<sup>1</sup> Der Berliner Komponist und Musikschriftsteller wurde durch seinen Kollegen Friedrich Marpurg flankiert.<sup>2</sup> Reichardt, als erklärter Gegner Friedemanns, und Marpurg, als dessen Freund, konnten sich auf gewisse Eigenheiten Friedemann Bachs berufen. Sie bedienten dabei ein auch damals verbreitetes Bedürfnis nach Klatsch und Tratsch und durften hoffen, durch die Lancierung ihrer bizarren Geschichten sich im musikalisch interessierten Berlin des ausgehenden 18. Jahrhunderts ihren Anteil am noch jungen Markt für musikalische Schriften zu sichern.

Die Musiklexika des 19. Jahrhunderts sind voll von Verdikten, die sich von diesen Kolportagen üppig nähren. Entschieden zur unrühmlichen Reputation beigetragen hat Carl Hermann Bitter mit seiner Abhandlung über „Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder“,<sup>3</sup> in der er in biedermeierlichen Pedanterie Wilhelm Friedemann zu einer Art dunkler Wolke stilisiert, die sein Zentralgestirn Carl Philipp Emanuel desto strahlender glänzen lassen sollte.<sup>4</sup> Bitter spielte den ältesten Bach-Sohn sogar gegen den jüngsten aus, den von ihm kaum mehr geschätzten Johann Christian: „Aber auch dessen Weg führte weit ab von den Bahnen seines Lehrers und Erziehers [Carl Philipp Emanuel], freilich in entgegengesetzter Weise als der Friedemanns. Denn während dieser durch eigensinniges Beharren auf einer durch die überragende Grösse seines Vaters abgeschlossenen Bahn in einsam abstossender Versunkenheit mehr und mehr dem Leben, der Ausübung und der Dienste der Kunst entfremdet wurde, stieg Johann Christian zu hoher Stellung empor, um im äusserlichen Wesen völlig zu verflachen.“<sup>5</sup> In einem 1883 gedruckten Vortrag sprach Bitter gar von Friedemann Bachs „immer mehr sich steigender Trunksucht, Arbeitsscheu und Verdorbenheit“, von „Trägheit, Laune und rücksichtslosem Wesen“.<sup>6</sup>

Diese Rede setzte sich fort in der Nachrede vom „mißratenen Sohn“<sup>7</sup> und seinem „verpöhlten Leben“,<sup>8</sup> welches er „träge und gleichgültig“<sup>9</sup> vertan

---

1 Reichardt 1796.

2 Marpurg 1786.

3 Bitter 1868.

4 Bitter bedient sich desselben Bildes in freilich in anderem Zusammenhang, ebd., 23.

5 Bitter 1868 II, 115f.

6 Bitter 1883, 33.

7 Lacher 2005, 223.

8 Gärtner 1989, 396.

9 Terry 1950, 224.

habe und begünstigte wohl auch das Urteil einer mangelnden geistigen Substanz von Friedemann Bachs Kompositionen,<sup>10</sup> wie es selbst Wohlmeinende manchmal vertreten<sup>11</sup> und Unwohlmeinende erst recht.<sup>12</sup> So wirkt das moralisierende 19. Jahrhundert fortwährend nach.

Wilhelm Friedemann Bach hatte ein problematisches Leben. Als erster Sohn eines großen Komponisten aus einer weit verzweigten, tief wurzelnden Musikerdynastie war er mit hohen Gaben versehen und mit vielleicht noch höheren Erwartungen an einen erfolgreichen Gebrauch dieser Gaben. Der Vater hatte diese Hoffnungen gehegt, die Umgebung, die ihn mit dem Vater verglich, weiter geschürt, der Sohn verinnerlicht. Doch wie damit umgehen, wenn sich diese Erwartung nicht erfüllt? Wenn am Ende statt der Erfolge die Armut sich einstellt? Und man dann zu den 80 Prozent gehört, die im 18. Jahrhundert in Deutschland in gleicher Bedürftigkeit lebten.<sup>13</sup> Vor allem, wenn man auf solches Schicksal in keiner Weise gefasst war. Vielleicht wird so einer wunderbar, vielleicht greift er zur Flasche, vielleicht auch zu unerlaubten Mitteln, um an das Geld zu kommen, das ihm so dringend fehlt. All das ist Friedemann Bach nachgesagt worden. War dem so? Vielleicht. Bei genauerer Betrachtung waren die Verhältnisse indes nicht so einfach, wie der Wunsch nach einer raschen, klaren Meinung es will.

Niemandem ist es so gründlich gelungen, das Bild Wilhelm Friedemanns nachhaltig zu verzerren, wie Emil August Brachvogel, dessen Roman „Friedemann Bach“, mit einer Mixtur aus (zeitbedingt) unzulänglichen Fakten und zeitgeistgefälligen Erdichtungen, den ältesten Bach-Sohn zum tragisch vagabundierenden Anti-Helden zugleich überhöht und erniedrigt hat.<sup>14</sup> „Friedemann Bach“ wurde zu einem der erfolgreichsten Musikerromane deutscher Sprache,<sup>15</sup> dementsprechend prägend war das Zerrbild, das er von seinem Protagonisten gezeichnet hat.

Auf diesem populären Werk beruht im Wesentlichen der UFA-Film „Friedemann Bach“ von Helmut Brandis und Eckhart von Naso aus dem Jahre

---

10 Dadelsen 1976, 147.

11 Vignal 1999, 261.

12 Kühn 2005.

13 Abel 1974.

14 Brachvogel 1858.

15 Weiss 2005, 95-105; bes. 96 u. 99.

1941 mit Gustav Gründgens in der Hauptrolle.<sup>16</sup> Dessen Popularität trug das Seine zum schiefen Bild bei. Inspiriert war der Film auch von der Oper in drei Akten „Wilhelm Friedemann Bach“, die der nachmalige NS-Kulturfunktionär Paul Graener nach dem Libretto von Rudolph Lothar komponiert und 1931 als sein Opus 90 in Schwerin uraufgeführt hat.<sup>17</sup>

Sachlicher und wahrhafter hat Hans Franck 1964 in seinem Roman „Friedemann. Der Sohn des Johann Sebastian Bach“ die Lebensgeschichte unseres Protagonisten fiktional verarbeitet.<sup>18</sup> Trotz, oder wegen, seiner Ernsthaftigkeit hat Franck nicht die Popularität Brachvogels erlangt.

Unabhängig von Brachvogels Einflüssen ist Hans Rabl 1948 erschienene Novelle „Friedemann Bach reist nach Halle“,<sup>19</sup> die die Begegnung des jungen Bach mit Georg Friedrich Händel nacherzählt und die ihre Anregungen aus der Quelle „Johann Sebastian Bach. Leben, Kunst und Kunstwerke“ von Johann Nikolaus Forkel schöpft.<sup>20</sup> Diese erste Biographie des Thomas-kantors, die sich auf die unmittelbare Zeugenschaft seiner Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel berufen kann, bietet zum Leben und Wirken unseres „Hallenser Bachs“ wertvolle Nachrichten, die jedoch in ihrer Spärlichkeit (die Bach-Söhne waren naturgemäß nur Seitenthemen) und wohl auch Nüchternheit dem negativen Mythos „Wilhelm Friedemann Bach“ nichts anhaben konnten.

Hier sei bereits gesagt, dass vorliegender Text auf diese literarischen Werke nur ausnahmsweise zurückkommen wird. Vergessen wir den fiktiven Wilhelm Friedemann Bach und wenden wir uns der historischen Persönlichkeit zu.

Im 20. Jahrhundert haben die Bemühungen zugenommen, Wilhelm Friedemann Bach historische und persönliche Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Gleich zu Beginn, 1913, verfasste Martin Falck seine klärende und entzerrende Biographie,<sup>21</sup> die erste und bisher einzige über den ältesten Bach-Sohn. Das war zu einer Zeit, als eine vorurteilsfreie Studie nicht selbstverständlich war.

---

16 Gevink 2005.

17 Weiss 98.

18 Franck 1963; vgl. Weiss 2005, 99.

19 Rabl 1948.

20 Forkel 1804.

21 Falck 1913.



Ohne Eifer und Zorn hat sich Walrad Guericke 1929 in die Braunschweiger Jahre Friedemann Bachs vertieft.<sup>22</sup> Die schwierige vorausgehende Zeit in Halle erhellt Walter Serauky kenntnis- und gedankenvoll.<sup>23</sup> Einzelne Aspekte des Werks haben Carl de Nys<sup>24</sup> und Peter Schleuning<sup>25</sup> herausgearbeitet. Die umfangreichste Arbeit, gewidmet vor allem den Quellen und dem Stil von Friedemann Bachs Musik, hat Peter Wollny zur Friedemann-Bach-Forschung beigetragen.<sup>26</sup> Wichtige Einzelaspekte beleuchtet die von Michael Heinemann und Jörg Strodthoff herausgegebene Aufsatzsammlung über den „streitbaren Sohn“, die selbst gelegentlich streitbar und schon deswegen bedeutsam ist.<sup>27</sup>

Faszinierend und fruchtbar, wie bemerkt, ist eine vereinende Betrachtung aller Söhne des Thomaskantors. Solides Grundwissen liefert Marc Vignal in seiner Abhandlung über die Brüder Bach.<sup>28</sup> Außerordentlich instruktiv – und leider vergriffen – ist Andreas Friesenhagens Darstellung des gleichen Themas.<sup>29</sup> Auf engen Raum vorbildlich konzentriert lenkt Martin Gecks Buch über die Söhne Johann Sebastian Bachs den Blick auf das Wesentliche und (was Wilhelm Friedemann betrifft) oft Verkannte.<sup>30</sup> Zuletzt aber sei der kluge Aufsatz von Peter Rummenhüller erwähnt, der – und das schmälert die Verdienste der übrigen Autoren keineswegs – auf wenigen Seiten das Beste formuliert hat, was über die Bedeutung und das Werk Friedemann Bachs gesagt worden ist.<sup>31</sup>

Keine Berücksichtigung finden konnte die von Peter Wollny im Friedemannschen Jubiläumsjahr edierte Kritische Werkausgabe,<sup>32</sup> die erschien, als dieses Skript abgeschlossen war.

Wilhelm Friedemann Bach war der älteste der „Brüder Bach“. Carl Philipp Emanuel, der um vier Jahre jüngere, ging ganz anders durchs Leben,

---

22 Guericke 1929.

23 Serauky 1939; 1942.

24 Nys 1950; 1960; 1963.

25 Schleuning 1973.

26 Wollny 1993a.

27 Heinemann/Strodthoff 2005.

28 Vignal 1999.

29 Friesenhagen 2000.

30 Geck 2003.

31 Rummenhüller 1984.

32 WFBGA.

glückhafter, geradliniger.<sup>33</sup> Er stellte sich früh auf eigene Beine und verfolgte den Weg, den er für richtig hielt. Es erwies sich zu seinem Glück, dass dies der richtige Weg war. Für Friedemann mag es nicht leicht gewesen sein, Zeuge des Ruhms, ja der Verehrung zu werden, die Emanuel zuteil wurden, während sein eigenes Schaffen weitgehend ungewürdigt blieb.

Vermutlich ist Carl Philipp Emanuel der einzige der Musikersöhne Johann Sebastians, der am Ende seines Lebens froh war. Johann Gottfried Bernhard, der dritte, unbekannte Bach-Sohn, ist mit 24 Jahren in Jena gestorben, auf der Flucht vor den Gläubigern, auf der Suche nach sich selbst. Nach strahlenden Jahren zuletzt gleichfalls verschuldet starb Johann Christian 46-jährig in London. Johann Christoph Friedrichs Lebensende war durch das blendende Auftreten des Rivalen Franz Christoph Neubauer am Bückeburger Hof überschattet. Wilhelm Friedemann Bach aber verschied verarmt und unbeachtet in Berlin.

Der älteste Sohn vermochte es nie wirklich, aus dem Schatten des Vaters herauszutreten auf einen eigenen Weg. Während Carl Philipp Emanuel künstlerisch vorwärts strebte, zog es Christian hinaus in die Ferne, die nicht nur eine räumliche war, sondern für den katholischen Konvertiten auch eine konfessionelle. Und auch eine künstlerische, insofern, als er, als der jüngste (ein Vierteljahrhundert trennt ihn von Wilhelm Friedemann) unter anderen musikalischen Prämissen aufwuchs als seine Halbbrüder. Wilhelm Friedemann fand schließlich auch nicht, so wie Johann Christoph Friedrich, die Zuflucht in einem überwiegend geruhsamen Dasein, wie es Bückeburg, die nicht ganz unbedeutende, aber entlegene Duodez-Residenz, dem Zweitjüngsten über 40 Jahre lang bot.

Jeder der fünf Brüder ging seinen eigenen Weg. In der Gesamtschau ergeben diese Bahnen ein faszinierendes Zeitbild von breitester musikalischer Vielfalt. Der Weg von Wilhelm Friedemann war der stürmendste, drängendste, auch der bedrängteste.

Die Musik Wilhelm Friedemann Bachs ist heute selten zu hören, daran wird wohl auch das Jubiläumsjahr 2010 nichts nachhaltig ändern. Sein Œuvre ist schmal und wäre es wohl auch ohne die vermutlichen Verluste, wie sie persönliche Verarmung und später kriegsbedingte Zerstörung verursacht haben.

Insofern dieses Werk vergessen ist, ist es zu Unrecht vergessen. Der hier komponiert hat, war ein veritabler Bach. Die Kompositionen sind von

---

33 Ottenberg 1982.

bedeutsamer Erfindungskraft, Gestaltungskompetenz und Eleganz. Dort aber, auch das kommt vor, besonders beim reiferen Friedemann Bach, wo die Musik irritierend klingt, da wühlt sie auf, weil sie selbst aufgewühlt scheint von einem Leben, das Erfüllung nicht hat finden können, mindestens so sehr aber auch von einer Zeit, die selbst in unruhiger Suche war nach neuen Orientierungen, nach festen Formen. Denn die alten Werte und Normen waren zu Lebzeiten Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bachs obsolet geworden, die neuen aber noch nicht kanonisiert. Es war die Zeit – jedenfalls dort, wo Friedemann sich aufhielt – des aufgeklärten Absolutismus, eigentlich eine *Contradictio in adiecto*: Ära geistigen Fortschritts, gesellschaftlichen Aufbruchs und zugleich politischer Verhärtungen und kriegerischer Verheerungen – und dennoch und deswegen eine Zeit des kulturellen Aufbruchs zu Ufern, die neu waren und noch kaum erkundet.

Über Wilhelm Friedemann Bachs musikalische Schöpfungen zu sprechen, bereitet nach wie vor Schwierigkeiten, vor allem, wenn man die alten Stereotypen vermeiden möchte. Das Ressentiment vom genialisch verkrachten Sohn liegt wie ein Schleier über seinen Werken und verbirgt den Blick auf seine spezifischen Leistungen. Wenn man sich einmal von dem Bild eines defizitären Komponisten hat einnehmen lassen, wird man in seinen Werken entweder nach Beweisen für „Bizarres“ suchen (ein wohl von Reichardt erstmals über Wilhelm Friedemann Bach geworfenes Attribut)<sup>34</sup> – oder, wo man dergleichen nicht findet, konstatieren, dass es wohl für diesmal anders sei, aber doch nur ausnahmsweise... Wie würde wohl ein Werk wie die „Neue Litanei“ beurteilt werden, würde Wilhelm Friedemann als dessen Komponist gelten, weil unbekannt wäre, dass der Urheber dieses so beunruhigend kühnen und kreisenden Werks Carl Philipp Emanuel war?

Wenn man sich aber einmal frei macht von der Vorstellung, wie „ein Bach“ zu komponieren habe; sich loslöst von der Versuchung zu überlegen, wie Carl Philipp Emanuel demgegenüber komponiert hat; vergisst, welche Vorurteile, Verachtung und Verständnislosigkeit Wilhelm Friedemann Bach entgegengebracht wurden (und bisweilen noch geschüttet wird) – wenn man stattdessen seine Musik einmal ganz unbefangen hört, so als hörte man sie zum ersten Mal, dann wird man den Reiz, die Schönheit und die Energie entdecken, die dieser Musik innewohnt. Was daran aber irritiert, muss dann nicht länger ein Stein des Anstoßes sein, sondern kann ein Denkanstoß werden, der dazu anregt, diese Werke als das zu nehmen, was sie auch sind:

---

34 Dok VII, C 4, S. 130.

bewegte und bewegende Dokumente einer turbulenten Zeit, einer pulsierenden Musikgeschichte, einer dramatischen Biographie.

In diesem Sinne, geschätzter Herr Bach – und nun wende ich mich wieder direkt an Sie –, will diese Schrift eine Klärung wagen, eine Neubeschau der Voraussetzungen und der Verhältnisse, die Ihr Leben bestimmten.

Dieses Leben war kein breiter, ruhiger Strom, sondern floss unruhig dahin auf nicht immer den kürzesten und selten den geradesten Wegen. Vieles von dem, was geschah – und vor allem, warum es geschah –, liegt bis heute im Dunkeln. Versucht habe ich, Ihrem Lebensweg möglichst zu folgen, ohne die Brüche zu glätten oder die Mäander zu begradigen. Die Erzählweise entspricht dieser Absicht. Sie werden so gütig sein, hinwegzugehen über das, was hier nicht gesehen wurde.

Bedenken Sie bitte auch, dass dieses Buch nicht von einem Musikologen geschrieben worden ist, sondern von einem Biographieforscher. Der interessiert sich ausdrücklich auch für das musikalische Werk, doch sucht sein Blick vor allem die historischen und persönlichen Gegebenheiten, die ein Menschenleben geprägt haben.

Nicht um Verteidigung geht es dabei, sondern um Verständnis, im begrifflichen und im empathischen Betracht. Das Jubiläumsjahr 2010 ist für ein solches Anliegen vielleicht nicht der schlechteste Anlass. In diesem Sinne, Herr Bach: Lassen Sie sich feiern.

Herford, im November 2009  
Ulrich Kahmann

Sehr herzlich danken möchte ich allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Archive und Bibliotheken, die mir bereitwillig geholfen, mich freundlich und kompetent beraten haben und die ich gar nicht alle namentlich erwähnen kann. Einige Damen und Herren haben mich durch ihre Unterstützung besonders verpflichtet. Dies sind (in alphabetischer Nennung): Prof. Dr. *Michael Heinemann*, Hochschule Carl Maria von Weber in Dresden (für die hilfreiche Anschlag-Ermutigung); Dr. *Detlev Kopp*, Aisthesis Verlag in Bielefeld (für das zuversichtliche Vertrauen); *Klaus Mahlo* vom Händel-Haus in Halle (für die vorbildliche Betreuung); Prof. Dr. *Hans-Günther Ottenberg*, TU Dresden (für die inspirierende Aufgeschlossenheit); *Hanns-Jürgen Schönhube* in Berlin (für die unermüdliche Beratung in ikonographischen Fragen); *Julia Steiner*, Aisthesis Verlag (für das vorbildliche Lektorat); *Gisela Thielicke* vom Freundeskreis Wilhelm Friedemann Bach

in Berlin (für den charmanten Enthusiasmus); *Dina Ugorskaja* in München (für die geduldige Ermutigung), *Gisela Voß* vom Bachhaus Eisenach (für die anregenden Gespräche); *Michael Weil* in Wiesbaden (für den erhellenden Gedankenaustausch); *Christine Wolf* in Göttingen (für alles).

## Organist im Feenland

22 Jahre jung war Wilhelm Friedemann Bach, als er sein erstes Amt als Musiker antrat. Im Juni 1733 wurde er zum Organisten der Sophienkirche in Dresden bestimmt. Erstmals stand er auf eigenen Füßen im Reich jener Freiheit, die ein Erwachsener als Vorrecht gegenüber einem Kind genießt. Das halbe Jahr, das er bei Johann Gottlieb Graun in Merseburg verlebt hatte, hatte er als 16-jähriger musikalischer Lehrling zugebracht in dem sicheren Wissen, bald wieder in Leipzig zu sein, daheim bei den erziehenden Eltern und den auf ihre Weise kontrollierenden Geschwistern. Nun aber war er in allem Ernst von den Seinen getrennt. Melancholie des Abschieds, überstrahlt von der Euphorie des Aufbruchs, auf teurem Pflaster und versehen mit wenig Geld – das war für ihn eine unvertraute Situation. Immerhin verfügte er über einen eigenen festen Verdienst. Und er war berechtigt, auch verpflichtet zu eigenen Entscheidungen. Derart gelöst und belastet trat Wilhelm Friedemann Bach sein Leben als Berufsmusiker an, wie es ihm als Ziel und Modell von frühester Kindheit vor Augen gestanden hatte. Und dies in einer Stadt, in der die Musik in höchstem Ansehen stand und die vor Energie und Exaltation vibrierte.

Dresden war dem jungen Organisten halbwegs vertraut, als er seinen Wohnsitz hierher verlegte. Mit dem Vater hatte er die „Dresdner Liederchen“ nicht nur anlässlich der Cleofide-Premiere gehört, sondern „wieder einmahl“, also öfters. Vielleicht hatte auch er beim Orgelkonzert am folgenden Tag seinen Vater nicht zum ersten Male als Musiker in Dresden erlebt. Johann Sebastian Bach hatte sein Debüt an der Elbe schon 1725 gegeben und war im Spätsommer 1731 ein weiteres Mal mit einem Orgelkonzert in der Sophienkirche aufgetreten. Für die Mitglieder des sächsischen Herrscherhauses hatte er mehrere Huldigungsstücke und Trauermusiken komponiert.<sup>1</sup> Ob Friedemann bei dem einen oder anderen Anlass zugegen war, ist nicht überliefert. Jetzt jedenfalls wohnte er nun hier, unweit von Schloss und Sophienkirche bei der Frau Hofrat Alius (oder Allius),<sup>2</sup> die 1735 Witwe wurde.

---

1 Geck 2000, 202.

2 Falck 1913, 15, FN. 8.

Sein Quartier lag in der Wilsdruffer Gasse.<sup>3</sup> Die zog sich westöstlich durch die Stadt und berührte die Nordseite des Altmarkts mit dem Altstädter Rathaus, das zwischen 1741 und 1745 anstelle des 1707 abgerissenen mittelalterlichen Vorgängerbaus errichtet wurde, mithin während Wilhelm Friedemann in Dresden weilte. Rathaus und Sophienkirche gibt es nicht mehr – die kulturelle Konsequenz des letzten deutschen Kriegs.

Die Sophienkirche war, zusammen mit der Frauenkirche und der Kreuzkirche, eine der drei protestantischen Hauptkirchen Dresdens. Die musikalische Oberaufsicht über die Kirchenmusik dieser drei Gotteshäuser oblag dem Kreuzkirchenkantor, der den Titel eines *Director musices* führte.<sup>4</sup>

Die Kreuzkirche, nach einer mittelalterlichen Kreuzreliquie benannt, war am 6. Juli 1539 symbolschwerer Schauplatz des frühesten lutherischen Abendmahls in einer sächsischen Kirche gewesen und für ihren Chor schon berühmt, als Friedemann in Dresden wirkte. Die Frauenkirche, als das älteste Gotteshaus der Stadt, war zwischen 1726 und 1743 erweitert und von George Bähr mit der wahrzeichenträchtigen Kuppel versehen worden.

Die Sophienkirche war um 1250 als einfache Saalkirche eines Minoritenklosters errichtet worden. Ab 1331 war das Gebäude zu einer zweischiffigen Hallenkirche mit zwei gleichartigen Chorabschlüssen ausgebaut worden. Nach der Reformation von 1539 stand die Sophienkirche mit ihren beiden schlanken, hochragenden Türmen jahrelang leer. Seit 1610 wurde sie auf Veranlassung der namengebenden sächsischen Kurfürstin Sophie als lutherisches Gotteshaus genutzt. Von 1720 an erklang hier die Orgel von Gottfried Silbermann mit ihren 33 klingenden Stimmen (und einem Gehäuse von wiederum George Bähr).

Gleich bei Sophienkirche und Schloss lag der Zwinger, begonnen 1711, aus Elbsandstein errichtet nach den Plänen von Daniel Pöppelmann. Die Anlage imponierte in zentralistischer Manier, anspielend wie so vieles in dieser Stadt auf Versailles und dabei doch davon unterschieden in erklärt eigenständigem Stil. Dresden wollte nicht Kopie sein, sondern Original, nach Wille und Vorstellung der sächsischen Kurfürsten Friedrich August I. (der Vater) und Friedrich August II. (der Sohn). Beide waren als August II. bzw. August III. auch Könige von Polen sowie Großherzöge von Litauen

---

3 Ebd., 15, FN. 2.

4 John 1992, 48.

und dieser Ehre und dieses Ehrgeizes wegen katholisch – ersterer geworden, letzterer so erzogen im protestantischen Sachsen.

Dem katholischen Kulturkreis der Metropole gehörten auch die musikalischen Leitsterne an, die beide Regenten jeweils zu ihrem Vorbild wählten. Hatten sich Thron und Hof unter August dem Starken am eher strengen, durchgeistigten französischen Stil mitsamt den Festexzessen orientiert, so favorisierte sein Sohn und Nachfolger, unterstützt von seinem kultivierten Kanzler Brühl, die leichte, geschmeidige italienische Manier. „Elb-Florenz“ hat Herder die Stadt später genannt, auch wenn die Gondeln, die ostentativ auf dem Fluss verkehrten, eher venezianische Reminiszenzen evozieren sollten.

Das glitzernde, flirrende Dresden mag auf den lutherischen Kantorensohn Friedemann Bach verwirrend genug gewirkt haben, samt all den kräftigen Kontrasten, die Besuchern und Bewohnern dieser Stadt auf Schritt und Tritt entgegentraten: einschüchternde Fassaden, hoch aufragend wie Steilufer aus Stein, flankiert durch winklige Gassen, die hinausführten zu weitläufigen Plätzen mit ihrem Ambiente von plötzlicher Freiheit. Von hier leiteten breite belebte Straßen mit Laternenspalieren zu weiteren Plätzen oder zum Elbufer hinab, vorbei an Palästen und Kirchen und Villen mit ihrem überbordenden Barock. Unnahbar weit entfernt von dieser Welt und dennoch ihr ganz nahe lagen die Elendsquartiere, schäbig und arm in dem Maße, in dem die vornehmen Viertel wohlhabend waren und prächtig. Dagegen war Leipzig, die bürgerliche Handelsstadt ein kreuzbraver, biederer Ort.

Verdichtet zu fünf Zitaten, entliehen der Literatur über Johann Sebastian Bach und seine Söhne, erscheint in folgender Zitatmontage die Atmosphäre in dieser Stadt:

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zählte Dresden zu den prächtigsten Residenzstädten ganz Europas und konnte sogar mit dem alles überragenden französischen Hof konkurrieren.<sup>5</sup> – Die Hauptstadt Sachsens war viel weniger eine deutsche Stadt, als eine vorgeschobene Stätte für den Luxus, die Geselligkeit und den Luxus des südlichen Europas.<sup>6</sup> – Man überschlug sich fast in absolutistischer Repräsentations- und Machtentfaltung. Aufwendigste Operaufführungen, Ballette, Redouten, Schlittenpartien (bei fehlendem Schnee auch notfalls auf Tausenden von Tonnen gestreutem Salz), Wasser-

5 Friesenhagen 2000, 62.

6 Falck 1913, 10; nach Fürstenau 1862.



spiele und Feuerwerke jagten einander fast täglich.<sup>7</sup> – In Dresden flossen für Kunst und höfische Lustbarkeiten ungeheure Summen. So belief sich allein das Personalbudget der italienischen Operngesellschaft auf 45.033 Taler, das französische Ballett kostete 17.700 Taler...<sup>8</sup> – Dem Monarchen machte es nichts aus, vierzigtausend Thaler während einer einzigen Faschingsaison auszugeben und dazu noch eine sehr beträchtliche Summe für das ungeheure Vergnügungsprogramm des übrigen Jahres aufzuwenden. Es war ein glitzernes Feenland [...], ein Land, in dem ein neuernannter Gesandter mit dreißig Staatskutschen mit je sechs herrlichen Pferden über eine von dreitausend Lampen erleuchtete Brücke geführt wurde.<sup>9</sup>

Gediegenere Lichter entzündete Johann Sebastian Bach. Im Januar 1734 weilte er in der Stadt, um die feierliche Thronbesteigung von Friedrich August III. als König von Polen mit „Blast Lärmen, ihr Feinde!“ BWV 205a festlich zu garnieren. Honoriert wurde dieses Engagement 1736 mit der Erfüllung eines lang gehegten Wunsches des Leipziger Kantors: der Ernennung zum „Königlich und Kurfürstlich Sachsischen Hofkompositeur“,<sup>10</sup> als welcher er aus Dankbarkeit ein Konzert auf der neuen Silbermann-Orgel der Frauenkirche zelebrierte. Zu diesem Ereignis im November 1736 erschien in Dresden ein Gedicht:

Kann was natürlicher als Vox Humana klingen?  
 Und besser als Cornet mit Anmuth scharf durchdingen?  
 Die Gravität, die nur in dem Fagotto liegt,  
 Macht, daß Hr. Silbermann Natur und Kunst besiegt.  
 Der Autor dieser Zeilen ist... Wilhelm Friedemann Bach.<sup>11</sup>

Johann Sebastian Bachs Reputation in Dresden hatten ihm hilfreiche Verbindungen zu den dort bestimmenden Zirkeln verschafft. Diesen Beziehungen verdankte der Sohn seine erste Anstellung als Musiker.

---

7 Rummenhüller 1984, 33.

8 Wolff 2005, 201.

9 Geiringer 1958, 167.

10 Wolff 2005, 400.

11 Falck 1913, 18.

Magnifice,  
[...]

Es wird [...] Ew: *Magnificence* und HochEdelgebohrnen Herrlichkeiten nicht unbewust sein, was maßen der Herr Pezold, gewesener Organist bey der *Sophien*-Kirche, dieses Zeitliche gesegnet, und also deßen *vacante station* mit einem *subjecto* wieder zu ersetzen; Wenn demnach bey Ew: *Magnificence* und HochEdelgebohrnen Herrlichkeiten als einen *competenten* mich gehorsamst melden wolte (obgleich Derer kein Mangel seyn dörrfte;) Als ergeth an Ew: *Magnificence* und HochEdelgebohrne Herrlichkeiten meine unterthänige Bitte, daß Dieselben gnädig geruhen wollen bey dieser *vacance* meine Wenigkeit in hohe *consideration* zu ziehen, und nebst andern *competenten* mich zur *probe* gnädig zu *admittiren*. Vor diese hohe Gnade verharre Zeit Lebens in *devotesten respect*

Ew: Magnificence und  
HochEdelgebohrnen Herrlichkeiten

Leipzig, den 7. Junij.  
anno 1773.

ganz unterthänig-  
gehorstamster Diener  
Wilhelm Friedemann Bach.

Mit diesen wohlgesetzten Worten bewarb sich der Sohn des Thomaskantors bei „Denen Hoch- und WohlEdlen, Vesten, Großachtbaren, Hoch- und Wohlgelehrten auch hoch und Wohlweisen Herrn, Herrn Bürgermeistern und Rathe der Stadt Dreßden“ für das Amt des Organisten der Sophienkirche.<sup>12</sup> Der bisherige Stelleninhaber Christian Pezold, gestorben am 2. Juni 1733, war Friedemann nicht unbekannt, ist er doch mit kleineren Kompositionen<sup>13</sup> im *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* vertreten.<sup>14</sup>

Den Bewerbungsbrief für das Organistenamt an Sophien hat nicht Wilhelm Friedemann geschrieben,<sup>15</sup> nicht einmal unterschrieben hat er ihn.<sup>16</sup> Martin Falck erkennt im Duktus die Handschrift Philipp Emanuels und in

12 Dok I, Nr. 25.

13 Die Menuette in G-Dur und g-moll, BWV Anh. 114 u. 115 im „Notenbüchlein“, stammen von Chr. Petzold.

14 Dok. I, Nr. 25; vgl. Falck 1913, 12f.

15 Falck 1913, 13.

16 Wolff 2005, 436.

der Diktion die Sprache Sebastians. So wurde für das Fortkommen des ersten Sohnes die Familie eingespannt.

Am gleichen Tag, von dem die Bewerbung für das Organistenamt datierte, erging an den „hochgengigtesten Gönner“ und Dresdner Appellationsrat Schröter eine Petition:<sup>17</sup>

HochEdelgeborener, Vest und  
Hochgelahrter Herr *Appellation-*  
Rath;  
Hochgengigtester Gönner.

Solte wohl die allzugroße Kühnheit, vermöge welcher ich mich unterfange gegenwärtiges an Eu. *Excellence* abgehen zu lassen, zu *pardoniren* seyn? Maßen ja nur zurücke dencken sollen, mit wie viel Verrichtungen Ew: HochEdelgebohrne *Excellence* überhäuffet, und es also fast unverantwortlich schiene, Ew: *Excellence* davon abzuziehen; Jedoch solte meynen, daß insonderheit vor *Clienten*, (worunter ich nicht der letzte), der Zugang zu Ew: HochEdelgebohrnen *Excellence* sich jederzeit geöffnet fände. Es kan nemblich Ew: HochEdelgebohrnen *Excellence* nicht unbekand seyn, was maßen der Herr Pezold, gewesener Organist bey der *Sophien*-Kirche das Zeitliche mit dem Ewigen verwechselt, und also deßen *station* vermutlich noch *vacant*. Weile dann bei Ew: HochEdlen und Hochweisen Rath als einem *competenten* durch ein *memorial* mich unterthänig gemeldet; Als ergeth an Ew: *Excellence* mein gleichmäßig unterthäniges Bitten, dass Dieselben gnädig geruhen wollen, dero hohes *Patrocinium* meiner Wenigkeit gnädig angedeyen zu lassen. Wenn dazu an gnädiger Aufnahme dieses meines unterthänigen *Petiti* nicht zweifle, üm so mehr werde bemühet seyn, Zeit Lebens mich zu bezeigen als

Ew: Hochedelgebohrnen *Excellence*

Leipzig, den 7. *Junij*  
1733.

unterthänig gehorsamen  
Knecht  
Wilhelm Friedemann Bach.

Hier lag nicht etwa eine Arbeitsteilung vor, so dass Sebastian den einen Brief und Friedemann den anderen geschrieben hätte. Auch diesen Text hat der Vater verfasst im Namen des Sohnes. Das sah dem Thomaskantor ähnlich. Auch für Carl Philipp Emanuel hat Johann Sebastian das berufliche Bett zu

17 Dok. I, Nr. 26; vgl. Falck 1913, 13f.

bereiten versucht, nur dass der sich nicht hineinbequemen wollte; der Vater hat sich erfolgreich für Johann Gottfried Bernhard in Mühlhausen und in Sangerhausen verwendet; er hatte Anteil an Johann Christoph Friedrichs Anstellung in Bückeburg; und wenn er nicht mehr in gleicher Weise für Johann Christian tätig werden konnte, so hat er im Vorwissen darum den jüngsten Sohn – zum Verdruss der Halbbrüder – ausgleichend testamentarisch bevorzugt mit drei Tasteninstrumenten und einem Pedalclavier.<sup>18</sup>

So ungewöhnlich war es im Übrigen nicht, dass Väter ihre Söhne protegierten. Als sich 1750 Christoph Vahlkamp, ein Schüler von Friedemann Bach, wohlversorgt mit einem Zeugnis seines Lehrers, in seiner Heimatstadt Bielefeld um das Amt des Marienorganisten bewarb,<sup>19</sup> legte sich dessen Vater, seinerseits Organist an der dortigen Nikolaikirche, für seinen Sohn ins Zeug, dies in freilich eigenem Namen und mit also offenem Visier.<sup>20</sup> Johann Sebastian indessen erweckte den Anschein, Wilhelm Friedemann habe Bewerbung und Gesuch eigenhändig verfasst.

Traute Johann Sebastian seinem Sohn nicht zu, die richtigen Worte zu finden? Die allzu dürre Quellenlage lässt letztlich jegliche Annahme zu. Vielleicht gab es ganz andere, banal-pragmatische Gründe: eine Abwesenheit oder eine Unpässlichkeit just an jenem 7. Juni 1733, an dem Vater Bach mehr Zeit oder Gelegenheit fand als der Sohn, das Erforderliche zu Papier zu bringen. Die Zeit nämlich drängte. Am 22. Juni fand das Vorspiel statt, da war die Liste der Kandidaten bereits von sieben auf drei Aspiranten bereinigt worden.

Nach dem Probespiel an der Silbermann-Orgel ließ Pantaleon Hebenstreit, Kammermusikus der Dresdner Hofkapelle, als Fachgutachter keinen Zweifel:<sup>21</sup>

Bey der abgelegten Orgel-Probe ist auf requisition des Raths zugegen gewesen der Churfürstl. Vice Capellmeister Monsieur Pantaleon Hebenstreit, und hat selbiger vor andern des jüngeren Bachs Geschicklichkeit gerühmet mit dem Zusatz, daß er unter denen 3 Competenten der beste sey.

---

18 Dok. II, Nr. 503f.

19 StAMs, Minden-Ravensberg Konsistorium IV, 43.

20 Kahmann 2008.

21 Falck 1913, 14.

Solches Lob war Friedemann bereits in Halberstadt bescheinigt worden. Diesmal führte es zum Erfolg. Die wohlweisen Herren entschieden sich für den jungen Bach und damit gegen die zunächst sechs weiteren Bewerber. Darunter war der Cembalist Christoph Schaffrath, der später in dieser Eigenschaft an der Berliner Hofkapelle spielte, bevor der Friedemann-Schüler Christoph Nichelmann diesen Posten übernahm. Glücklos blieben auch J. G. Stübner, Organist an St. Annen (und Sohn des Organisten der Frauenkirche C. H. Gräbner) sowie J. K. Stoy, „Informator am Findelhause“ und J. S. Kayser „kurfürstlicher Musicus“.<sup>22</sup> Nur Schaffrath und Stoy hatten mit Bach die Endrunde erreicht. Dieser aber wurde einstimmig gewählt. Als Mitgift komponierte der Vater für den Sohn Präludium und Fuge in G-Dur (BWV 541).

Am 11. Juli 1733 erhielt Wilhelm Friedemann Bach die Schlüssel zur Sophienkirche. Die Orgel wurde ihm offiziell am 1. August übergeben. An diesem Tag endete in Sachsen die Landestrauer um August den Starken, Kurfürst von Sachsen, König von Polen und Inbegriff absolutistischer Selbstfeier, der ein halbes Jahr zuvor, am 1. Februar 1733, gestorben war.

Wenn es zutrifft, was Christoph Wolff vermutet,<sup>23</sup> so stand Friedemanns Einstand im Zeichen eines Ereignisses, das er, bei aller musikalischen Majestät, als ambivalent erlebt haben mag. Am 26. Juli 1733, keine Woche vor seinem Amtsantritt, wurden in der Sophienkirche das *Kyrie* und *Gloria* von Johann Sebastian Bachs Messe in h-Moll BWV 232.1 uraufgeführt, möglicherweise unter Mitwirkung der Hofkapelle. Dies war die fromme Begleitmusik, die Johann Sebastian Bach seinem Gesuch um Ernennung zum sächsischen Hofkomponisten beigegeben hatte. Am Stimmensatz für diese Aufführung war Wilhelm Friedemann beteiligt, ebenso Anna Magdalena, und Carl Philipp Emanuel.<sup>24</sup>

Schwer zu entscheiden ist, ob bei diesem Kirchenkonzert Friedemanns aufsteigender Stern von der strahlenden Sonne des Vaters verdunkelt wurde oder ob vom Glanz des musikalischen Geschehens auf seine Weise der Sohn profitierte. Bei keinem anderen Aufführungsergebnis stehen Vater und Sohn Bach symbolisch so dicht beisammen.

---

22 Falck 1913, 13.

23 Wolff 2005, 395ff.

24 Dok. I, Nr. 27.

Das neue Amt überforderte seinen Inhaber nicht. Die „Instruction vor Wilhelm Friedemann Bach, Organisten bey der Sophien Kirche“, legt diese Annahme nahe:<sup>25</sup>

Demnach nach Herrn Christian Pezold's gewesenem Organist in der Sophien-Kirche allhier erfolgen Ableben, unter anderen Competenten sich Herr Wilhelm Friedemann Bach zu solchen vakanten Dienst angemeldet, er auch bey gehaltener Probe seine Geschicklichkeit auf der Orgel dergestalt erwiesen, daß zu solchem Dienste genugsam qualificiret erfunden worden, Und wie denn [... *die Stelle ist unleserlich*] seinem Suchen statt gegeben; Als wird gedachten Herrn Bach sothaner Organisten Dienst in der Sophien Kirche dergestalt hiermit conferiret, das er solchen mit allem Fleisse verwalten, den Gottesdienst, so offt er ihn durch Spielen auf der Orgel zu versehen hat, ohne Noth und ohne erhaltene Erlaubniß nicht versäumen oder doch ein solches subjectum, welches auf der Orgel zu spielen geschickt ist, vor sich bestellen, nicht weniger auch sich in der gleichen Art, so sich zur Andacht schicket und dem Gehöre annehmlich ist, zu spielen befeißigen, das Orgel Werk gebührend in acht zu nehmen, und damit kein unnötiger Bau daran verursacht werde, verhüthen, auch solches alle Sonnabend behörig stimmen, mit dem Cantore und denjenigen Schul Collegen, die in solcher Kirche das Musiciren und Singen verrichten, sich friedlich vernehmen, übrigens aber alles dasjenige, was die Ehre Gottes befördert, wohl in acht nehmen und allenthalben und wie einem gottesfürchtigen geschickten und treuen Organisten geziemet und zukömmet, sich verhalten solle. Dagegen soll ihm dasjenige, was zur Besoldung und andern Emolumenten geordnet und der vorige Organist genossen willig gereicht werden. Urkundlich ist diese Bestallung und Instruction unter unserer und Gemeinde Stadt Insiegel auch gewöhnlich. Unterschrift ausgestellt worden.

Bemerkenswert kurz und nach vielen Seiten hin offen ist dieser Text, vor allem, wenn man ihn mit dem weitschweifigen Anstellungskontrakt vergleicht, der Friedemann 1746 in Halle vorgelegt wurde.<sup>26</sup> Vom Umfang her war er jedoch durchaus vergleichbar mit dem Vertragswerk, das in Halberstadt gebräuchlich war.<sup>27</sup> Außermusikalische Erwartungen an den Amtsinhaber zählten zu den Selbstverständlichkeiten. Dazu gehörte nicht zuletzt ein vorbildliches Betragen. Wichtiger für den Dienst war eine andere Verpflichtung: eine einvernehmliche Zusammenarbeit mit dem Kantor. Zwar

---

25 Falck 1913, 14f.

26 Dok. II, Nr. 63.

27 LHASA, MD, Rep A 12 Spec. Halberstadt Nr. 293, fol. 5.

waren die Aufgaben von Organist und Kantor klar definiert, jener hatte eher die künstlerische Kompetenz, dieser als Leiter von meist Knabenchören eine mehr musikalisch-pädagogische Funktion, da beide aber das gleiche Feld bestellten, lag die Gefahr von Konflikten jederzeit nahe.

Das Vertragswerk war überschaubar, der Umfang der Pflichten des Organisten war es nicht minder. Der hatte demnach „nur im Gottesdienst zu orgeln.“<sup>28</sup> Das hieß dreimal wöchentlich: als „neuer Gottesdienst“ am Vormittag von Sonn- und Feiertagen sowie am Sonntag Nachmittag von 2 bis 3 Uhr in Form einer Vesperpredigt, die „ursprünglich ohne eigene Geistliche vor den Hofpredigern gehalten“ wurde.<sup>29</sup> Dies war der sogenannte „alte Gottesdienst“, begangen seit 1611 und gestiftet von der Namensgeberin Sophie, der Gattin des Kurfürsten Christians I. Dazu wurde seit der Übernahme der Kirche durch die Lutheraner 1610 jeden Montag um acht Uhr in der Früh ein Gottesdienst gehalten, bei dem der Organist die Liturgie musikalisch umrahmte. Die Muße, die dem Organisten blieb, bot ihm die Möglichkeit, als Komponist zu wirken.

Den geringen Pflichten entsprach das Einkommen von Wilhelm Friedemann Bach. Martin Falck gibt es nach Sichtung der Rechnungsbücher mit 85 Gulden 19 gute Groschen 6 Pfennigen Besoldung an, umgerechnet waren das 74 Taler, 19 Groschen 6 Pfennige feste Einnahmen; dazu kamen „3 Fassen Bier oder 5 Taler“ in Naturalien.<sup>30</sup> Alles in allem ergab das knapp 80 Taler, ungefähr 5.750 Euro – jährlich. Soviel hatte auch der Vorgänger Pezold erhalten; in Halberstadt hätte der junge Bach noch weniger verdient, und außerdem: „Sein Vater hatte in Arnstadt und Mühlhausen ähnlich angefangen.“<sup>31</sup>

In inflationsarmen Zeiten blieben die Gehälter über längere Zeit unverändert. Arbeitszeit und Verdienst waren im Hinblick auf die Nebeneinkünfte berechnet, die den Fehlbetrag ausgleichen sollten: Es handelte sich um allerdings unsichere Erträge, die Akzidenzien, erzielt bei Hochzeiten, Trauerfeiern u. ä. sowie um Unterrichtshonorare. Aus Dresdner Zeit ist allerdings nur ein Schüler Bachs bekannt, auf den zurückzukommen sein wird.

---

28 Falck 1913, 17.

29 Ebd., 17.

30 Ebd., 16f.

31 Haacke 1962, 6.

Die erste Anstellung bescherte Wilhelm Friedemann Bach mithin wenig Geld und reichlich Zeit. Er nutzte sie auch, indem er sich bei Gottlieb Waltz, dem späteren Dresdner Hofmathematiker, in seinem Lieblingsfach fortbildete, „besonders in der Algebra“.<sup>32</sup>

Wenige Details sind bekannt über diese Jahre Friedemann Bachs. Er hat keine persönlichen Dokumente hinterlassen, weder Briefe noch ein Diarium; die Briefe, wenn es sie denn gab, sind verschollen, das Zeitalter der Tagebücher war noch nicht angebrochen. Gleichwohl finden sich Spuren, die charakteristischer nicht sein könnten: seine musikalischen Schöpfungen.

## Clair-obscur

In Dresden hat Wilhelm Friedemann Bach ernsthaft zu komponieren begonnen. Verlangt wurde das nicht von ihm, jedenfalls nicht ausdrücklich. Dass jedoch ein Organist für sein Instrument komponierte, entsprach den Vorstellungen, die man sich von seinem Amt machte und auch dem eigenen Selbstverständnis. Und so waren Wilhelm Friedemanns vertragliche Verpflichtungen an der Sophienkirche so bemessen, dass es ihm an Zeit dazu nicht fehlte. Indessen ist von seiner Hand nicht ein Werk für die Orgel in dieser Zeit entstanden. Offenbar hegte Friedemann Bach kaum kirchenmusikalische Ambitionen in Dresden, der Stadt der gepflegten Unterhaltungsmusik, zu der er denn auch engagiert, wenngleich auf seine Weise beitrug.

Für die Pflege sorgte das Hoforchester. Mit seinen exzellenten Instrumentalisten war es „einzigartig nördlich der Alpen“.<sup>33</sup> Das Orchester war Akteur und Kulisse in der barocken Dresdner Inszenierung. „Kurfürstlich-Sächsische und Königlich-Polnische Kapelle“ lautete ihr förmlicher Name. Die Regenten gönnten sich und den Konzergästen die renommiertesten Instrumentalisten ihrer Zeit. Friedemann lernte sie alle kennen und verkehrte mit vielen von ihnen: Jean-Baptiste Volumier (verdeutschte zu Woulmyer) und Johann Georg Pisendel, die komponierenden Konzertmeister, der Kammermusikus und Pantaleonist Pantaleon Hebenstreit, Erfinder des vergessenen – mit 185 Saiten bespannten – Instruments, das seinen Vornamen trägt, Johann David Heinichen als zweiter und Antonio Lotti als dritter Kapellmeister, Johann Joachim Quantz und dessen Lehrer Pierre-Gabriel Buffardin als

---

32 Marburg 1755, 431.

33 Friesenhagen 2000, 75.



Flötisten, Jan Dismas Zelenka als Violonist (die Violine ist ein Instrument aus der Gambenfamilie), die Lautenisten Leopold Silvius Weiß und Johann Kropfganz – sie alle hatten das Orchester zu strahlender Höhe geführt und Komponisten wie Antonio Vivaldi und Georg Philipp Telemann nach Dresden gezogen. Auf dem Gipfelpunkt des orchestralen Glanzes, oder als dessen Gipfelpunkt, betrat Johann Adolph Hasse, „der damals berühmteste Tonsetzer der Welt“<sup>34</sup> samt seiner Frau, der Sängerin Faustina Bordoni, die Dresdner Bühne. Für ihr Engagement erhielten beide ein Jahressalär von komfortablen 6.000 Talern. Die Hofoper, 1719 als das „Pöppelmannsche Große Opernhaus am Zwinger“ eröffnet, blühte unter Johann Adolph Hasse auf, der am 1. Dezember jenes Jahres 1733 zum Dresdner Kapellmeister ernannt wurde, in dem der neue Sophienorganist seine Stelle antrat.

Dazu bereicherten Privatorchester das musikalische Leben der Hauptstadt. Eines leistete sich seit 1735 der so rührige wie vermögende sächsische Innenminister Heinrich von Brühl.<sup>35</sup> Auch dieses Ensemble führte vermutlich gelegentlich Werke des Sophien-Organisten auf.<sup>36</sup> Wilhelm Friedemann Bach schien zur rechten Zeit am rechten Ort zu sein.

Musik lag also in der Luft. Auf diesem Gebiet bestand ein nie versiegender Bedarf, vor allem nach unterhaltenden Werken, was ja nicht gleichzusetzen war mit geistig anspruchslosen Stücken, auch wenn ein Johann Sebastian Bach dies von der Höhe seiner Meisterschaft so sehen mochte. „Dresdner Liederchen“ eben, das Urteil kannte Wilhelm Friedemann von zu Hause, und er hätte dem wohl nicht widersprochen. Wichtiger als der Wunsch, musikalisch gefällig zu sein, war ihm das Bedürfnis nach künstlerischer Klasse. Zum Komponisten war er ausgebildet, aufs Komponieren vorbereitet worden sein Leben lang. Als Sohn von Johann Sebastian Bach, als dessen Stammhalter gar, war er ausersehen oder fühlte sich doch ausgesandt, das Werk des Vaters weiterzuführen mit seinen eigenen Mitteln, als würdiger Erbe eines ungeschriebenen Testaments.

Die Anerkennung, die der Vater in der Hauptstadt Sachsens genoss, erleichterte den inneren Auftrag nicht, denn im Vergleich mit dem Thomas-kantor konnte der Sohn so wenig bestehen wie irgendein anderer Musiker. Doch beflügelte ihn die Freiheit, der sich ein junger Mann erfreuen konnte, der ungebunden hinausgetreten war in sein eigenes Leben und eingetaucht

---

34 Falck 1913, 11.

35 Falck 1913, 12.

36 Pickmann 2005, 15.

war in eine künstlerisch hochgespannte und vielversprechende Atmosphäre. So ging Wilhelm Friedemann Bach ans musikalische Werk, mitsamt seinen Wünschen und Hoffnungen, die ihn bedrängten, beschwingten.

Man meint, in seinen Dresdner Werken zu hören, was Wilhelm Friedemann umtrieb in diesen frühen Jahren: Ernsthaftigkeit im musikalischen Wirken, beflügelt von der Heiterkeit des Aufbruchs und beschwert von der Melancholie des Abschieds von daheim. Ein emotionales Wechselbad des Erwachsenwerdens zeigt sich hier oder vielleicht ein Charakterzug der Persönlichkeit. Diese affektive Ambiguität hat nicht dem ganzen Werk den Stempel aufgedrückt, dringt aber immer wieder mal durch, noch in den späten Polonaisen Fk 12 = BR A 27-38.<sup>37</sup> Eine solche Ambivalenz durchschwebt auch Friedemann Bachs Dresdner Konzert für Cembalo und Orchester Fk 45 = BR C 14. Das Werk fällt nicht aus dem Rahmen, es weitet sich zu ihm aus. Die Stimmung, schwebend und schwankend zwischen Versenkung und Öffnung, ist von einer Eigenart getragen, die zahlreiche Stücke Friedemanns kennzeichnet. Karl Geiringer fühlte sich an einen Begriff aus der Malerei erinnert:<sup>38</sup> Clair-obscur...

In Friedemann Bachs Sinfonien setzt sich besonders die heitere Seite dieser Zwiespältigkeit durch. Nur zwei der sieben sicher zur Dresdner Zeit gehörenden Werke dieser Gattung sind erhalten. Martin Falck, der sie noch sämtlich kannte,<sup>39</sup> schildert die frohgemute Grundierung dieser Kompositionen:<sup>40</sup> „jugendfrisch brausend“ (C-Dur-Sinfonie Fk 63 = BR C 1); „anmutig neckend“ (G-Dur-Sinfonie Fk 68 = BR C 3); „glatt elegant“ (ebenfalls G-Dur Fk 69 = BR C 4); „fröhlich“ (B-Dur-Sinfonie Fk 71 = BR C 5). Unbeschwert, mit einem Wort. Ob sogar wolkenlos, wissen wir nicht, mangels erhaltener Quellen. Die langsamen Sätze boten Gelegenheit für farbliche Schattierungen.

Zur Heiterkeit der Sinfonien gesellte sich Kühnheit, eine Lust zum Aufbruch zu auch musikalisch neuen Ufern. Spürbar wird dies in den beiden überlieferten Sinfonien: in F-Dur (Fk 67 = BR C 2) und in d-Moll (Fk 65 = BR C 7). Ein origineller Esprit regiert die F-Dur-Sinfonie, die später, in Anlehnung an ein Werk von Wolfgang Amadé Mozart, den Beinamen

---

37 WFBGA.

38 Geiringer 1958, 191.

39 Falck 1913, 124-263132.

40 Die A-Dur-Sinfonie Fk 70 war schon zu Falcks Zeit, Anfang des 20. Jahrhunderts, nur unvollständig überliefert.

„Dissonanzsinfonie“ erhielt, der gekonnten Regelbrüche wegen, die der junge Bach hier in leicht manieristischer Art gewagt hat. Jan Dismas Zelenka hat es vorgemacht. Wilhelm Friedemann machte es nicht einfach nach, er trieb sein eigenes Spiel damit.

Die F-Dur-Sinfonie kommt als ambitionierte Caprice daher – das Werk ist gleichsam hybrid: im ersten Satz französische Overtüre und im dritten Satz italienisches Adagio, mit neutralem mittleren Andante.<sup>41</sup> Die Sinfonie ist, wie so viele von Friedemanns Werken, vom Ehrgeiz beseelt, Eigenes zu schaffen. Zu schreiben, was alle schrieben, weil es in Dresden so erwartet wurde und daher den raschen Erfolg versprach, diesen bequemen Weg mied er. Das heißt nicht, dass Wilhelm Friedemann den damals gefragten galanten Stil verschmäht hätte. Er bediente ihn nur nicht, er bediente sich dessen. Die in der F-Dur-Sinfonie unüberhörbaren Spuren empfindsamen Ausdrucks zeigen, wie sehr seine Rücksichtnahme auf den geläufigen Geschmack seine Grenze im eigenen künstlerischen Anspruch hatte.

Die d-Moll-Sinfonie Fk 65= BR C 7, „einer der Höhepunkte im Schaffen Wilhelm Friedemanns“,<sup>42</sup> offenbart einen ganz anderen Charakter. Sie verbreitet eine elegisch-erlesene Stimmung, wohl im Hinblick auf ihre Verwendung als Gradualmusik zu den Messfeierlichkeiten in der katholischen Dresdner Hofkirche.<sup>43</sup> Die Mehrzahl der Sinfonien dürfte jedoch weniger für die Hofkirche bestimmt gewesen sein, als vielmehr für das Dresdner Hoforchester.

Von Anbeginn an hat Wilhelm Friedemann Bach für verschiedene Gattungen und vielerlei Besetzungen geschrieben, mit einigen bemerkenswerten Ausnahmen: Die eine betrifft die Vokalmusik. Ihr hat er sich erst in Halle zugewandt; in Dresden mangelte es offenbar an Aufführungsgelegenheiten. Die Sophienkirchgemeinde verfügte über keinen eigenen Chor. Wenn hohe Feiertage Anlass dazu boten, so sang hier, wie auch in der Frauenkirche, der Singechor der Kreuzschule.<sup>44</sup> Überdies war Friedemann Bach in Dresden nicht Kantor, sondern Organist. Damit aber ist die andere Ausnahme benannt, die weit erstaunlichere. Freilich muss bei Wilhelm Friedemann Bach mit der Möglichkeit empfindlicher Verluste gerechnet werden, da er

---

41 Helm 1993, 294f.

42 Vignal 1993, 53.

43 Wollny 1997a, 2.

44 John 1994, 48.

seine Kompositionen, anders als sein Bruder Carl Philipp Emanuel, nicht hat archivieren können.

Schließlich fehlen weitgehend Kammerkompositionen für Violine. Dies muss wegen des Unterrichts verwundern, den Friedemann bei Gottfried Graun genossen hatte. Auch in seinem späteren Schaffen spielt dieses Instrument keine prominente Rolle, abgesehen von der Triosonate für zwei Violinen und Continuo Fk 50 = BR B 16 (auch in der Besetzung für Violine und Flöte), „dieses wertvollsten Trios, dessen ursprüngliche Kraft und Leidenschaft eine innige Verbindung mit dem Zauber und der kunstvoll kultivierten Grazie des liebesseligen Rokokos eingegangen zu sein scheint.“ Derart ließ sich Martin Falck begeistern.<sup>45</sup> Es ist unklar, wann diese Sonate entstanden ist.

Eine Chronologie der Werke Friedemann Bachs ist selten sicher rekonstruierbar. Bei vielen seiner Werke kann der Entstehungszeitraum lediglich eingegrenzt werden.<sup>46</sup> Zu den vermutlich Dresdner Werken gehört sein Marsch in Es-Dur Fk 30 = BR A 56. Karl Geiringer zählt ihn „zu den reizvollsten und am wenigsten komplizierten Kompositionen Friedemanns“: „Es ist bezeichnend für den Komponisten, dass sogar hier der heitere Charakter des Werkes im Mittelteil durch einen kurzen Ausbruch von Angst und Schmerz unterbrochen ist.“<sup>47</sup> Da ist es wieder, dieses Clair-obscur, diese Fröhlichkeit, die nie ganz ohne ihre Halbschwester Melancholie sein kann, diese Schwermut, die sich in die Heiterkeit versenkt hat, wohl schon zu Kindheitszeiten, beim frühen Tod der Mutter, und unter dem sanften, sicheren Druck des fürsorglich-fordernden Vaters.

So sehr es an Orgelwerken in der Dresdner Zeit fehlt, so reichhaltig vertreten sind Kompositionen für das Cembalo. Hier macht sich der väterliche Lehrmeister besonders kräftig bemerkbar. Vom regen Austausch mit Johann Sebastian Bach, belebt durch wechselseitige Besuche in Leipzig und Dresden, zeugt das Werk Fk 40 = BR A 13, eines von zwei unbegleiteten Cembalo-Konzerten – ein vermeintliches Paradoxon: Auf dem autographen Titel steht „Concerto“, die unbegleitete Duobesetzung scheint auf die Sonate als Gattung zu verweisen. Dieser Widerspruch liegt freilich nur im Auge des modernen Betrachters. Zur Zeit der Entstehung dieser Kompositionen, das

---

45 Falck 1913, 118.

46 Wollny 1993a.

47 Geiringer 1958, 188.

heißt vor Etablierung einer begriffsstrengen Musikwissenschaft, waren die Gattungsgrenzen noch nicht kategorisch fixiert.

Das andere erhaltene Werk für zwei Cembali, Fk 10 = BR A 12,<sup>48</sup> hat Johann Sebastian Bach in Stimmen abgeschrieben, möglicherweise im Hinblick auf einen möglichen gemeinsamen, jedoch nicht nachweisbaren Auftritt.<sup>49</sup> Der Geist des Vaters schwebte nachhaltig über dem Sohn. Aber er lastete nicht lähmend auf ihm, nicht in diesen frühen Dresdner Jahren.

Immer wieder kommt er auf den Vater zurück, auch dort, wo er Distanz zu ihm sucht. Johann Sebastian Bachs Einfluss zeigt sich nicht zuletzt in den solistischen Clavierwerken des Sohns aus Dresdner Zeit: dem Presto in d-Moll Fk 25-2 = BR A 49, der Bourlesca in C-Dur Fk 26 = BR A 51 mit dem Beinamen „Imitation de la chasse“ sowie der Reveille in C-Dur Fk 27-2 = BR A 52. Diese Stücke scheinen sich an der *Clavierübung* von Johann Sebastian abzarbeiten,<sup>50</sup> in dem selbstbewussten Bemühen, gegen das hohe Vorbild zu bestehen.

So bekundet sich in der Bourlesca genauso wie in dem etwa gleichzeitigen Präludium in c-Moll Fk 29 = BR A 54 der Wille, sich künstlerisch vom Vater abzusetzen durch eine eigene, ganz persönliche stilistische Sprache. Noch unfertig wirkt sie und scheint schon vorzugreifen auf eine erst Jahrzehnte nach Friedemanns Tod entwickelte Form: das Impromptu. Peter Wollny erkennt hier frühe Anzeichen einer Neigung zur Improvisation, dem freien Spiel mit Motiven und Ideen, durch das Wilhelm Friedemann später berühmt werden sollte.<sup>51</sup>

Eine andere Affinität eher technischer Art zum Vater begegnet beim frühen d-Moll-Presto Fk 25-2 = BR A 49 und sodann bei der (undatierbaren) g-Moll-Suite Fk 24 = BR A 39: die Spielweise mit übergreifenden Händen.<sup>52</sup> Diese damals noch neue Technik war im Hause Bach beliebt; auf die spieltechnische Familientradition scheint Carl Philipp Emanuels Bemerkung anzuspielen: Das sei „eine natürliche und damals sehr eingerissene Hexerey“ gewesen.<sup>53</sup> Bei dem d-Moll-Presto, entstanden ca. 1734 – nach der von Peter

---

48 Die Sonate Fk 11, gleichfalls für zwei Claviere, ist verschollen.

49 Wolff 2005, 401.

50 Wollny 1993a, 190.

51 Ebd, 90f.

52 Wolff 2005, 405.

53 Wollny 1993a, 84f. (für den Gedanken und das Zitat).

Wollny aufgestellten Chronologie – handelt es sich um eines der frühesten Werke Friedemann Bachs. Carl Philipp Emanuel hat eine Kopie davon für sich angefertigt.<sup>54</sup> Die Technik der kreuzenden Hände sollten beide Brüder jeder für sich später fortentwickeln und bis hin zur Virtuosität verfeinern.

Am Vorbild des Vaters orientiert ist auch die frühe Sonate in F-Dur Fk 202 = BR 10: ein Werk noch voller Unsicherheiten, wenn es in abrupten Tonartwechseln fortschreitet dort, wo man fließend modulierende Übergänge erwarten würde. Solche Inkohärenzen ließen sich als zeittypischer Ausdruck einer wachsenden Desorientierung angesichts einer obsolet werdenden barocken Formsprache interpretieren. Sie sind vielleicht aber auch der individuellen, noch unabgeschlossenen Suche des jungen Komponisten geschuldet.<sup>55</sup> Wie aber ließe sich das eine vom anderen klar trennen, wie präzise bestimmen, was bloße Erkundung reizvoller Formen war und was zielbewusste Teilnahme an einem Prozess, der im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts die Musikgeschichte bewegt hat? Wer seine Formsprache gefunden hat (so wie Vater Bach), wird entweder souverän spielerisch auf die subtilen Veränderungen reagieren oder aber – gar nicht. Friedemann Bach gehört zu denen, die auf ihre Weise eine Antwort erprobt haben. Wer aber Weg und Ziel selbst noch sucht und dabei erlebt, wie die Markierungen rarer und unklarer werden in plötzlich unübersichtlichen Zeiten, der wird sich doppelt schwer tun bei der Bestimmung des eigenen Kurses. Künstler im emphatischen Sinne ist, wer sich beirren lässt und dennoch nicht aufgibt, wer weiterschreibt in seiner Zeit, gegen die Zeit, zweifelnd auf bahnlosen Wegen.

Genau dies hat Wilhelm Friedemann getan. Vermutlich könnte die zeitgleiche Sonate in e-Moll Fk 204-Anh. = BR A 9 dies unterstreichen, wäre sie nicht verschollen. Bekannt von ihr ist, dass der langsame mittlere Satz dem in der F-Dur-Sonate eng verwandt ist. Dies mag man als einen Hinweis lesen auf das Bedürfnis, mit vielerlei Versuchen die Grenzen der Gattung wie die des eigenen Könnens zu ermessen und Werke zu beginnen auf die Gefahr hin, sie nicht oder ganz anders zu beenden. Mit der C-Dur-Sonate Fk 200 = BR A 1 gelang Friedemann dann ein stilistisch und strukturell kohärenteres Werk, in dem sich zugleich Auseinandersetzungen mit Orchesterkompositionen andeuten.<sup>56</sup>

---

54 SBB Mus. ms. P 683.

55 Wollny 1993amen, 131.

56 Ebd. 132.

Aufbruchstimmung, persönliche, musikalische vor allem, lässt sich auch spüren bei Friedemann Bachs Beiträgen zu einer Gattung, die selbst noch jung und wenig erprobt war: dem Klavierkonzert. Drei Werke in diesem Genre hat er in Dresden verfasst: gesetzt in D-Dur (Fk 41 = BR C 9), in a-Moll (Fk 45 = BR C 14) sowie das unvollendet gebliebene Konzert in F-Dur (Fk 44 = BR C 13). Sie alle zeichnet eine Qualität aus, die man mit diesem Bach-Sohn nicht leicht verbindet: Pioniercharakter. Auch hier ist die Chronologie nicht mit Sicherheit zu bestimmen.

Die Werke<sup>57</sup> in D-Dur (Fk 41 = BR C 9) und in a-Moll (Fk 45 = BR C 14) schrieb Friedemann Bach in Dresden während der 1730er Jahre; sie gehören zu den ersten Clavierkonzerten überhaupt,<sup>58</sup> ein Zeichen von Friedemanns Interesse an neuen Formen zu dieser Zeit, ein Ausdruck auch seiner fortwährenden Orientierung an den Kompositionen des Vaters, der 1721 mit dem 5. Brandenburgischen Konzert BWV 1050 dem Cembalo eine neue solistische Dimension erschlossen hatte. Fragmentarisch geblieben<sup>59</sup> sind die Konzerte in Es-Dur (Fk 42 = BR C 10)<sup>60</sup> und in F-Dur (Fk 44 = BR C 13); letzteres wertete Karl Geiringer als „vielleicht das fortschrittlichste dieser Dresdner Kompositionen“.<sup>61</sup>

In diesen Konzerten deutet sich, neben Rekursen auf Johann Sebastian, zugleich auch der Versuch Friedemanns an, sich von seinem Lehrer und Vater zu emanzipieren und sich als eigenständiger Musiker vernehmbar zu machen.<sup>62</sup> Der junge Bach mochte weder als Sohn des Vaters Anerkennung erlangen, noch als Epigone reüssieren. Die Ambivalenz zwischen musikalischer Sohnestreue und künstlerischer Selbstfindung mag ihren Niederschlag auch im angedeuteten „Clair-obscur“ gefunden haben, ebenso aber in der von Hans-Günter Ottenberg konstatierten Inkohärenz bei Friedemanns Werken.

Das a-Moll-Konzert scheint das früheste dieser Werke zu sein. Entstanden ist es vielleicht um 1735.<sup>63</sup> Zusammen mit dem D-Dur-Konzert gehört es zu den frühesten Exemplaren der Gattung Klavierkonzert überhaupt. Die

---

57 BB Mus. ms. P 329.

58 Wöllny 1993a, 406f.

59 Ebd.

60 BB Mus. ms. P 331.

61 Geiringer 1958, 191.

62 Stevens 2001, 87.

63 Ebd., 82 + 85.

Kühnheit der Komposition zeigt sich gerade in ihren Schwächen, nämlich in der noch unsicheren Balancierung von Tutti- und Solo-Passagen.<sup>64</sup>

Die Schwierigkeit, die mit einer unausgewogenen Tutti-Solo-Behandlung das a-Moll-Werk noch belastet,<sup>65</sup> ist im D-Dur-Konzert bereits gelöst, wie Peter Wollny anschaulich schildert: „Das Werk ist in vieler Hinsicht außergewöhnlich. Sein ernster Charakter drückt sich im ersten Satz durch die meist kanonische Behandlung der einzelnen Motive sowie durch einen Seitengedanken in Moll aus; nach etwa zwei Dritteln kommt der Satz auf einer unerwarteten Kadenz in fis-Moll zum völligen Stillstand, um danach in einem reprisenartigen Schlussabschnitt wieder zur Grundtonart zurückzukehren. In dem graziös-elegischen Andante wird zwischen Cembalo und Streichern ein fein abgestimmtes dialogisches Verhältnis etabliert, das auch im furiosen Schluß-Presto fort dauert.“<sup>66</sup>

Auch hier also wieder das Beieinander von Heiterkeit und Ernst, auch hier die Freude an der Überraschung und ein Vorstoß in neues Terrain. Dennoch vollzieht sich kein Bruch. Friedemann übernimmt die konventionelle italienische Ritornellform in allen seinen Konzerten, macht dieses vom Vater erworbene barocke Prinzip motivischer und harmonischer Kreisungen und Wiederholungen sich zueigen, spielt damit, spielt gekonnt.

So machten sich in Stil und Gestus von Wilhelm Friedemann Bach Selbstständigkeit und Subjektivität geltend, setzte sich Persönlichkeit durch: „Die reichen Imitationen sind nicht wie in der alten gebundenen Kunst die formbildende Kraft, sondern eine aus dem Überquellen der Empfindung geborene zeichnerische Belebung der harmonischen Vorstellungen, eine andere Beleuchtung, nur Begleitung der den Aufbau bestimmenden Hauptmelodie.“<sup>67</sup> Hier zeigt sich ein Merkmal, das mehr und mehr zur kennzeichnenden Stärke der Musik im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts werden sollte: das Bekenntnis zur Subjektivität, die Offenbarung der persönlichen Empfindung. Dies hat Martin Falck klar formuliert, wobei er sich auf das a-Moll-Konzert FK 45 = BR C 14 bezieht, von dem Jane R. Stevens meint,<sup>68</sup> es sei ohne konkretes Vorbild des Vaters entstanden. Falck schreibt:<sup>69</sup>

---

64 Ebd., 82f.

65 Ebd., 2001, 95.

66 Wollny 1997a, 12.

67 Falck 1913, 97.

68 Stevens 2001, 82.

69 Falck 1913, 101.



Zweifellos hat Friedemann mit diesem frühreifen A-moll-Konzert den ersten entscheidenden Schritt über Sebastians Konzerte hinaus getan, sowohl in der, wenn auch freien, so doch deutlicheren Scheidung der beiden beteiligten Kräfte, in der Erlösung von der gebundenen Führung des Solos, in dem starken Durchdringen der reichen Figuration mit seelischem Gehalt als auch in der Einführung stärkerer, subjektivistischer Kontraste.

Mit seiner Subjektivität, die den ersten Satz prägt, setzte sich Friedemann Bach von der Affektenlehre ab, die so barocktypisch war und die für persönlichen Ausdruck relativ wenig Spielraum vorsah.<sup>70</sup> Mit dieser Geste überschritt er auch die väterliche Tradition. Im Larghetto des zweiten Satzes hielt Friedemann ihr gleichwohl die stilistische Treue.<sup>71</sup> Eine Ambivalenz zeigt sich hier wiederum, die bis in das Innerste der Komposition hineinwirkt oder aus ihr heraus scheint. Erst Brahms, so bemerkt Karl Geiringer, der Wilhelm Friedemann Bach durchaus schätzte, habe diesen Tonfall wieder aufgenommen.<sup>72</sup>

Deutlich fällt die Abwendung von der Kompositionskunst Johann Sebastian Bachs in einem anderen Punkt aus. Die beiden Friedemannschen Klavierkonzerte Fk 41 = BR C 9 und Fk 45 = BR C 14 pflegen nicht mehr die barocke Polyphonie, die gleichwertige musikalische Vielstimmigkeit. Vielmehr wirkt hier eine Hauptmelodie als strukturelle Stütze, die „über dem Stimmengewirr als Führerin schwebt“. Martin Falck malte dieses hübsche Wortbild. Er war es auch, der darin den entscheidenden „Schritt über Sebastian hinaus“ sah,<sup>73</sup> mit dem Wilhelm Friedemann sich abgesetzt hat vom Vater und zugleich auch vom Bruder.

Dahingestellt sei, ob die Verwendung der homophonen Satztechnik eine gezielte Replik war, adressiert an die nächsten Verwandten, oder einfach nur zeitgeistige Entsprechung bezüglich eines Postulats, das der 22-jährige und beinahe Altersgenosse Friedemann Bachs Johann Adolf Scheibe 1730 im *Compendium Musices* so formuliert hatte:<sup>74</sup> „Jedwedes musicalisches Stück muß einen Zusammenhang haben; Dieser Zusammenhang kan nun niemahls anders geschehen, als wenn die Melodie richtig eine aus der andern fließen, alle aber insgesamt aus den zu Anfang der Piece gebrauchten Saze.“

70 Schleuning 1984, 373.

71 Friesenhagen 2000, 78.

72 Geiringer 1958, 191.

73 Falck 1913, 101.

74 Synofzik 2005, 65.

Das war gleichsam ein Plädoyer für eine progressive Abkehr von der Polyphonie, dem Wilhelm Friedemann übrigens in seinem Schaffen nicht immer konsequent gefolgt ist. Bei seinen Klavierkonzerten aber, und vor allem in seiner Dresdner F-Dur-Sonate für zwei Cembali Fk 10 = BR A 12, wagte er sich weit hervor.

Das dritte der frühen Klavierkonzerte Friedemann Bachs, Fk 44 = BR C 13 in F-Dur, ist unvollendet geblieben. Für Karl Geiringer war es „vielleicht das fortschrittlichste dieser Dresdner Kompositionen“.<sup>75</sup> Ein eigentliches Thema fehlt in dem Werk. Das Cembalo lässt Ansätze zu einem Solo im modernen Sinne erkennen, wenn es sich dem Orchester gegenüber als eigenwillige Stimme behauptet.<sup>76</sup> Karl Geiringer sieht auch darin einen kühnen Vorgriff ins Zukünftige: „In Friedemanns [Cembalo-]Konzerten stehen sich die beiden Partner, das Soloinstrument und das Orchester, in einer den großen Konzerten des 19. Jahrhunderts nicht unähnlichen Weise gegenüber.“<sup>77</sup> Ähnlich gesehen hat es Martin Falck.<sup>78</sup> Nicht so Friedemanns Zeitgenossen. Soviel solistische Emanzipation ging über die Hörerwartungen seiner Epoche weit hinaus.

Die musiksprachlichen Normen, mit denen Wilhelm Friedemann aufgewachsen war, begannen sich ungefähr um die Zeit, als er in Dresden wirkte, aufzulösen, das heißt in den 1730er Jahren.<sup>79</sup> Sehr allmählich vollzog sich dieser Prozess und doch merklich genug für einen sensiblen Komponisten wie den Bach-Sohn, der sich den Strömungen seiner Zeit öffnete. Was zum Vorschein kam unter der dünner werdenden Decke des Spätfeudalismus, war nicht zuletzt eine veränderte Empfindung der eigenen Person.

Bei Carl Philipp Emanuel Bach (der von Empfindung sprach, doch niemals von „Empfindsamkeit“) zeigt sich der neue Geist erstmalig 1737 in der in Frankfurt an der Oder entstandenen a-Moll-Triosonate für Flöte, Violine und Basso continuo Wq 148, in der sich, wie Hans-Günter Ottenberg betont, auch die Unabhängigkeit vom Vater (und dessen Polyphonie) geltend macht. Das ist noch nicht gleichsam vollendete Empfindsamkeit; doch „Stilmerkmale wie melodische Linien, die in Vorhaltsbildungen auslaufen

---

75 Geiringer 1958, 191.

76 Stevens 2001, 87.

77 Geiringer 1958, 191.

78 Falck 1913, 97.

79 Wohlfahrth 1971, 29-47.

und in Terzparallelen geführt werden, rücken das Werk in die Nähe des empfindsamen Stils“.<sup>80</sup> Bei Wilhelm Friedemann lassen sich ähnliche Tendenzen zur etwa gleichen Zeit ausmachen: in seinen Dresdner Sonaten und Fantasien. Haben sich die beiden hierüber ausgetauscht? Wir wären bereichert, wenn wir das wüssten.

Empfindsamkeit war eine zeitgeistige Strömung, die aus verschiedenen Quellen entsprang. Ihren ursprünglichen Impetus bezog sie aus kulturhistorischen Neuorientierungen der Renaissance. Die Selbstwahrnehmung des Menschen als Subjekt, die der Humanismus angeregt hatte, die demütigstolze Selbstbefragung; die protestantische Vorstellungen von persönlicher Schuld und internalisiertem Gewissen: Dies waren die Grundlagen für die Anerkennung der Bedeutung und der Berechtigung höchst persönlicher Gefühlslagen.

Konsequent ist insofern, dass es die älteren Söhne des bedeutendsten protestantischen Kirchenmusikers waren, die die Empfindsamkeit als Stil- und Ausdrucksmittel in die Musik eingeführt haben, Carl Philipp Emanuel darüber hinaus als ausformuliertes Konzept. Empfindsamkeit als musikalische Gestaltung persönlicher Gefühlslagen sollte zum Signum einer neuen, nicht nur musikalischen Zeit werden. Deren Leitmotiv bündelt ein Satz, den Emanuel Bach 1753 in sein Lehrwerk *Über die wahre Art das Clavier zu spielen* eingeflochten hat: „Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel.“<sup>81</sup>

In musikalischer Umsetzung wird diese Befindlichkeit, die sich in den Werken der Bach-Brüder kundtut – den sie, präziser gesagt, kundtun in ihren Werken, zum Programm in diesen berühmt gewordenen Sätzen Emanuel Bachs:<sup>82</sup>

Indem ein Musickus nicht anders rühren kann, er sei dann selbst gerührt; so muß er notwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschieht ebenfalls bey heftigen, lustigen und anderen Arten von Gedancken, wo er alsdenn in diese Affecten setzt. Kaum, daß er einen stillt, so erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften

80 Ottenberg 1982, 43.

81 Bach, Bd. 1, III, § 7, S. 119.

82 Bach 1753, Bd. 1, III, § 13, S. 122f.

ab. [...] Daß alles dieses ohne die geringsten Gebehrdn abgehen könne, wird derjenige bloß läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnittes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. [...] Spielt solche Stücke aber ein anderer, welcher zärtliche Empfindungen besitzt, und den guten Vortrag in seiner Gewalt hat; so erfahren sie mit Verwunderung, daß ihre Werke mehr enthalten, als sie gewußt und geglaubt haben. Man sieht hieraus, daß ein guter Vortrag auch ein mittelmäßiges Stück erheben, und ihm Beyfall erwerben kann.

Um einen „guten Vortrag“ ging es Carl Philipp Emanuel hier, um die „wahre Art das Clavier zu spielen“. Dies schloss aber auch eine andere Art ein, Musik zu hören, und implizierte letztlich ein Postulat, Musik anders zu schreiben. Insofern war hier gleichsam ein Gegenentwurf zur barocken Musiksprache dargelegt.<sup>83</sup> Waren dort die Gefühle als mehr oder weniger kanonisierte Affekte in die Form der Musik integriert – „durch innere Kunstmittel“, schrieb Forkel über Sebastian Bachs Klaviervortrag<sup>84</sup> – so erhielten sie im Gestus der Empfindsamkeit einen unmittelbaren Ausdruck. Empfindsamkeit beinhaltete die Anerkennung von Affekten, sofern sie denn vom Vortragenden, und man darf ergänzen: vom Komponisten gefühlt, eben empfunden waren. Die Emotionen zu emanzipieren meinte indessen nicht, sie sich ganz selbst zu überlassen und womöglich zügelloser Willkür. Verstand und Gefühl galten der Aufklärung als ein Antagonismus, der aufzulösen war durch die Kontrolle der Affekte durch den Intellekt. Auf das Klavierspiel bezogen bedeutete dies für Carl Philipp Emanuel, dass ein Interpret, bei allen dargebotenen Empfindungen, seine Gefühle kultiviert, mithin den Vortrag „in seiner Gewalt hat“.

Im literarischen, aber auch musikalischen<sup>85</sup> „Sturm und Drang“, expressive Emanation einer exzessiv gesteigerten Empfindsamkeit, wurde diese Haltung im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zum aufgewühlten künstlerischen Selbst-Bekenntnis erweitert. Dieses Selbst-Bewusstsein war die Hefe des Rationalismus:<sup>86</sup> nicht bloß geistige oder kulturelle Tendenz, sondern auch politisch gemeinte Entwicklung: Sie war nicht zuletzt Voraussetzung für die Herausbildung des Demokratie-Ideals, das „die einzelne Persönlich-

---

83 Vgl. Neitzert 1990, 52f.

84 Forkel 1802, 18.

85 Rummenhüller 1983, 26.

86 Wohlfahrth 1971, 35.

keit zum alleinigen Träger des geistigen Geschehens“ erklärt.<sup>87</sup> In der Musik bedeutete sie die Ausbildung einer Strömung, die einige Jahrzehnte später Wien erreichte.

Im gleichen Jahr 1753, da Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* erschien, veröffentlichte in Berlin der Komponist und Musikschriftsteller Christian Gottfried Krause sein Werk *Von der musikalischen Poesie*, wo es im vierten Hauptstück um die Empfindungen geht. Nur zwei Jahre später begann Moses Mendelssohn in Berlin mit der Edition seiner Briefe wiederum über die Empfindungen (mit Fortsetzungen 1761 und 1771), die auch musikalische Themen und Thesen in die Erörterung dieses ursprünglich auf Literatur gemünzten Begriffs mit einbezogen.<sup>88</sup> Diese Schriften reagierten auf Tendenzen, die in der Musik seit den 1730er Jahren hörbar wurden.

Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach schwebten beide in der Spannung zwischen tradiertem väterlichen Erbe und Aufbruch in eine kommende Zeit, und so vermengten sich bei beiden biographische Erfahrung und kultureller Wandel. Diese Spannung zu lösen erforderte, das väterliche Erbe anzunehmen und zu verarbeiten in einem eigenen gestalterischen Prozess. Hier erweist sich die Wahrheit des von Friedrich Forkel überlieferten Satzes vom eigenen Stil, den beide Söhne Sebastians sich notwendig aneignen mussten, da sie den des Vaters „doch nicht erreicht haben würden“. Diese Notwendigkeit ergab sich nicht allein aus der Ausnahmestellung Johann Sebastian Bachs, sondern auch und mit gleichem Gewicht daraus, dass die Zeiten es erforderten, welche sich wandelten – und mit ihnen der musikalische Stil.

Die Herausforderung für beide Brüder hieß, neue musikalische Formen zu finden, deren zeitgemäßer Umriss sich in flüchtigen Konturen abzuzeichnen begann. Es scheint, als ob Philipp Emanuel, der sich frühzeitig auf eigene Wege gemacht hat, diese Aufgabe erfolgreicher bewältigt hat.

Wilhelm Friedemann Bachs Umgang mit dem väterlichen Erbe dagegen wirkt weniger souverän, vielleicht auch, weil Souveränität eine innere Distanz voraussetzt, aus der heraus Freiheit sich erst entfalten kann. Friedemanns Unentschiedenheit zwischen Identifikation mit dem Vater und dem Streben

---

87 Wohlfahrth 1971, 29.

88 Hoffmann, [http://www.fachpublikationen.de/dokumente/01/30/01004.html#N\\_27](http://www.fachpublikationen.de/dokumente/01/30/01004.html#N_27) – letzter Zugriff 07.01.09.

nach eigenständiger, auch künstlerischer Selbstbehauptung erschwerte die Entwicklung einer unabhängigen Handschrift. Dies sogar im buchstäblichen Sinne, indem die Autographen von Vater und Sohn sich so sehr ähneln, dass es, was sich anhand der Bearbeitung eines Violinkonzerts von Antonio Vivaldi für die Orgel (BWV 596) zeigen wird, zu Verwicklungen bei der Zuschreibung einzelner Werke kommen konnte. Diese Abhängigkeit macht sich auch in den musikalischen Schöpfungen Friedemann Bachs bemerkbar. Diese erwecken gelegentlich den Eindruck, dass sie sich vom Leitbild nicht zu lösen vermögen, dass ein Ausweg aus dieser Abhängigkeit gesucht, doch nicht gefunden wird und also kein Weg hinaus ins musikalisch Neue, stilistisch Unverwechselbare. Das unterscheidet Wilhelm Friedemann von Carl Philipp Emanuel und führte bezüglich des älteren Bach-Sohns zu Irritationen, die bis heute andauern. Gelegentlich gewinnt man als Hörer den Eindruck, als seien bei Friedemanns musikalischen Einfällen beides zugleich in Fluss geraten: Wenn sowohl die rahmende Form als auch der inhaltliche Ausdruck nicht klar bestimmt sind, kann keine Spannung zwischen Bewegung und Beständigkeit entstehen. Wenn kein gestaltender Wechsel zwischen Standbein und Spielbein Orientierung verschafft, lässt sich von entfalteter Empfindsamkeit nicht sprechen. Wo nichts als Standbein ist, erstarrt das Hörbild, wo nichts als Spielbein wirkt, zerfließt es zu einer Unschärfe, die das Gefühl von Haltlosigkeit erzeugt: ein Begriff, der immer wieder auf Wilhelm Friedemann Bach angewandt worden ist.<sup>89</sup>

Zugleich erscheint das Spektrum der kompositorischen Mittel Wilhelm Friedemann Bachs begrenzt, nicht unbedingt in seinen durchaus reichen Möglichkeiten, wohl aber in seinem Horizont. Mehr als die anderen Söhne des Thomaskantors blieb Friedemann auf dessen Schaffen fokussiert. Trotz seines Strebens, sich zum eigenständigen Musiker zu emanzipieren, bei aller Aufgeschlossenheit für die Entwicklungen seiner Zeit, auch bei aller Bereitschaft, daran originell teilzuhaben, hat der älteste Bach-Sohn doch immer wieder das väterliche Schaffen zum Maßstab gewählt, hat vielfach die Formen und Motive aufgegriffen, sie harmonisch verändert, sie homophon überschritten, nachdrücklich auf dessen Werk bezogen, daran orientiert, darauf fixiert, in alter, unausweichlicher Treue.

---

89 So zum Beispiel in BBKL I (1990) Sp. 323-324.