



## Siegbert Rampe Wilhelm Friedemann Bach und seine Orgelmusik

*Das Porträt, das die Geschichte von Wilhelm Friedemann Bach skizzierte, ist gegensätzlicher und widersprüchlicher als das jedes anderen Komponisten und reicht vom Ideal eines frühromantischen, nur sich selbst verpflichteten Künstlers im Roman von Albert Emil Brachvogel (1858) oder im Film von Gustaf Gründgens (1941) über den «Bösewicht», der das väterliche Erbe verschleudert habe, bis hin zum verkannten Genie, als das sich der Bach-Sohn zuletzt wohl selbst betrachtete.*

Finstre und  
 geiziger Mann?

Schüler Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796) bezeichnete ihn als einen «so finstre[n] und sonst mit seiner Kunst so geizige[n] Mann» und Carl Friedrich Zelter (1758–1832), der den Greis in seinen Berliner Jahren hörte, schrieb am 6. April 1829 an Goethe: «Dieser Friedemann Bach (der Hallische) war der vollkommenste Orgelspieler, den ich gekannt habe. [...] Er wurde für eigensinnig gehalten, wenn er nicht jedem aufspielen wollte; gegen uns junge Leute war er's nicht und spielte stundenlang. Als Komponist hatte er den tic douloureux, original zu sein, sich vom Vater und den Brüdern zu entfernen, und geriet darüber ins Pritzelhafte, Kleinliche, Unfruchtbare.»

Dass sich der Preussenkönig Friedrich II. («der Grosse») und posthum auch Goethe und Felix Mendelssohn Bartholdy für das Originalgenie interessierten – Mendelssohns Grosstante Sara Itzig (1761–1854) war seine Schülerin –, ist freilich vor allem dem genialen Improvisator zuzuschreiben, wohl der beste seiner Zeit neben Mozart. Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791), der schwäbische Dichter und Komponist, hielt ihn «unstreitig» für den «grösste[n] Organist[en] der Welt! Er [...] hat seinen Vater im Orgelspiel erreicht, wo nicht übertroffen. Er besitzt ein sehr feuriges Genie, eine schöpferische Einbildungskraft, Originalität und Neuheit der Gedanken, eine stürmende Geschwindigkeit und die magische Kraft, alle Herzen mit seinem Orgelspiel zu bezaubern. Der Natur der Orgel hat er sich ganz bemächtigt; sein Registerverständnis hat ihm noch niemand nachgemacht. Er mischt die Register, ohne sein Spiel nur einen Augenblick zu unterbrechen – wie der Maler seine Farben auf der Palette, und bringt dadurch ein bewundernswürdiges Ganzes hervor. Seine Faust [Hand] ist eine Riesenfaust, die durch tagelanges Spielen nicht ermattet. Kontrapunkt, Ligaturen, neue ungewöhnliche Ausweichungen, herrliche Harmonien und äusserst schwere Sätze, die er mit der grössten Reinheit und Richtigkeit herausbringt, herzerhebendes Pathos und himmlische Anmut – all dies vereinigt Zauberer Bach in sich und erregt dadurch das Erstaunen der Welt» (1784/85).

Diesem Eindruck steht eine problematische, von Höhen und noch grösseren Tiefen geprägte Biografie gegenüber, die, so wenig wir über ihre Hintergründe wissen, zu dem Fazit verleitet, dass sich der Hochbegabung lange, vielleicht zu lange viele Türen fast wie von selbst öffneten und der etablierte Musiker die Grenzen persönlicher und künstlerischer Freiheit erst spät erfahren lernte. Daran mag der Übervater Johann Sebastian Bach nicht unschuldig gewesen sein. Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), der seinen älteren Bruder als Komponist bald übertraf, gibt vermutlich wieder, was im Elternhaus zur stehenden Redewendung wurde: «Er konnte unsern Vater eher ersetzen, als wir alle zusammen.»

Johann Sebastian hat seinen Ältesten, 1710 geboren zu Weimar, schon kurz nach dem 9. Geburtstag zum angehenden Organisten ausgebildet und war von dessen immensen Fähigkeiten derart beeindruckt, dass er das Kind sogleich abwechselnd mit derselben Schreibfeder spielerisch zum Komponieren animierte und mit einer Vielzahl eigener Kompositionen für Tasteninstrumente bedachte. *Das Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach.*

*angefangen in Cöthen den 22. Januarij Anno. 1720,* die *Inventionen* und *Sinfonien*, *Das Wohltemperirte Clavier* und die sechs Triosonaten für zweimanualiges Pedalclavichord legen davon beredtes Zeugnis ab. Keinen anderen seiner äusserst begabten Söhne förderte Johann Sebastian in ähnlicher Weise. 1726 liess er Wilhelm Friedemann sogar fast ein Jahr lang das Gymnasium, die Leipziger Thomasschule, unterbrechen und ermöglichte ihm eine Fortbildung bei dem Geiger Johann Gottlieb Graun (1702/03–1771) in Merseburg, nach Abschluss der Schulzeit 1729 ein vierjähriges Jurastudium an der Leipziger Universität.



Genialer  
Improvisator.

Problematische  
Biografie.

Frühe Organisten-  
ausbildung.

Vater öffnet Türen.

Schliesslich verfasste er 1733 eigenhändig die Bewerbung des 22-Jährigen um das Organistenamt der Dresdner Sophienkirche, womit traditionell auch eine Position am kursächsischen Hof verbunden war. Wilhelm Friedemann sollte es besser haben als er, der sich alles selbst erarbeitet hatte, und der Sohn erhielt die Stelle: Kein schlechter Karrierestart für ein unbeschriebenes Blatt, dem die Welt zu Füssen lag, weil der Vater allen eingebläut haben muss: Auf den gebt Acht!

Irrungen und  
Wirrungen.

Nach 13 Jahren im Amt profitierte Wilhelm Friedemann ein weiteres Mal von der Reputation seines Vaters, indem er sich 1746 um die Stelle als Organist der Liebfrauenkirche und Musikdirektor der Stadt Halle an der Saale nur zu bewerben brauchte; das eigentlich obligatorische Probespiel, das Johann Sebastian 1713 für dasselbe Amt noch zu absolvieren hatte, entfiel. Allerdings gelang es ihm nie, dort eine unangefochtene Position einzunehmen, wozu nicht allein sein Charakter, sondern auch der am Ort herrschende Pietismus, der Tod des Vaters 1750 und der Siebenjährige Krieg (1756–1763) beigetragen haben werden. 1762 erhielt er eine letzte Chance mit dem Ruf als Kapellmeister und Nachfolger Christoph Graupners (1683–1760) am Hof des Landgrafen von Hessen-Darmstadt, eine respektable Stelle, wie sie seinem Vater zeitlebens versagt blieb. Wilhelm Friedemann nahm an, doch scheiterte die Amtsübergabe an seiner Forderung, sie müsse in Halle stattfinden, nicht in Darmstadt. In Halle beendete er 1764 sein schwer belastetes Dienstverhältnis, blieb jedoch am Ort und verlegte sich aufs Unterrichten. 1770 trennte er sich vom Besitz seiner Gattin und zog mit der Familie nach Braunschweig, konnte allerdings weder von Orgelkonzerten noch vom Verkauf der väterlichen Manuskripte leben und siedelte 1774 deshalb nach Berlin über. Hier scheinen sich die besseren Kreise nach seinen Improvisationen auf dem Cembalo oder Clavichord und nach Clavierstunden gerissen zu haben, doch verschlossen sich bei Hof die Türen durch eine von ihm selbst initiierte Intrige. Angeblich besass er eine Leibrente des Herzogs von Braunschweig-Lüneburg, hatte einen Ruf an den kaiserlichen Hof in Wien und Pläne, nach England zu gehen. In Wirklichkeit aber ersparten nach seinem Tod 1784 in Berlin erst die Erlöse der *Messias*-Aufführung zum 100. Geburtstag Georg Friedrich Händels (1685–1759) seiner Familie ein Leben in Armut; das Jubiläum des Vaters war längst vergessen.

Mangelnder  
Fleiss – schmales  
Œuvre.

Vermutlich bewunderte Johann Sebastian zeitlebens die improvisatorischen Fähigkeiten seines Ältesten und sah ihm nach, dass er jenen Fleiss vermissen liess, regelmässig Kompositionen auf Papier auszuarbeiten. Nur so ist zu verstehen, dass zwar grosse Überlieferungsverluste das Œuvre dezimiert haben mögen, der erhaltene Bestand aber für die Zeit erstaunlich gering ausfällt: rund 40 Tastenwerke, etwa ein Dutzend Konzerte, mehrere Triosonaten, Instrumentalduette und Sinfonien, dazu weniger als 30 Vokalkompositionen. Gerade Wilhelm Friedemanns Tätigkeit als Instrumentallehrer – zu seinen Schülern gehörten ausser



Rust auch Johann Gottlieb Goldberg (1727–1756) und Johann Samuel Petri (1738–1808) – und seine 18 Jahre lang bestehende Verantwortung für die Kirchenmusik in Halle würden deutlich mehr Clavierwerke und Kirchenkantaten erwarten lassen. Gewiss zog er in beiden Bereichen nachweislich Musik seines Vaters heran, doch bleibt der Schluss unausweichlich, dass er hauptsächlich als Improvisator in die Geschichte einging, weshalb die Nachwelt vom Komponisten schon bald im Konjunktiv redete: Er hätte Johann Sebastian übertreffen können; denn «er verband die Kenntnisse seines Vaters mit dem Geschmack des verstorbenen [Carl Heinrich] Graun [1703/04–1759]; er ist der einzige lebende Komponist, der als Musterbeispiel über die Jahrhunderte hinweg dienen wird», wie die Prinzessin Anna Amalia von Preussen (1723–1787) ihrem Bruder Friedrich der Grosse darlegte.

## Die Orgelwerke

Wie erklärt sich, dass von einem derart bedeutenden Organisten der Zeit nur verhältnismässig wenige Kompositionen für sein Instrument überliefert sind? Erhalten blieben die folgenden Werke:

*VIII Fugen* Fk 31/1–8 C-Dur, c-Moll, D-Dur, d-Moll, Es-Dur, e-Moll, B-Dur, f-Moll

*Fuga* c-Moll Fk 32

*Fuga* F-Dur Fk 33

*Fugenexposition* C-Dur Fk 35

*Fuga* F-Dur Fk 36

*Fuga* g-Moll Fk 37

*Sieben fugierte Choräle* Fk 38/1–7

*Nun komm der Heiden Heiland*

*Christe, der du bist Tag und Licht*

*Jesu, meine Freude*

*Durch Adams Fall ist ganz verderbt*

*Wir danken dir, Herr Jesu Christ*

*Was mein Gott will*

*Wir Christenleut*

*Orgeltrio Allein Gott in der Höh sei Ehr* Fk 38,2

Unter den Fugen finden sich erstaunlicherweise keine ausgesprochenen Pedaliterstücke, sie lassen sich ebenso gut auf dem Clavier vortragen. Das heisst, dass die insgesamt acht Choralbearbeitungen die einzigen veritablen Orgelkompositionen Wilhelm Friedemann Bachs darstellen. Sie stehen zu seiner Biografie in einem Missverhältnis, das sich nicht ohne weiteres deuten lässt. Selbst wenn seine Hauptstärke in der Improvisation bestanden haben sollte, bleibt doch unklar, weshalb er nicht wenigstens für seine Zeitgenossen mehr Kompositionen auf dem Papier ausarbeitete. Denn als Improvisator soll Wilhelm Friedemann den Zeugnissen nach seinem Vater gleich gekommen sein, von dem ausgerechnet das umfangreichste Orgel- und Clavier-Œuvre des gesamten 18. Jahrhunderts vorliegt. An der Improvisation allein kann es also nicht gelegen haben.

Damit rühren wir an einen entscheidenden Punkt der lutherischen Organisten-

Nur acht veritable Orgelkompositionen.

An der Improvisation allein lag es nicht.

tradition, nämlich das Verhältnis von Improvisation zu Komposition. Anders als die Calvinisten, die im Laufe der Reformation das gottesdienstliche Orgelspiel unterbanden, erwartete Martin Luther vom Organisten repräsentative Beiträge, die sich zunächst in Choralvorspielen und Überleitungen, in der Alternatimpraxis sowie im Nachspiel und der Begleitung des Chores erschöpften. Festliche Vorspiele waren damals noch nicht an der Tagesordnung, die Begleitung des Gemeindechors begann erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts und wurde in manchen Gegenden, etwa in Hamburg und Leipzig, gar erst im 18. Jahrhundert eingeführt.

Mit der Beschränkung des Orgelspiels auf die Hauptgottesdienste – die katholischen Organisten hatten zuvor noch fast jeden Gottesdienst zu begleiten – ging in der lutherischen Reformation eine Kürzung des Organistengehaltes einher. Um weiterhin ihre Familien ernähren zu können, sollten die Organisten, so die allgemeine lutherische Auffassung, zum Ausgleich in eigener Initiative den Nachwuchs ausbilden und ihr Einkommen auf diesem Weg aufbessern. Eine Organistenlehre kostete damals viel Geld, weshalb manche Orgellehrmeister, die sich als populäre Pädagogen erwiesen, neben dem gottesdienstlichen Spiel durch ihre Ausbildungstätigkeit ein kleines Vermögen verdienen konnten. Nachweislich gehörten zu ihnen Vincent Lübeck (1654–1740), Johann Gottfried Walther (1684–1748) und Johann Sebastian Bach.

Obwohl Johann Sebastian Bach den zeitgenössischen Berichten nach wenigstens ein ebenso grosser Improvisator war wie sein Sohn Wilhelm Friedemann, lässt sich das weitgehende Fehlen von dessen Orgelwerk, wie gesagt, mit dem Improvisieren allein nicht erklären. Denn die Ausbildung von Organisten jener Zeit zielte generell auf die improvisatorische Ausübung gottesdienstlichen Orgelspiels. Orgelkonzerte waren absolute Ausnahmen; wahrscheinlich gehörten jene, die Johann Sebastian Bach in Hamburg und Dresden gab, zu den ersten ihrer Art. Gerade bei solchen Gelegenheiten soll jedoch wieder hauptsächlich improvisiert worden sein, wie dies auch von Wilhelm Friedemann Bach überliefert ist.

Des Rätsels Lösung besteht darin, dass Orgelkompositionen im Unterricht vor allem als Muster für Improvisationen angehender Organisten dienten: Die komponierte Musik liefert Anhaltspunkte dafür, wie die Organisten ihre Improvisationen gestalteten, wobei die Aufzeichnung auf Papier den Vorzug hatte, auch komplizierte Formen und Techniken nachträglich ausarbeiten zu können. Folglich ist davon auszugehen, dass die erhaltene Orgelmusik im Grossen und Ganzen den Improvisationen der Organisten ähnelte.

Bei einer Organistenlehre wurde vom Lehrherrn die Bereitstellung von Literatur erwartet, die entweder in den Ausbildungskosten enthalten oder vom Lehrling gesondert zu bezahlen war. Da Musikalien damals ebenso wie heute Geld kosteten, selbst dann, wenn sie nur abschriftlich verbreitet wurden, lohnte es sich für einen Lehrmeister, nicht nur Werke fremder Komponisten in (kostspieligen) Kopien zu besitzen und an die Schüler weiterzugeben, sondern vor allem persönlich zu komponieren, um die eigenen Produkte (kostengünstig) im Unterricht anzubieten. Folglich gab es auch ökonomische Gründe, persönlich Kompositionen anzufertigen; der grösste Teil von Johann Sebastian Bachs Tastenœuvre ist in diesem Licht zu sehen, nämlich als zusätzliche Einnahmequelle.

Niedrige Gehälter  
lutherischer  
Kirchenorganisten.

Bedeutung des  
Unterrichtens.

Kompositionen  
als Muster für die  
Improvisation.

Hat Wilhelm Friedemann Bach also nicht unterrichtet und daher nur wenige Orgelwerke geschaffen? Tatsächlich bestritt er den überlieferten Dokumenten nach seinen Lebensunterhalt nach der Aufgabe des Hallenser Kirchenamtes 1764 sogar hauptsächlich durch Unterrichten. Unter seinen Schülern mögen sich überwiegend Dilettanten befunden haben, also vermögende Amateure, die nur Clavierinstrumente, nicht jedoch Orgel spielten. Dadurch wird nachvollziehbar, dass sein erhaltenes Clavierwerk etwas umfangreicher ausfällt und neben Sonaten auch zwölf Polonaisen und einige Fantasien umfasst. Viel ist das nicht, aber immer noch mehr als die wenigen Orgelkompositionen, insbesondere wenn man bedenkt, dass die *VIII Fugen* Fk 31 1778 eben jener Prinzessin Anna Amalia von Preussen, also einer Dilettantin, gewidmet worden sind, von der eingangs die Rede war. Es handelt sich folglich auch hier um Claviermusik im eigentlichen Sinn. Allerdings befand sich unter Wilhelm Friedemanns Schülern auch eine Reihe professioneller Organisten wie Friedrich Wilhelm Rust, Johann Samuel Petri und Johann Gottlieb Goldberg, für die er unbedingt Pedalliteratur benötigte, um seinen Unterrichtsauftrag erfüllen zu können.

Wie lassen sich diese Widersprüche auflösen? Denkbar erscheint, dass ein grosser Teil des Tastenwerkes und speziell fast sämtliche Orgelwerke Wilhelm Friedemann Bachs in alle Winde zerstreut wurden und verloren gingen. Dasselbe mag für eine Anzahl seiner Vokal-, Orchester- und Kammermusik gelten und ebenso für Teile des väterlichen Musikalienerbes, die heute fehlen, darunter wohl mindestens zwei Kantatenjahrgänge. Man könnte sich also damit begnügen, von Verlusten grösseren Ausmasses auszugehen, welche vor allem die Orgelmusik Wilhelm Friedemanns betreffen. Dagegen spricht jedoch, dass von den beiden Sammlungen mit Polonaisen und Fugen gleich eine jeweils hohe Anzahl von Kopien vorliegt, offensichtlich deshalb, weil diese Kompositionen grosse Verbreitung fanden, was von anderen nicht gesagt werden kann, sei es weil sie keine repräsentativen Muster darstellten oder schlicht nie zu Papier gelangten. Es muss also Gründe gegeben haben, welche den geringen Anteil der Orgelmusik rechtfertigen, erst recht, da das Fehlen repräsentativer Kompositionen schon zu seinen Lebzeiten beklagt wurde. Christian Friedrich Daniel Schubart schreibt in den *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1784/85): «Schade, dass seine Orgelkompositionen kostbarer und seltener als Gold sind! Doch ist es ein Trost für die Kunst, dass dieser erste Meister seine Orgelstücke selbst sammelt und versprochen hat, sie nach seinem Tode herauszugeben.» Dazu ist es nie gekommen, auch die *VIII Fugen* und die Polonaisen blieben ungedruckt. Vielmehr ist die Wahrscheinlichkeit gross, dass der Bestand an Orgelmusik im Œuvre Wilhelm Friedemann Bachs seit jeher äusserst spärlich war.

Diese Befunde legen nahe, dass der Komponist die fehlende eigene Tastenmusik durch Werke seines Vaters ersetzte, welche er im Unterricht heranzog. Auf ganz ähnliche Weise verfuhr er mit Kantaten Johann Sebastian Bachs, die er im Hallenser Gottesdienst aufführen liess. Dass er auch Tastenwerke seines Vaters zum Kopieren zur Verfügung stellte, wissen wir aus seiner Berliner Zeit seit 1774. Dasselbe mag übrigens für fast alle Schüler Johann Sebastian Bachs gelten und erklären, weshalb von ihnen – abgesehen von Johann Ludwig Krebs (1713–1780) und Carl Philipp

Überwiegend  
Nicht-Organisten  
als Schüler.

Grosse Verluste?

Beizug von  
Stücken  
des Vaters.

Emanuel Bach – so wenige Tastenkompositionen erhalten blieben: Sie werden ihre eigene Unterrichtstätigkeit mit der Musik des Lehrmeisters bestritten haben, was bedeutet, dass dieser auch für die nächste Generation an Lehrlingen als Autorität zu gelten hatte. Daher wurde es endgültig Wilhelm Friedemann Bachs Schicksal, auch als Komponist niemals aus dem Schatten seines Vaters treten zu können.

### Fazit

Der Umstand, dass von herausragenden Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts nur wenige Orgelwerke überliefert sind, besagt nichts über die Fähigkeiten dieser Musiker, weil damals in der Hauptsache nur improvisiert wurde und Kompositionen primär der Ausbildung des Nachwuchses dienten. Eine Reihe von Organisten mag glänzende Improvisatoren umfasst haben, die jedoch, wenn sie nur wenig unterrichteten, kaum eigene Musik für dieses Instrument hinterliessen. Hierzu gehören Johann Adam Reincken (ca. 1640–1722) in Hamburg oder Johann Kuhnau (1660–1722) in Leipzig und noch Wolfgang Amadé Mozart in Salzburg, deren überliefertes Orgel-Cŕuvre ausgesprochen spärlich ausfällt. Um sich ein Bild von diesen Organisten machen zu können, genügt es nicht, die wenigen Fragmente zu untersuchen, sondern es ist vielmehr erforderlich, die zeitgenössische Dokumentation im Blick zu behalten, in der von den Fähigkeiten und dem Ruf des jeweiligen Musikers die Rede ist.

Wilhelm Friedemann Bach war gewiss der renommierteste Organist seiner Zeit, aber dieses Urteil ist auf seine eigenen Kompositionen nicht zu stützen, weil sie jeden repräsentativen Charakter vermissen lassen und als einfache Arbeiten für Schüler bestimmt waren. Dennoch verdient dieser glänzende Improvisator aus Anlass seines 300. Geburtstages eine Würdigung in der Organistenszene, die so bisher unterblieb, da sie anders nicht zu leisten ist.

### Literatur

Martin Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913; Repr. Hildesheim und New York 1977

Peter Wollny, *Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach: Sources and Style*, Diss. Cambridge/Mass. 1993

Siegbert Rampe, *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts* (3 Teile), in: *Schütz-Jahrbuch* 25 (2003), S. 7–70, *Schütz-Jahrbuch* 26 (2004), S. 155–204, und *Schütz-Jahrbuch* 27 (2005), S. 53–127

*Siegbert Rampe studierte Cembalo, Hammerklavier und Orgel unter anderem bei Kenneth Gilbert, Ton Koopman, Ludger Lohmann und Helmut Lachenmann in Stuttgart, Amsterdam und Salzburg. Professor für Alte Musik und historische Tasteninstrumente an der Folkwang-Hochschule Essen (1997–2005), am Mozarteum Salzburg (2000–2003) und an der Arizona State University in Phoenix, USA (2005–2007), weltweite Konzerttätigkeit als Solist und Dirigent zusammen mit dem 1988 von ihm gegründeten Orchester Nova Stravaganza, mehr als 70 CDs und ebenso viele musikwissenschaftliche Publikationen, darunter verschiedene Bücher.*