

Neue Erkenntnisse zu Robert Schumanns Bach-Rezeption

Von Russell Stinson (Batesville, Arkansas)

Robert Schumann gilt als einer der größten Bach-Verehrer in der Musikgeschichte. Er selbst gestand den fundamentalen Einfluß Bachs auf sein eigenes musikalisches Schaffen ein und verarbeitete natürlich Aspekte von dessen Stil in seinen eigenen Kompositionen. Doch er setzte sich auch auf unterschiedliche Weise für Bachs Musik ein. Als Herausgeber der *Neuen Zeitschrift für Musik* zum Beispiel betreute er ein Periodikum, in dem Bachs Musik regelmäßig von verschiedenen Kritikern – darunter natürlich auch von ihm selbst – besprochen wurde. Als Dirigent leitete er Aufführungen von Bachs Johannes- und Matthäus-Passion. Und als vielseitiger Advokat in Sachen Bach war er Gründungsmitglied der Bach-Gesellschaft, deren zentrale Mission es war, die erste Gesamtausgabe von Bachs Werken vorzulegen.

Diese Fakten liefern den Hintergrund, vor dem wir ein Dokument aus dem mittleren 19. Jahrhundert betrachten wollen, das erst vor wenigen Jahren veröffentlicht wurde – es handelt sich um das „Rheinland“-Tagebuch des Komponisten und Dirigenten Woldemar Bargiel (1828–1897).¹ Bargiel war der Halbbruder von Clara Schumann und ist heute vor allem für seine Ausgabe von Bachs vierstimmigen Chorälen bekannt. Er begegnete Schumann aufgrund der familiären Verbindung zum ersten Mal im Jahr 1839 und traf mit ihm im Verlauf der folgenden vierzehn Jahre sporadisch zusammen. Auf Schumanns Anraten schrieb er sich am Leipziger Konservatorium ein – er nahm 1846 sein Studium auf und schloß es 1850 ab, – und Schumann war es auch, der den jungen Mann 1853 zu den „hochaufstrebenden Künstlern der jüngsten Zeit“ zählte.² Im Juni 1852 luden die Schumanns Bargiel nach Düsseldorf ein, wo er ihnen im Juli und August des Jahres einen etwa vierwöchigen Besuch abstattete. Während seines gesamten Aufenthalts führte Bargiel ausführlich Tagebuch. Der Eintrag für den 23. Juli beginnt wie folgt:

¹ Siehe *An den Rhein und weiter: Woldemar Bargiel zu Gast bei Robert und Clara Schumann. Ein Tagebuch von 1852*, hrsg. von E. Schmiedel und J. Draheim, Sinzig 2011. Biographische Informationen zu Bargiel, besonders mit Bezug auf Robert und Clara Schumann, finden sich auf S. 9–20.

² Siehe Schumanns Aufsatz *Neue Bahnen*, veröffentlicht in der Ausgabe vom 28. Oktober 1853 der NZfM, Wiederabdruck in *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, 5. Auflage, hrsg. von M. Kreisig, Leipzig 1914, Bd. 2, S. 301 f.

Am Morgen, nachdem ich einige Notizen geschrieben, machte ich mit Schumann einen Spaziergang nach dem jenseitigen Ufer des Rheins, kehrten in einem dortigen Wirthshaus zum Vater Rhein ein. Die Unterhaltung ist gewöhnlich zwischen mir und Schumann nicht lebhaft, wie das wohl bei uns natürlich ist; doch wird selten was ganz Gleichgültiges und Unbedeutendes besprochen. So waren mir auch mehrere Äußerungen von Schumann interessant. Wir sprachen über Bach. Schumann rieth mir sehr, mich mit auf die Ausgaben der Bachgesellschaft zu subscribiren. Bach sei der primus omnium und man könne wohl, ohne sich von der Menge der Schätze überwältigen zu lassen, ihn studiren.

Den ersten Band der Bachgesellschaft habe er in ein Paar Tagen durchgesehen. Schumann hatte vor einiger Zeit hier in Düsseldorf zum ersten Male die Johannes Passion zur Aufführung gebracht und meinte, daß es durchaus ein Vorurtheil sei, daß sie der Mathæus Passion nicht gleich kommen solle, was auch meine volle Überzeugung ist. Ja, daß er sogar die Johannes Passion noch als tiefer und trauriger ansehe, auch sei die Behandlung in ihr viel bedeutender, da in der Mathæus P.[assion] meistentheils der zweite Chor nur mit Ausrufungen dazwischen greife. Der erste Chor in der Johannes P.[assion] sei ein außerordentliches Meisterwerk. Als ich sagte, daß Beethoven über Bach gesagt: Bach sei kein Bach, sondern ein Meer, meinte er, Beethoven habe ihn doch nicht gehörig erkennen können, da er zu sehr mit eigener Produktion beschäftigt war, und zu seiner Zeit von Bach nur das [wohl]temperirte Klavier und einige Motetten bekannt waren.³

Die in diesem Ausschnitt enthaltenen Mittheilungen werfen neues Licht auf Schumanns Bach-Rezeption, vor allem mit Bezug auf die Johannes- und die Matthäus-Passion. Vor allem ermöglichen sie ein besseres Verständnis von Bargiels Unternehmungen im Kontext der Bach-Rezeption und regen Fragen zu Beethovens berühmtem Wortspiel auf „Bach“ an. Zunächst aber sollte es uns angesichts von Schumanns Begeisterung für Bachs Schaffen sowie des Umstands, daß er Bargiel bereits 1848 die autographe Partitur seiner *Sechs Fugen über den Namen BACH* op. 60 geschenkt hatte, keineswegs überraschen, daß Schumann und Bargiel den großen Komponisten als Gesprächsthema wählten; das großzügige Geschenk läßt vermuten, daß Schumann in Sachen Bach bereits seit Jahren als Mentor seines jungen Verwandten gewirkt hatte. Andererseits impliziert Bargiels „volle Überzeugung“ bezüglich der Johannes- und der Matthäus-Passion, daß auch er 1852 längst zu den Bach-Kennern zählte.⁴ Hierzu trug vielleicht bei, daß er in der „Sebastianstadt“ Leipzig gelebt

³ *An den Rhein und weiter* (wie Fußnote 1), S. 39f.

⁴ Bargiels „volle Überzeugung“ könnte zwei unterschiedliche Dinge bedeuten: Entweder war auch er der Meinung, daß es sich bei der Matthäus-Passion um die bessere Komposition handelte, oder er pflichtete Schumann lediglich darin bei, daß gegenüber der Johannes-Passion eine ungerechtfertigte Voreingenommenheit bestand. Für die erstgenannte Möglichkeit spricht, daß Bargiel 1870 eine Aufführung der Matthäus-Passion in Rotterdam leitete – das erste Mal, daß das Werk in den Niederlanden erklang. Siehe *An den Rhein und weiter* (wie Fußnote 1), S. 13.

hatte, einer Stadt, die die wohl ausgeprägteste Bach-Tradition pflegte (und wo natürlich Bach einen Großteil seines beruflichen Lebens verbracht hatte). Hinzu kam, daß einer von Bargiels Lehrern am Leipziger Konservatorium Moritz Hauptmann gewesen war, ein Kollege Schumanns und neben diesem einer der Mitbegründer der Bachgesellschaft; Hauptmann hatte außerdem genau wie Bach als Thomaskantor gewirkt. Jedenfalls folgte Bargiel schon bald Schumanns Rat, auf die Gesamtausgabe der Bachgesellschaft zu subscribieren, denn sein Name erscheint auf der Subskribentenliste bereits ab dem 1853 erschienenen dritten Band und ist dort bis Band 13/1 zu finden, der 1864 veröffentlicht wurde – ein Jahr bevor Bargiel Deutschland verließ und in die Niederlande zog.⁵

Im Rahmen ihres Gesprächs bezeichnete Schumann Bach auch als den „primus omnium“ unter den Komponisten und behauptete (zu Recht natürlich), daß eine angemessene Einschätzung von Bachs Bedeutung nicht möglich sei ohne die profunde Kenntnis eines großen Teils seiner Werke. Hierin entspricht Schumanns zweite Feststellung seiner Kritik an Beethovens Bach-Rezeption, die weiter unten diskutiert wird. Was Schumanns Behauptung betrifft, daß Bach der größte aller Komponisten sei, so hatte er dies bereits in der Vergangenheit wiederholt geäußert. 1842 hatte er an Johann Georg Herzog (1822 bis 1909) in einer vertraulichen Kritik an dessen Kompositionen für die Orgel geschrieben: „Sie scheinen auf der Orgel vorzugsweise heimisch. – Dies ist ein großer Vortheil, und der grösste Componist der Welt hat ja für sie die meisten seiner herrlichsten Sachen geschrieben.“⁶

Bargiels Schilderung fährt mit einem Satz über Schumanns Durchsicht des ersten Bandes der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft fort. Der von Moritz Hauptmann edierte Band enthält zehn Kirchenkantaten (BWV 1–10) und wurde 1851 bei Breitkopf & Härtel veröffentlicht. Schumann hatte den 300 Seiten starken Band in seiner typischen obsessiven Manier in nur zwei Tagen durchgearbeitet. Auch hier wird Bargiels Bericht von einer unabhängigen Quelle ergänzt, und zwar in einem von Schumann im Mai 1852 verfaßten Brief an den Verleger Hermann Härtel, in dem er diesem zu dem Band gratuliert („die Ausgabe [ist] ein Muster in jeder Hinsicht“), zugleich aber auf zwei falsche Noten im sechsten Satz von BWV 4 („Christ lag in Todesbanden“) hinweist.⁷

⁵ Bargiel ist auch als Subskribent von Bd. 21 (1874) genannt.

⁶ Brief vom 4. August 1842. Siehe *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hrsg. von F. G. Jansen, Leipzig 1904, S. 217.

⁷ Brief vom 24. Mai 1852. Siehe *Robert Schumanns Briefe* (wie Fußnote 6), S. 473. Schumann entdeckte eine falsche Lesart in Takt 38 der Continuo-Stimme des vorletzten Satzes und schrieb an Härtel: „Nur ein paar falsche Noten hab' ich gefunden. S. 123, Syst. 4, Tact 4 müssen die drei letzten Baß-Noten heißen [an dieser Stelle fügte er die korrekte Lesart ein]“. Schumanns Zahlung an Breitkopf & Härtel für

Der größte Teil von Bargiels Aufzeichnungen betrifft Schumanns Gedanken zur Johannes- und zur Matthäus-Passion. Wir wissen nicht, wann genau Schumann diese Kompositionen kennengelernt hat, aber am 4. April 1841 hörten er und Clara Felix Mendelssohns Aufführung der Matthäus-Passion in der Leipziger Thomaskirche; die Einnahmen dieses Konzerts sollten der Errichtung eines Bach-Denkmals in der Stadt zugutekommen. Nach dem Eintrag „Johannes-Passion v. Bach“ zu urteilen, den Schumann am 13. Mai 1842 in seinem Haushaltsbuch vermerkte, beschäftigte er sich etwa ein Jahr später intensiv mit der Partitur dieses Werks.⁸ Und wahrscheinlich war es ebenfalls die Johannes-Passion, die Schumann und Clara zwei Monate zuvor mit Begeisterung studierten, als er in ihrem „Hochzeits-Tagebuch“ vermerkte: „wir spielten aus der Passion v. Bach, sie schwärmt darin.“⁹

Schumanns Beschäftigung mit und Interesse an den beiden Werken erstreckte sich über das folgende Jahrzehnt. Im Winter 1843 zum Beispiel veröffentlichte er in der *Neuen Zeitschrift für Musik* einen ausführlichen Beitrag seines ostfriesischen Kollegen Eduard Krüger mit dem Titel „Die beiden Bach'schen Passionen.“¹⁰ Als Gründer und Dirigent des Dresdner Vereins für Chorgesang scheint Schumann von 1848 bis 1850 zahlreiche öffentliche oder halb-öffentliche Aufführungen von Chören aus der Johannes-Passion – besonders des Eingangs- und des Schlußchors – geleitet zu haben, wenn auch lediglich mit Klavierbegleitung.¹¹ Und schließlich dirigierte er als Künstlerischer Direktor des Düsseldorfer Musikvereins dort öffentliche Aufführungen der Johannes-Passion (April 1851) und der Matthäus-Passion (April 1852) mit Orchesterbegleitung.¹² Beide Aufführungen fanden im Einklang mit dem liturgischen Jahr am Palmsonntag statt, wenn auch nicht in einer Kirche sondern

diesen Band ist in den Haushaltsbüchern vermerkt. Siehe *Robert Schumann. Tagebücher*, hrsg. von G. Eismann und G. Nauhaus, Leipzig 1971–1982, Bd. 3, S. 588.

⁸ Siehe *Robert Schumann. Tagebücher* (wie Fußnote 7), Bd. 2, S. 158, sowie Bd. 3, S. 214.

⁹ Eintrag vom 6. März 1842. Siehe *Robert Schumann. Tagebücher* (wie Fußnote 7), Bd. 2, S. 211.

¹⁰ Krügers Artikel erschien in sieben Fortsetzungen vom 20. Februar bis zum 16. März.

¹¹ Siehe B. Bischoff, *Das Bach-Bild Robert Schumanns*, in: *Bach und die Nachwelt*, Bd. 1, hrsg. von M. Heinemann und H.-J. Hinrichsen, Laaber 1997, S. 421–499, besonders S. 472–475.

¹² Eine ausführliche Besprechung der von Schumann für diese Aufführung vorbereiteten Fassung der Johannes-Passion findet sich bei M. Wendt, *Fanfaren für Bach und andere Besetzungsprobleme – Schumanns Düsseldorfer Erstaufführung der Johannes-Passion*, in: *Vom Klang der Zeit: Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach*. Klaus Hofmann zum 65. Geburtstag, hrsg. von U. Bartels und U. Wolf, Wiesbaden 2004, S. 156–179. Eine in jüngerer Zeit eingespielte CD von Schumanns Bearbeitung unter der Leitung von Hermann Max und

im Konzertsaal. Die Johannes-Passion erklang damals in Düsseldorf zum ersten Mal.¹³

Schumann kannte diese Werke daher aus praktischer ebenso wie aus analytischer Perspektive. Seine von Bargiel erwähnte Bevorzugung der Johannes-Passion wird von drei unabhängigen Quellen bestätigt, von denen eine auch Bargiels Behauptung über Schumanns Vorbehalte gegenüber der Doppelchörigkeit der Matthäus-Passion unterstützt. Die erste von diesen Quellen ist ein Brief, den Schumann am 2. April 1849, drei Tage vor seiner ersten Probe der Johannes-Passion in Dresden, an den Hamburger Musikdirektor Georg Dietrich Otten schrieb:

Kennen Sie die Bachsche Johannis-Passion, die sogenannte kleine? Gewiß! Aber finden Sie sie nicht um Vieles kühner, gewaltiger, poetischer, als die nach d. Evang. Matthäus? Mir scheint die letztere um 5–6 Jahre früher geschrieben, nicht frei von Breiten, und dann überhaupt über das Maß lang – die andere dagegen wie gedrängt, wie durchaus genial, namentlich in den Chören, und von welcher Kunst! – Käme doch über solche Sachen die Welt ins Klare!¹⁴

Bei der zweiten Quelle handelt es sich um einen Brief Schumanns an Joseph Euler, den Verwaltungsdirektor des Düsseldorfer Musikvereins, den Schumann im Sommer 1850 etwa drei Wochen vor seinem Umzug von Dresden nach Düsseldorf entwarf. Bei diesem Anlaß machte er einige Vorschläge für das Repertoire der kommenden Konzertsaison: „Mit dem Gesangverein zuerst zu studieren gedachte ich vielleicht die Johannespassion von Bach (die kleinere, aber nicht minder schöne).“¹⁵

Die dritte Quelle ist ein Schreiben, das Schumann einige Wochen nach der Düsseldorfer Aufführung der Johannes-Passion verfaßte und das an niemand anderen gerichtet war als Moritz Hauptmann, der in seiner Kapazität als Leipziger Thomaskantor Schumann für das Konzert einen Satz von Orchesterstimmen geliehen hatte. Der Brief beginnt wie folgt:

mit erläuternden Anmerkungen von Thomas Synofzik erschien 2007 bei dem Label cpo.

¹³ Die Matthäus-Passion war im März 1850 in Düsseldorf unter der Leitung von Ferdinand Hiller aufgeführt worden. Siehe R. Großbimlinghaus, *Aus Liebe zur Musik. Zwei Jahrhunderte Musikleben in Düsseldorf*, Düsseldorf 1989, S.41, zitiert in Anmerkung 70 des Online-Essays von M. Wendt, *Bach und Händel in der Rezeption Robert Schumanns*, Vortrag, gehalten am Tag der mitteldeutschen Barockmusik 2001 in Zwickau, Zugang auf der Website der Robert-Schumann-Gesamtausgabe (www.schumann-ga.de). Siehe auch Dok VI, S. 650.

¹⁴ *Robert Schumanns Briefe* (wie Fußnote 6), S. 300f.; siehe auch Dok VI, S. 290.

¹⁵ Brief vom 6. August 1850. Siehe Wendt, *Fanfare für Bach* (wie Fußnote 12), S. 156f.

Mit vielem Dank folgen die Stimmen zur Johannespassion zurück: sie haben mir gute Dienste geleistet – und vor Allem die Musik vollständig und mit Orchester zu hören, was war das für ein Fest! Es scheint mir kaum zweifelhaft, daß die Johannespassion die *spätere*, in der Zeit höchster Meisterschaft geschrieben ist; in der anderen spürt man, dünkte ich, mehr Zeiteinflüsse, wie auch in ihr der Stoff überhaupt noch nicht überwältigt erscheint. Aber die Leute denken freilich, die Doppelchöre machen's.¹⁶

Diese Briefe behandeln zusammen mit der entsprechenden Passage aus Bargiels Tagebuch eine Reihe von Schumanns Rezeption der Johannes- und der Matthäus-Passion betreffenden Aspekten, die bisher weder in der Bach- noch in der Schumann-Literatur hinreichend diskutiert worden sind. Als Erstes schrieb Schumann eine Besprechung von Mendelssohns Aufführung der Matthäus-Passion im Jahr 1841, und in dieser knappen und recht allgemein gehaltenen Kritik ist keinerlei Andeutung irgendwelcher Vorbehalte gegenüber dieser Komposition zu spüren. Vielmehr brachte er hier seine uneingeschränkte Bewunderung und Wertschätzung sowohl der Komposition als auch der Interpretation Mendelssohns zum Ausdruck.¹⁷ Da mit diesem Konzert die finanziellen Mittel für die Errichtung eines Bach-Denkmal in Leipzig gewonnen werden sollten und Schumann dieses Unterfangen uneingeschränkt unterstützte, könnte es natürlich sein, daß ihm jegliche negativen Kommentare unangemessen erschienen wären.

Es ist jedoch belegt, daß die Schumanns das Konzert bereits in der Pause verließen und daß zumindest Clara keinesfalls zufrieden war. Wie sie im Hochzeitstagebuch notierte:

In der Thomaskirche gab *Mendelssohn* die *Passions*-Musik von *Bach*, zur Errichtung eines Denkmal für selben, wie er es schon voriges Jahr einmal gethan. Wir hatten einen schlechten Platz, hörten die Musik nur schwach, und gingen daher nach dem ersten Theil. In Berlin hatte mir diese Musik viel mehr Genuß verschafft, was wohl theilweise mit am Local lag, das ganz für solche Musik geeignet ist, während dies in der Thomaskirche durchaus nicht der Fall, da sie viel zu hoch ist.¹⁸

¹⁶ Brief vom 8. Mai 1851. Siehe H. Erler, *Robert Schumann's Leben: Aus seinen Briefen geschildert*, Berlin 1887, Bd. 2, S. 144 f.

¹⁷ Schumanns Besprechung erschien in der Ausgabe vom 8. April 1841 der *Leipziger Allgemeinen Zeitung*. Reprint in *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (wie Fußnote 2), Bd. 2, S. 360.

¹⁸ Tagebucheintrag für den 5. bis 11. April 1841. Siehe *Robert Schumann. Tagebücher* (wie Fußnote 7), Bd. 2, S. 158. Siehe auch Dok VI, S. 647. Bei Mendelssohns Benefizkonzert „voriges Jahr“ handelte es sich um sein Recital mit ausschließlich Bachscher Orgelmusik. Eine umfassende Besprechung findet sich bei M. Pape, *Mendelssohns Leipziger Orgelkonzert 1840. Ein Beitrag zur Bach-Pflege im 19. Jahrhundert*, Wiesbaden 1988.

Bei der hier von Clara angeführten Berliner Darbietung der Matthäus-Passion handelt es sich um die am 9. März 1837 in der dortigen Sing-Akademie gegebene Aufführung unter der Leitung von Karl Friedrich Rungenhagen.¹⁹ Ganz gleich ob ihrer Behauptung, daß die hohe Position der Chorempore in der Thomaskirche sich auf das Hören der Musik unten im Hauptschiff negativ auswirkte (und noch auswirkt), irgendwelcher Wert beizumessen ist – es ist jedenfalls verständlich, daß eine Aufführung in einem Konzertsaal wie dem der Sing-Akademie besser zu hören und zu goutieren war.²⁰ Allerdings ist ihrem Tagebuch zu entnehmen, daß sie auch bei dieser Gelegenheit das Konzert bereits in der Pause verließ, da sie das Stück unerträglich lang und langsam fand: „Alle Tag ein Chor daraus und es wird mir gefallen, doch die ganzen 77 Chöre im Lento und Adagio auf einmal, das hab ich noch nicht gelernt aushalten. Nach dem ersten Theil ging ich fort“.²¹ Clara übertrieb natürlich, da die gesamte Matthäus-Passion weniger als zwanzig Chorsätze enthält²² und sie nicht, wie es üblich ist, zwischen freien Chören und Chorälen unterschied. Stattdessen sah sie in diesem Werk, oder zumindest in Rungenhagens Interpretation, eine lange Reihe von recht langsamen Chorsätzen. Die von Schumann in seinem Brief an Otten zum Ausdruck gebrachten starken Vorbehalte bezüglich der Länge der Matthäus-Passion könnten daher mit der Meinung seiner Frau zu tun haben – auch wenn die Fassung, die sie in Leipzig hörten, wesentlich gekürzt war und anstelle der üblichen drei Stunden nur etwa zweieinhalb dauerte.²³

Größeren Einfluß auf Schumanns Rezeption der Johannes- und der Matthäus-Passion hatte zweifellos der Emdener Lehrer, Dirigent und Organist Eduard

¹⁹ Zu Rungenhagen und der Matthäus-Passion siehe M. Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, S. 128; sowie C. Applegate, *Bach in Berlin: Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*, Ithaca/NY 2005, S. 238. Zu Rungenhagens Aufführung des Werks in der Sing-Akademie im Jahr 1843 siehe Dok VI, S. 650.

²⁰ Hier erscheint es angemessen zu zitieren, wie einer der angesehensten amerikanischen Bach-Forscher des 20. Jahrhunderts einmal die architektonische Anlage der Thomaskirche beschrieb: „Die Thomaskirche ist ein großes Gebäude: Etwa 80 Fuß breit und 140 Fuß lang, außerdem 140 Fuß hoch im Hauptschiff; damit ist sie etwas schmaler als die Carnegie Hall, aber genauso lang und um Einiges höher“; siehe *J. S. Bach: The Passion According to St. John – Vocal Score Edited and with an Introduction by Arthur Mendel*, New York 1951, Fußnote auf S. ix.

²¹ *Robert Schumann. Tagebücher* (wie Fußnote 7), Bd. 2, S. 513, Fußnote 463.

²² Es ist ein amüsanter Zufall, daß die von ihr genannte Anzahl der Sätze (77) von den gezählten Nummern im BWV nur um einen Satz abweicht.

²³ Mendelssohns legendäre Aufführung des Werks im Jahr 1829 in der Sing-Akademie war allerdings noch kürzer. Siehe R. L. Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, New York 2003, S. 411 f.

Krüger.²⁴ Krüger schrieb unter Schumanns Ägide regelmäßig für die *Neue Zeitschrift für Musik* und lieferte im Dezember 1842 für das Blatt eine vergleichende Studie mit dem Titel „Die beiden Bach'schen Passionen“, deren Schluß die folgende Aussage enthält: „Die Absicht dieser zerstreuten Bemerkungen ... ist nur diese gewesen, auf die eigenthümliche Größe beider Passionen, und manche unbeachtete Vorzüge der Johannispassion hinzuweisen.“²⁵ Die wesentlichen Unterschiede zwischen den beiden Werken faßte Krüger wie folgt zusammen:

Die Matthäuspasion ist im Ganzen heiterer, freier, gesunder gehalten und ausgearbeitet [...] sie ist naiver, grandioser und künstlerisch vollendeter und darum auch im Ganzen und Großen wirksamer und der Aufnahme des Publicums geeigneter [...] Was [der Johannes-Passion] aber an äußerem Glanze und leichter Verständlichkeit abgeht, ersetzt sie an Tiefe und Neuheit der Empfindung; wenn sie weit mehr als die andere Passion ein entgegenkommendes, vorgebildetes Gemüth des Hörenden voraussetzt, so giebt sie dagegen auch einen unendlichen Reichthum der tief Sinnigsten musikalischen Auffassung, ein wogendes Meer von dunkler unbekannter Herrlichkeit, eine Darstellung unerhörter Ereignisse, wie sie keine Kunst außer der Musik, keine Musik außer der Bach'schen geben kann.²⁶

Wie Schumann brachte Krüger also eine generelle Vorliebe für die Johannes-Passion zum Ausdruck. Seine Beschreibung des Werks als besonders „tief-sinnig“ entspricht Schumanns Charakterisierung der Komposition nicht nur gegenüber Bargiel, sondern auch gegenüber dem Dichter und Musikkritiker Wolfgang Müller, der der Familie Schumann während ihrer Zeit in Düsseldorf auch als Hausarzt zur Seite stand. In einem Schreiben an Müller, das er am Tag nach seiner dortigen Aufführung des Werks verfaßte, brachte Schumann seine Hoffnung zum Ausdruck, daß das Konzert in einer der Zeitungen besprochen würde, mit denen Müller in Verbindung stand. Nachdem er Müller über die Aufführungsgeschichte des Werks in Kenntnis gesetzt hatte, schrieb Schumann: „Daß die Aufmerksamkeit der deutschen Kunstwelt auf dieses, eins der tief Sinnigsten und vollendetsten Werke Bach's hingelenkt würde, dazu möchte auch ich beitragen, und auch durch Ihre Hand.“²⁷ Vielleicht sollte man diese Bemerkung aber auch nicht überbewerten, da „tief“ und „tief-sinnig“ zu Schumanns bevorzugten Adjektiven zählten, wenn es um die Beschreibung von Bachs Musik ging.²⁸

²⁴ Zu Krügers Rezeption von Bachs Orgelwerken siehe R. Stinson, *J. S. Bach at His Royal Instrument: Essays on His Organ Works*, New York 2012, S. 61–66.

²⁵ NZfM 18, Nr. 22 (16. März 1843), S. 87.

²⁶ NZfM 18, Nr. 19 (6. März 1843), S. 73.

²⁷ Brief vom 14. April 1851, zitiert am Ende von Wendt, *Bach und Händel in der Rezeption Robert Schumanns* (wie Fußnote 13).

²⁸ Siehe Stinson, *J. S. Bach at His Royal Instrument* (wie Fußnote 24), S. 59.

Doch Krügers Artikel, den Schumann offenbar genügend schätzte, um ihn im Zusammenhang seiner Düsseldorfer Aufführung der Johannes-Passion zu konsultieren,²⁹ hat seine Gedanken über verschiedene Aspekte dieser beiden Kompositionen sicherlich beeinflusst. Einer dieser Aspekte war die Länge der Matthäus-Passion, die Krüger für kritisierenswert hielt: „Das erste Theil hat [...] eine kirchliche Feier für sich ausgemacht, da das Ganze mit seiner fast 5stündigen Dauer auch starke Hörer verzehren könnte.“³⁰ Ob Krügers Erwähnung einer Länge von fünf Stunden nun eine absichtliche Übertreibung war oder nicht – die Aufführung der Matthäus-Passion dauert etwa drei Stunden, während die Johannes-Passion zwei Stunden beansprucht. Tatsächlich war, wie Schumanns Brief an Otten zu entnehmen ist, die Johannes-Passion im Vergleich kurz genug, um den Beinamen „die kleine“ zu erwerben. Wichtiger noch: Wie Schumanns Brief an Otten zu entnehmen ist, spürte er in den kleineren Dimensionen der Johannes-Passion ein rascheres und drängenderes Tempogefühl („die andere dagegen wie gedrängt“).

Ein von Krüger betonter Aspekt der Johannes-Passion ist das größere Gewicht, das Bach im Vergleich zu den Chorälen den freien Chorsätzen zumaß, vor allem denen, die sich im zweiten Teil um die Verurteilung Jesu gruppieren; in diesen kurzen Turba-Sätzen verhöhnern die Juden Jesus als ihren König und fordern seine Kreuzigung. Daß Schumann diese Chöre bereits bewunderte, bevor er Krügers Artikel las, bestätigt seine im Oktober 1842 veröffentlichte Kritik von Carl Loewes Oratorium *Johann Huss*; sie enthält folgende Bemerkung, die sich auf einen Satz aus Loewes Werk bezieht: „Aus der Bachschen Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannis erinnern wir uns seines ähnlichen, freilich noch kunstvolleren, über die Worte ‚Kreuzige‘.“³¹ Trotzdem aber muß Krügers detaillierte Besprechung dieser kurzen Chorsätze aus Bachs Johannes-Passion, in denen dieser Elemente von „Humor“ wie auch von „Negativität“ entdeckte,³² Schumanns Interesse geweckt haben. Schließlich schätzte er laut seinem Brief an Otten die freien Chöre ganz besonders.

Der ausgedehnteste und wohl auch großartigste dieser Sätze ist der Eröffnungsschor, den Schumann – wie Bargiel berichtet – als „ein außerordentliches Meisterwerk“ betrachtete. Dies ist kaum überraschend, wenn man den erstaunlich reichen musikalischen und dramatischen Inhalt dieses Satzes bedenkt, den Schumann in seinen Dresdner Jahren auch regelmäßig dirigiert zu haben

²⁹ Siehe Wendt, *Fanfaren für Bach* (wie Fußnote 12), S. 174.

³⁰ NZfM 18, Nr. 20 (9. März 1843), S. 78.

³¹ Schumann bezog sich hier eindeutig auf Satz 36 und möglicherweise auf Satz 44, der im wesentlichen dieselben Worte und dieselbe Musik enthält.

³² NZfM 18, Nr. 22, S. 86.

scheint. Auch Krüger schenkte diesem Chor besondere Beachtung, und seine lebhaftere Darstellung mag Schumanns Interesse noch verstärkt haben:

Die Einleitung ist düster, schwierig, mystisch: die dunkeln Wogen der schwebenden Septenakkorde klingen an wie oceanischer Wellenklang, in dem alle süßen Wasser verschlungen wirbeln: wir fühlen uns im Grenzenlosen, wo die Unterschiede des Irdischen verschwunden sind. Aus diesem geheimnißvollen Gemurmel hebt sich der fragende Gesang hervor: „Herr, zeige uns, daß du Gottes Sohn bist“.³³

Allerdings hat Schumann keineswegs allen Argumenten Krügers zugestimmt. Zum Beispiel waren sie unterschiedlicher Meinung bezüglich der Chronologie: Schumann (siehe seine Briefe an Otten und Hauptmann) war der festen Überzeugung, daß die Johannes-Passion das spätere Werk sei, während Krüger beiläufig schrieb, die Matthäus-Passion sei „wahrscheinlich später geschrieben“.³⁴ Wie sich inzwischen herausgestellt hat, hatte Krüger Recht; heute wissen wir, daß die Johannes-Passion 1724 und die Matthäus-Passion 1727 oder 1729 komponiert wurde. Schumann hielt die Johannes-Passion für das überlegene Werk und ordnete sie daher einer späteren Phase von Bachs künstlerischer Entwicklung zu, einer „Zeit höchster Meisterschaft“ (Brief an Hauptmann). Seiner Meinung nach zeigte die Matthäus-Passion mehr Spuren der „Zeiteinflüsse“ (Brief an Hauptmann) und war als Kunstwerk einfach nicht so „genial“ (Brief an Otten). Mit den „Zeiteinflüssen“ in der Matthäus-Passion meinte Schumann höchstwahrscheinlich die Bevorzugung von Solo-Rezitativen und Da-Capo-Arien – ein Aspekt dieses Werks, der sich der barocken Gattung der Opera seria annähert.³⁵

Noch wichtiger ist, daß, während Krüger die größere Popularität der Matthäus-Passion Qualitäten wie ihrer allseits spürbaren Großartigkeit zuschrieb, Schumann seltsamerweise in Bachs Verwendung von zwei Chören in diesem Werk lediglich eine Art publikumswirksamen Kunstgriff sah („Aber die Leute ...“; Brief an Hauptmann). Und Bargiels Tagebuch ist zu entnehmen, daß Schumann besonders darüber verärgert war, wie die „Ausrufungen“ des zweiten Chores dazu neigten zu „unterbrechen“, womit er wohl meinte, daß

³³ Ebenda, S. 85. Man vergleiche Krügers Beschreibung mit der von John Butt, der im Programmtext seiner jüngst mit dem Dunedin Consort eingespielten Johannes-Passion schreibt: „Der Eröffnungschor ‚Herr, unser Herrscher‘ [...] ist wohl unbestreitbar das turbulenteste Stück, das [Bach] je geschrieben hat; hier wird der triumphale Text von der malmenden Dissonanz der Musik gänzlich verwandelt. Wenn Jesus tatsächlich als der wahre Sohn Gottes gezeigt werden soll, so sind die Mittel, mit denen dies erreicht wird, wahrhaft qualvoll.“ Siehe *Johann Sebastian Bach: St. John Passion* (Linn, CKD 419).

³⁴ NZfM 18, Nr. 22, S. 85.

³⁵ Siehe hierzu auch Bischoff, *Das Bach-Bild Robert Schumanns* (wie Fußnote 11), S. 474.

sie den allgemeinen Fluß der Musik unterbrechen. Es gibt einige Sätze in der Matthäus-Passion, von denen man sagen könnte, daß der zweite Chor dort eine Unterbrechung dieser Art darstellt (siehe, nach der Numerierung des BWV, die Sätze 1, 26, 33, 70, 77 und 78), doch am offensichtlichsten trifft dies auf den Eingangschor zu – einen Satz, darauf sei hingewiesen, der gemeinsam mit dem Kopfsatz der Johannes-Passion gewöhnlich zu Bachs herausragendsten Leistungen gezählt wird. Während hier der erste Chor seinen trauervollen Text singt („Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen“), unterbricht der zweite ständig mit einer Reihe von Fragen („Wen? Wie? Was? Wohin?“); musikalisch betrachtet, schreitet der erste Chor in relativ gleichförmiger Bewegung und klar umrissenen Phrasen voran und der zweite wirft dazwischen in homophonem Satz jeweils nur ein einzelnes Wort ein.³⁶ Wenn die Annahme zutrifft, daß Schumann sich hier spezifisch auf den Chordialog innerhalb des Eröffnungschors bezieht, so wandte er sich gegen einen Aspekt dieses Satzes, der von praktisch jedem anderen Kommentator der Musikgeschichte für seine musikalische und dramatische Brillanz gepriesen worden ist. Wie jemand von solch vollendetem musikalischem Geschmack wie Robert Schumann Bachs Vorgehensweise in diesem Satz beanstanden konnte, ist wirklich unerklärlich.

Der Auszug aus Bargiels Tagebuch endet mit einem langen Satz über Bach und Beethoven. Während Schumann einerseits Bargiel drängte, möglichst viel von Bachs Musik kennenzulernen, spielte er andererseits Beethovens Bedeutung für die Bach-Rezeption herunter. Indem er andeutete, daß Beethovens Kenntnis der Bachschen Musik der seinen kläglich unterlegen war, schrieb Schumann dessen relative Ignoranz zwei Faktoren zu – Beethovens Konzentration auf seine eigene Musik und die vergleichsweise kleine Zahl von Kompositionen Bachs, die zu Beethovens Lebzeiten „bekannt“ waren, womit er sich wohl auf die Werke bezog, die zu der Zeit veröffentlicht waren. Beethoven selbst stimmte Schumanns erster Kritik im Grunde zu, wenn er 1824 dem Thüringer Harfenbauer Johann Andreas Stumpff gegenüber bemerkte, die Musiker ihrer Zeit müßten Bach studieren, wenn sie ihn zu neuem Leben erwecken wollten, allerdings fehle ihnen die Zeit.³⁷ Seine zweite Kritik formulierte Schumann, nachdem er Beethoven in der *Neuen Zeitschrift für Musik* einmal als Bach-„Sachkundigen“ bezeichnet hatte; der Kontext hier war Beethovens begeisterte Unterstützung des von dem Verlagshaus Hoffmeister & Kühnel formulierten Plans für eine „Oeuvres completes“-Ausgabe von Bachs

³⁶ Eine ähnliche Art von Dialog begegnet uns in der Alt-Arie „Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen ausgespannt“ (Satz 70), allerdings spielt sich der Dialog hier zwischen einem Solisten und dem zweiten Chor ab. Ein vergleichbarer Satz aus der Johannes-Passion ist die Baß-Arie „Eilt, ihr angefochtenen Seelen“ (Satz 48).

³⁷ „Ja, wenn man ihn studieren wird und dazu hat man nicht Zeit“; siehe A. W. Thayer, *Ludwig van Beethoven's Leben*, Leipzig 1907–1917, Bd. 5, S. 125 f.

Musik (die sich allerdings als keineswegs vollständig erweisen sollte).³⁸ Mit dieser Titulierung versuchte Schumann, öffentliche Unterstützung für die geplante Ausgabe der Bachgesellschaft zu gewinnen, daher wohl der vergleichsweise positive Ton. Wenn er behauptete, daß die einzigen zu Beethovens Lebzeiten bekannten Werke Bachs das Wohltemperierte Klavier und einige wenige Motetten seien, so war dies natürlich eine grobe Verallgemeinerung.

Was Schumanns Angriff auf Beethoven letztlich auslöste, war Bargiels Erwähnung von Beethovens gefeiertem Wortspiel auf „Bach“, das übrigens vor Karl Gottlieb Freudenbergs 1870 in Breslau veröffentlichten *Erinnerungen eines alten Organisten* in keiner anderen Quelle auftaucht.³⁹ Freudenberg (1797–1869) hatte Beethoven im Sommer 1825 in Wien besucht und dessen Gedanken zu verschiedenen älteren und zeitgenössischen Komponisten festgehalten. Die Passage über Bach lautet: „Seb. Bach hielt Beethoven sehr in Ehren; nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen, wegen seines unendlichen unausschöpfbaren Reichtums von Toncombinationen und Harmonien. Bach sei das Ideal der Organisten.“⁴⁰

Daß Bargiel Beethovens Wortspiel bereits 1852 kannte, bezeugt dessen mündliche Überlieferung nahezu zwei Jahrzehnte vor der Veröffentlichung von Freudenbergs Buch. Wer war Bargiels Quelle? Sicherlich nicht Beethoven selbst, der bereits ein Jahr vor Bargiels Geburt starb, und sicherlich auch nicht Freudenberg, da es keinerlei Hinweis gibt, daß die beiden sich jemals begegnet sind oder in derselben Region lebten. Am ehesten ist anzunehmen, daß Bargiel von Beethovens Wortspiel durch den Pianisten Ignaz Moscheles (1794–1870) erfuhr, der zu seinen Professoren am Leipziger Konservatorium zählte und in Wien viele Jahre lang einer von Beethovens eng vertrauten Kollegen (und sein eifriger Schüler) gewesen war; zudem war Moscheles selbst ein großer Verehrer Bachs.⁴¹ Wer immer Bargiels Quelle gewesen ist – es entsteht der Verdacht, daß Beethoven dieses Wortspiel mit vielen seiner Bekannten teilte, besonders mit denen, die Bachs Musik favorisierten, und daß keiner von diesen sich die Mühe gemacht hat, es für die Nachwelt aufzuzeichnen. Inwieweit diese Bekannten das Wortspiel wiederum ihren Bekannten mitteilten (und so weiter), läßt sich natürlich nicht feststellen.

Zusammenfassend kann ich nur hoffen, daß meine hier mitgeteilten Beobachtungen unser Verständnis der Rezeption von Bachs Musik im 19. Jahrhundert

³⁸ Siehe Teil 2 von Schumanns Essay *Fragmente aus Leipzig*, erschienen in der Ausgabe der NZfM vom 7. März 1837; Wiederabdruck in *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (wie Fußnote 2), Bd. 1, S. 311–315. Siehe auch Dok VI, S. 402.

³⁹ Siehe Thayer (wie Fußnote 37), Bd. 5, S. 222 f.

⁴⁰ Freudenberg, S. 42, zitiert nach Thayer (wie Fußnote 37).

⁴¹ Es sei darauf hingewiesen, daß Beethovens Wortspiel in der wichtigsten biographischen Quelle zu Moscheles (*Aus Moscheles' Leben: Nach Briefen und Tagebüchern*, hrsg. von C. Moscheles, Leipzig 1872) keine Erwähnung findet.

und speziell in Bezug auf Robert Schumann und seinen Kreis ein wenig vertieft hat. Als eine Art Coda möchte ich mit einem Wortspiel auf Bach schließen, das von Schumann selbst stammt. Er trug es im Herbst 1841 in das gemeinsam mit Clara geführte Hochzeitstagebuch ein, nachdem sich das Paar – trotz Claras beherzter Traktierung der Pedale – erfolglos an der Orgel in der Leipziger Johanniskirche versucht hatte. Es überrascht wohl kaum, daß zu ihrem Repertoire auch Musik von Roberts Lieblingskomponist gehörte:

Einmal spielten wir auch Orgel in der St. Johanniskirche; eine schreckliche Erinnerung; denn wir behandelten sie nicht eben meisterhaft und Klara konnte in den Bach'schen Fugen nie über den zweiten [...] Eintritt hinüber, als stände sie an einem breiten Bach – Wir wollen es aber nächstens wieder versuchen; das Instrument ist doch gar zu herrlich.⁴²

Übersetzung: Stephanie Wollny

⁴² Tagebucheintrag, 27. September bis 24. Oktober 1841. Siehe *Robert Schumann. Tagebücher* (wie Fußnote 7), Bd. 2, S. 188. – Mein Dank gilt Prof. Seow-Chin Ong (University of Louisville) für Auskünfte zu Beethovens Bach-Rezeption und meiner Schwiegertochter Birgit Stinson für Hilfe bei den deutschen Texten.

