

Heinemann, Strodthoff (Hgg.): Wilhelm Friedemann Bach.

Der streitbare Sohn, Dresden (Sandstein) 2005

In einem sind sich die an diesem Band beteiligten Autorinnen und Autoren ziemlich einig: In den Charts der komponierenden Bachs war der älteste Sohn Friedemann ungeachtet seiner herausragenden solistischen Fähigkeiten nur eine kleine Nummer. Keiner aber formuliert es so pointiert wie Clemens Kühn: »Man kann die Behauptung wagen, daß er vergessen wäre, trüge er nicht den Namen seines Vaters.« Ein Verdikt, das allerdings mehr oder weniger auf alle komponierenden Bach-Söhne zutrifft: auf den oftmals sperrigen Carl Philipp Emanuel ebenso, wie auf den unbedeutenden Johann Christoph Friedrich. Einzig Johann Christian, der Jüngste, könnte mit seiner eleganten Sinfonik und seiner reizvollen Kammermusik auch ohne den Übervater heute noch eine gewisse musikalische Geltung für sich beanspruchen.

Indem wir die Rede auf Friedemanns Brüder und Halbbrüder bringen, benennen wir auch gleich den augenfälligsten Mangel dieses Sammelbandes: Bei aller Unterschiedlichkeit der Themenstellungen wird Friedemann in den Beiträgen nämlich allenfalls in Beziehung zu seinem Vater, kein einziges Mal aber in Beziehung zu einem seiner Brüder gestellt, obwohl Wechselwirkungen innerhalb der »Bache« als selbstverständlich angenommen werden dürfen. Das ist zum Teil natürlich der beklagenswerten Quellenlage geschuldet, deren Dürftigkeit oft nur hypothetischen Lösungen Raum lässt. Diese Problematik war den Herausgebern durchaus bewusst, wenn sie ihr Buch bescheiden einen »Arbeitsbericht« nennen, der »weder Eloge noch Apologie« sein will. Seine Entstehung verdankt der Band einem Symposium aus dem Jahre 2003.

Das wenige Wissen über Friedemann Bach findet sich überschaubar in einer von Yvonne Pickmann zusammengestellten »Chronik nach Dokumenten«. Mit den mehr oder weniger fiktiven Biographien Friedemanns, wie sie insbesondere im 19. und bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts zum Teil wilde Blüten trieben, befassen sich gleich drei Autoren des Bandes. Stefan Gieß unterstreicht in seinem »Fehleinschätzung« genannten Beitrag den Umstand, dass sich kein Beleg für einen Friedemann »immer wieder nachgesagten

ausschweifenden Lebenswandel« finden lasse. Damit wäre aller Dichtung um dessen Person eigentlich der Boden entzogen. Das überkommene Bild Friedemanns ist jedoch ein typisches Produkt der Romantik, die ja auch andere vermeintliche und tatsächliche



Unglücksmenschen – wie etwa einen Kaspar Hauser, einen »dämonischen« Paganini oder einen Alessandro Stradella in den Mittelpunkt des rezeptiven Interesses rückte. Stefan Weiss setzt sich mit »Wilhelm Friedemann Bach in der fiktionalen Literatur« auseinander und erstellt eine Art

»Stammbaum« des Sujets Wilhelm Friedemann von den anekdotischen Anfängen über die wohl populärste Ausdichtung im Brachvogel-Roman und die nazistische »Vereinnahmung für das »Deutsche« im rassistischen Sinn« bis hin zur (vorerst) letzten Deutung bei Hans Franck im Jahre 1963. Manuel Gervink schließlich analysiert die filmische Version des tragischen Genies in der Darstellung Gustav Gründgens', in welcher »ein Künstlerschicksal gezeichnet (wird), bei dem kaum etwas den Tatsachen entspricht«, das aber gerade dadurch zu einem willkommenen Transportmittel der verlogenen Nazi-Propaganda werden konnte: Friedemann »hat mit der Kunst seines Vaters die gesamte deutsche Kunst verraten; er hat es nicht verdient, errettet zu werden, wird zum Dieb, schließlich zum Vagabund.«

Rettungsversuche, denen sich einzig Clemens Kühn verweigert, werden von jenen Autoren des Bandes unternommen, die sich mit Friedemanns Werken musikwissenschaftlich auseinandersetzen. Jörg Strodthoff findet in seiner Untersuchung »Wilhelm Friedemann Bach und die Orgel« auch einen möglichen Grund für dessen unaufhaltsamen Abstieg: »Friedemanns einzige Kunst, in der er Anerkennung fand, nämlich das Improvisieren auf der Orgel, wur-

de in der Kirche immer seltener gewünscht«. Ludwig Holtmeier richtet sein Augenmerk auf die Kompositionstechnik Friedemanns, in der die Einhaltung einer bestimmten Form deutlich überwiegt. Dies auch die Quintessenz von Thomas Synofziks »Beobachtungen zu einem Sonatensatz Wilhelm Friedemann Bachs«. Eine »eigene, individualisierte Tonsprache«, die es noch zu entdecken gilt, findet Michael Heinemann in W. F. Bachs »Himmelfahrtskantate«.

Eher mit Vater Bach als mit dem Sohn beschäftigt sich Wolfgang Lessing, wenn er dem didaktischen Selbstverständnis des »Clavierbüchlein for Wilhelm Friedemann« nachspürt. Für ihn ist es ausgemacht, dass Johann Sebastian Bach mit seiner »strikten Alltags-

bezogenheit« im »Clavierbüchlein« auch ein versierter Didaktiker gewesen sein muss. Er resümiert, »dass das »Clavierbüchlein« keineswegs als zusammenhängendes, didaktisches Schulwerk zu verstehen ist, sondern als eine eher lose und offene Sammlung begriffen werden muss, bei der sich planvolles Handeln und eher zufällige Ad-hoc-Entscheidungen ineinander verschränken.«

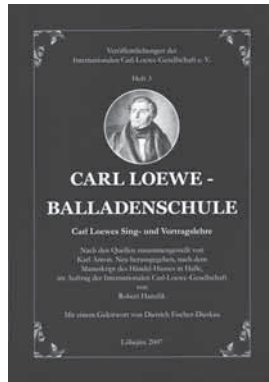
Das harsche Resümee des Bandes zieht Clemens Kühn, der an Bachs Ältestem wirklich kein einziges gutes Haar lassen mag: Er »war ein Komponist minderen Ranges«. Seine Musik »ist durchzogen von Ungereimtheiten«. Wenn es sich tatsächlich so verhielte – wozu dann noch ein Symposium?

[Friedemann Kluge]

Hanzlik (Hg.): Carl Loewe – Balladenschule.

Carl Loewes Sing- und Vortragslehre, Löbejün (Carl-Loewe-Gesellschaft) 2007

Der Titel des zu besprechenden, in einer wissenschaftlichen Schriftenreihe erschienenen Bandes ist in mehrfacher Hinsicht irreführend. Weder handelt es sich um ein von dem vornehmlich in Stettin wirkenden Komponisten Carl Loewe (1796–1869) je konzipiertes Werk, noch um eine in irgendeiner Form methodisch oder systematisch aufbereitete Gesanglehre. Stattdessen bilden den wesentlichen Inhalt des Bandes knappe inhaltliche Erläuterungen und Interpretationshinweise zu verschiedenen Balladen Loewes (Kap. III., 19–91). Der übrige Inhalt beschränkt sich auf ein siebenzeiliges



Geleitwort von Dietrich Fischer-Dieskau (5), eine Danksagung und eine editionstechnische Anmerkung (6), ebenso auf eine »Vorbemerkung zur Neu-Herausgabe der Balladenschule« (Kap. I, 7–16) und eine Art Geleitwort (Kap. II: Studium und Erfolg, 17–18). Letzteres besteht aus nicht näher nachgewiesenen Zitaten Loewes, seiner Tochter Julie von Bothwell und des ursprünglichen Bandherausgebers, des Musikwis-

senschaftlers und Theologen Karl Anton. Beschlossen wird der Band von einer Übersicht zu Loewes Balladen und Liedern (Kap. IV, 92–96), die der 1905 im Verlag Breitkopf & Härtel erschienenen Gesamtausgabe entnommen ist.

Die Äußerungen zu den Balladen stammen aus dem Umfeld Loewes, teils von ihm selbst, weitaus häufiger scheinen diese jedoch auf Erinnerungen Julie von Bothwells zu basieren, wobei eine Personenzuweisung anhand der vorliegenden Edition nur in Ausnahmefällen möglich ist. Geschuldet ist dies offenbar der schwierigen Quellenlage. So wollte Anton die aus Material »von Julies Hand« zusammengestellten Anweisungen – »zum Teil nach deren Diktat oder während [s]eines mehrfachen Dortseins kopiert« (10) – bereits 1942 unter dem Titel »Deutsche Balladenschule« erscheinen lassen, was an den Kriegsumständen scheiterte. Für die vorliegende Ausgabe unterzog der Herausgeber Robert Hanzlik das Manuskript Antons nun einer weiteren Überarbeitung, da in diesem »[i]mmer wieder [...] von »völkischen« Aspekten der Musik Loewes die Rede [ist], die keinesfalls in der Intention des Komponisten gelegen hatten« (13). Zudem entfernte Hanzlik gesangspädagogische Passagen, die Anton aus Loewes »Gesang-Lehre. Theoretisch und praktisch für Gymnasien, Seminarier und Bürgerschulen ent-