

Robert Schumann, Eduard Krüger und die Rezeption von Bachs Orgelchorälen im 19. Jahrhundert

Von Russell Stinson (Batesville/Arkansas)

Robert Schumann betrachtete Johann Sebastian Bach nicht nur als sein wichtigstes musikalisches Vorbild, er pries ihn auch immer wieder als den größten Komponisten aller Zeiten. Eine besondere Affinität verspürte er zu Bachs Orgelwerken; einmal schrieb er über die sogenannten sechs großen Präludien und Fugen BWV 543–548: „Am herrlichsten, am kühnsten, in seinem Urelemente erscheint er aber nun ein für allemal an seiner Orgel.“¹ Dieses Loblied wurde von unzähligen Musikliebhabern in ganz Europa gelesen, denn Schumann veröffentlichte es seiner in Leipzig gegründeten *Neuen Zeitschrift für Musik* (NZfM). In seiner Zeit als Herausgeber dieser Publikation (1834–1844) setzte er sich für Bachs Orgelmusik auf verschiedene Weise ein. Er schrieb Kritiken zu Orgelkonzerten und besprach Neuausgaben, außerdem publizierte er eigene Editionen von Bachschen Orgelwerken.² Auch nahm er Rezensionen und größere Abhandlungen von Organistenkollegen auf, in denen musikgeschichtliche, stilistische oder aufführungspraktische Aspekte von Bachs Orgelmusik eine zentrale Rolle spielten.

Einer der bekannteren unter diesen Organisten war Eduard Krüger (1807–1885), ein Schullehrer aus Ostfriesland und der wohl am umfassendsten gebildete unter Schumanns Kollegen. Tatsächlich war Schumann von Krügers Fähigkeiten als Kritiker derart angetan, daß er ihm 1843 die Herausgeberschaft der

¹ NZfM 10, Nr. 39 (14. Mai 1839), S. 153 f.; Wiederabdruck in R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von M. Kreisig, 5. Auflage, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 400–403. Siehe auch Dok VI, S. 420–422. Zu Schumann und Bachs Orgelmusik siehe meine Monographien *The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms*, New York 2006, S. 76–101, und *J. S. Bach at His Royal Instrument: Essays on His Organ Works*, New York 2012, S. 56 f., sowie meinen Aufsatz *Clara Schumann's Bach Book: A Neglected Document of the Bach Revival*, in: *Bach. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 39 (2008), S. 1–66.

² Zu Schumanns Ausgaben von Bachs Orgelwerken siehe B. Bischoff, *Das Bach-Bild Robert Schumanns*, in: *Bach und die Nachwelt*, Bd. 1: 1750–1850, hrsg. von M. Heinemann und H.-J. Hinrichsen, Laaber 1997, S. 421–499, speziell S. 482 f.; sowie T. Synofzik, „*Ich lasse mir alles von Bach gefallen*“. *Robert Schumann als Bach-Herausgeber*, in: „*Diess herrliche, imponirende Instrument*“. *Die Orgel im Zeitalter Felix Mendelssohn Bartholdys*, hrsg. von A. Hartinger, C. Wolff und P. Wollny, Wiesbaden 2011, S. 369–388.

Neuen Zeitschrift für Musik anbot.³ Krügers Leben bis etwa 1851 läßt sich wie folgt zusammenfassen: Er erhielt in seiner Heimatstadt Lüneburg eine musikalische Ausbildung, bevor er an den Universitäten Berlin und Göttingen Ästhetik, Geschichte und Philologie studierte; in Göttingen schloß er sein Studium mit einer Dissertation über die Musik der griechischen Antike ab. Von 1832 bis 1851 unterrichtete Krüger am Gymnasium der ostfriesischen Kleinstadt Emden und führte mit dem dortigen Chorverein Werke von Bach, Händel und Haydn auf. Nachdem er 1838 eine rege Korrespondenz mit Schumann begonnen hatte, avancierte Krüger schon bald zu einem geschätzten Mitarbeiter der *Neuen Zeitschrift für Musik*, für die er Essays zur Ästhetik, zur Theorie der Musikkritik, zur Geschichte der Kirchenmusik seiner Zeit und zu früheren Epochen verfaßte. Er widmete Schumann sein 1847 entstandenes Klavierquartett und besprach einige von dessen Kompositionen, doch 1851 nahm ihre Freundschaft ein jähes Ende, nachdem Krüger sich über Schumanns Oper *Genoveva* kritisch geäußert hatte.

Neben einem breiten Spektrum anderer Interessen begeisterte Krüger sich – sowohl intellektuell als auch praktisch – insbesondere für die Musik Johann Sebastian Bachs, den er als den „Urquell aller Musik“ bezeichnete.⁴ Seine besondere Vorliebe für Bachs Orgelmusik spiegelt sich in einigen seiner rund fünfzig überlieferten Briefe an Schumann (die größtenteils unveröffentlicht sind) wie auch in seinen zahlreichen Beiträgen für die NZfM.⁵ Diesen Dokumenten entnehmen wir, daß Krüger im fortgeschrittenen Alter von 31 oder 32 Jahren beschloß, sich autodidaktisch das Orgelspiel beizubringen, um sich Bachs Kompositionen für dieses Instrument auch praktisch annähern zu können. Zu diesem Zweck übte er vier oder fünf Mal wöchentlich – beziehungsweise so häufig, wie es die Geistlichkeit vor Ort erlaubte. Anscheinend verfuhr er dabei so, daß er sich jeweils für eine halbe Stunde auf nur wenige Takte eines Bachschen Werks konzentrierte – eine Methode, die ihm auch half, sich die Musik einzuprägen. Einige Jahre später, im Sommer oder Herbst 1842, war er reif für sein erstes öffentliches Recital, das fast ausschließlich Bachsche

³ Siehe W. Boetticher, *Robert Schumann: Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941, S. 232.

⁴ „Weniger werden Sie vielleicht der Versicherung trauen, dass ich dem Magus des Nordens, dem Urquell aller Musik, dem künstlerischen Halbgott nicht viel weniger ergeben bin, als Sie.“ Brief an Robert Schumann vom 25. Juni 1839. Wie der überwiegende Teil von Krügers Briefen an Schumann, die sämtlich in der Bibliotheka Jagiellońska in Kraków aufbewahrt werden (Korespondencja Schumanna Sammlung), ist auch dieses Schreiben bisher unveröffentlicht. Mein Dank gilt der Robert-Schumann-Forschungsstelle in Düsseldorf für die Bereitstellung von Faksimiles und Übertragungen dieser Materialien.

⁵ Für eine detaillierte Besprechung siehe Stinson, *J. S. Bach at His Royal Instrument* (wie Fußnote 1), S. 61–66.

Musik enthielt, darunter einige von dessen technisch anspruchsvollsten Werken. Im Juli 1843 erfüllte er sich einen Traum und reiste nach Leipzig, um in Gegenwart seines geschätzten Freundes Bachs Orgelwerke auf den Instrumenten auszuführen, auf denen dieser einst selbst gespielt hatte. Diese Pilgerreise bildete offensichtlich den musikalischen Höhepunkt von Krügers langem Leben.

Am Ende dieses denkwürdigen Aufenthalts beehrte Schumann seinen Freund mit einem bedeutsamen Abschiedsgeschenk – einer Abschrift von Bachs Kunst der Fuge, die Schumann einige Jahre zuvor eigenhändig angefertigt hatte.⁶ Einem von Krüger am 6. Oktober 1843 verfaßten Brief können wir zudem entnehmen, daß Schumann ihm noch eine weitere Handschrift versprochen hatte, die unveröffentlichte Stücke von Bach enthalten sollte. Wie Krüger recht deutlich schrieb: „Lassen Sie mich doch die versprochenen Copien der ungedruckten Bachiana recht bald haben! Ich schmachte danach.“ Schumann beantwortete dieses Schreiben nicht, was durchaus typisch für die Korrespondenz zwischen den beiden ist. Allerdings fiel Krügers Bitte auch nicht auf taube Ohren, denn schon in seinem folgenden Brief, den er etwa einen Monat später begann, dankte er Schumann für „die ersehnte Sendung des Bachschen Heftes, das ihn in aller Herrlichkeit zeigt.“⁷ Diese Handschrift mit unveröffentlichten Werken J. S. Bachs ist nicht erhalten.

Krügers Brief ist weit mehr als nur ein Dankschreiben. Es handelt sich um ein achtseitiges Dokument, das aus zwei mit unterschiedlichen Daten (1. November und 12./13. November) versehenen Teilen besteht. Einzelne Passagen dieses Briefes wurden zwar hier und da veröffentlicht,⁸ doch ist das Dokument bisher noch nicht detailliert besprochen worden, obwohl es eine der wichtigsten Musikerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts näher beleuchtet. Im ersten Teil seines Schreibens, das sich nahezu ausschließlich mit der Bach-Handschrift befaßt, lobt Krüger die in dieser Quelle enthaltenen Werke als zu den „vortrefflichste[n] und wahrhaftigste[n]“ Zeugnissen von Bachs Genius gehörend;⁹ sodann bietet er eine Art Kurzkomentare zu den sechs Stücken, die er bis dahin auf der Orgel durchgespielt hatte. Diese Kommentare lassen erkennen, daß es sich durchweg um Orgelchoräle handelte.

Zehn Tage später verfaßte Krüger den zweiten, wesentlich längeren Teil seines Briefes, der ein breites Spektrum von Themen behandelt, von denen sich viele auf das zeitgenössische Leipziger Musikleben beziehen, speziell auf die in der

⁶ Zu dieser Quelle siehe U. Martin, *Ein unbekanntes Schumann-Autograph aus dem Nachlaß Eduard Krügers*, Mf 12 (1959), S. 405–415.

⁷ Ein die hier zitierte Passage enthaltender Auszug aus diesem Brief findet sich in Dok VI, S. 289f.

⁸ Siehe zum Beispiel Boetticher (wie Fußnote 3), S. 231.

⁹ „Nach meinem (wenn auch menschlich trüglichen) Urteil sind diese Stücke von den vortrefflichsten und wahrhaftigsten Zeugnissen des wunderbaren Sängers.“

Stadt tätigen Verleger und Musikkritiker. Von besonderem Belang ist der Umstand, daß sich hier Kommentare zu den übrigen Werken der Handschrift – ebenfalls durchweg Orgelchoräle – finden. Ferner fügte Krüger seinem Schreiben eine höflich formulierte Liste falscher oder zumindest fraglicher Lesarten bei, die ihm aufgefallen waren, zusammen mit Verbesserungsvorschlägen (dies obwohl er im ersten Teil seines Briefes Schumanns Kopisten zu dessen hervorragender Arbeit beglückwünscht).¹⁰

Auch diesen Brief von Krüger scheint Schumann trotz dessen Ausführlichkeit nicht beantwortet zu haben. Die Geschichte der verschollenen Bach-Handschrift ist damit allerdings noch nicht zu Ende. Vielmehr schrieb Krüger einige Jahr später (1850) an seinen Freund Carl von Winterfeld – den eminenten Hymnologen, mit dem er sein besonderes Interesse an der älteren Musik teilte – und schilderte diesem die einzigartige, faszinierende Provenienz der Quelle, verbunden mit der Frage, ob Winterfeld nicht an einer Abschrift interessiert sei oder zumindest an Kopien derjenigen Stücke, die ihm noch nicht bekannt waren. Krüger hoffte wohl, Winterfeld auf diese Weise ebenso mit Bachs Musik beehren zu können, wie Schumann es sieben Jahre zuvor ihm selbst gegenüber getan hatte:

Oft habe ich gesonnen, auch Ihnen etwas Liebes und Freundliches zu erweisen, um nur zum geringen Theile meinen Dank für die reichen Liebesgaben von Ihrer Hand zu zeigen. Lange fand ich nichts. Ob ich's jetzt gefunden, bin ich auch im Ungewissen. Es ist nämlich hier sehr schwer, neu erschienene Musicalien zur Ansicht zu bekommen, daher weiß ich nicht, ob, was ich Ihnen von J. S. Bach mittheilen möchte, nicht in den letzten, neuen Ausgaben dennoch enthalten, Ihnen also schon bekannt ist. Ich erhielt nämlich von Rob. Schumann, dem ich persönlich befreundet bin, im J. 1843 eine Anzahl Bachscher Orgelfigurationen, damals ungedruckt, die er mir als etwas Theures u. Seltenes in Leipzig copiren ließ. Ich bezeichne dieselben hier, und bitte Sie, wenn Ihnen Einzelnes daraus unbekannt, es mir zu sagen, damit ich Ihnen eine sauber geschriebene Copie von einem vorzüglichen Notenschreiber zusenden kann.¹¹

Der Klarheit halber benannte Krüger in seinem Brief an Winterfeld jedes einzelne Stück in seiner Bach-Handschrift, jeweils verbunden mit einem Kommentar. Dank dieser Kommentare sowie der Bemerkungen, die in Krügers Brief an Schumann enthalten sind, wissen wir heute, daß diese Handschrift acht der sogenannten 18 Großen Orgelchoräle (BWV 651, 653, 654, 656, 658 und 659–661) in der Reihenfolge des Autographs (*P 271*) enthielt, gefolgt von der irrtümlich Bach zugeschriebenen Vertonung von „Wir glauben all an einen

¹⁰ „Dem Notenschreiber ist auch lobend nachzusagen, daß er mit Fleiß und Einsicht geschrieben, vielleicht auch mit Selbstgenuß“.

¹¹ Brief vom 8. April 1850. Siehe *Briefwechsel zwischen Carl von Winterfeld und Eduard Krüger*, hrsg. von A. Prüfer, Leipzig 1898, S. 87–90.

Gott, Vater“ BWV 740 sowie fünf Stücken aus dem Orgelbüchlein (BWV 602, 608, 617, 635 und 639), ebenfalls in der Reihenfolge des Autographs (P 283). Der vollständige Inhalt der Handschrift sowie Krügers Anmerkungen finden sich im Anhang.

Krüger wies Winterfeld darauf hin, daß mindestens vier, wenn nicht gar fünf Stücke in seiner Handschrift in der Zwischenzeit in Gotthilf Wilhelm Körners Reihe *Der Orgelfreund* erschienen waren (daß er nicht auch die im Orgelbüchlein enthaltene Vertonung von „Dies sind die heil’gen zehn Gebot“ erwähnte, war zweifellos ein Versehen). Nachdem er die vierzehn Stücke angeführt hatte, fuhr Krüger fort:

Die Körnerschen Ausgaben, trotz ihrer zahllosen Druckfehler doch dem Bedürftigen werthvoll, werden Sie gewiß aus Ansicht kennen. Wäre aber von den ersten 8 Nummern, die ich hier bezeichnet habe, irgend eines Ihnen unbekannt, so würden Sie mir eine rechte Liebe erzeigen, wenn Sie unsere Emders Copie annehmen wollten. Mir scheinen diese 8 Nummern Sebastians vollkommen würdig, und nirgend ist mir die Frage nach der Aechtheit gekommen; auf der Orgel habe ich sie oft gespielt, und unseren Freunden heiliger Musik Bewunderung u. Dankbarkeit gegen den gewaltigen Schöpfer erweckt.¹²

Knapp einen Monat darauf lehnte Winterfeld das Angebot höflich ab; seine Begründung muß Krüger als ausgesprochen beschämend empfunden haben:

Wie leid thut es mir, Ihrem freundlichen Anerbieten wegen Mittheilung von Abschriften der in Ihrem Briefe erwähnten Bachschen Orgelstücke nicht entgegenkommen zu können! Wahrscheinlich ist Ihnen die schöne, noch von dem seeligen Mendelssohn besorgte Ausgabe derselben bei Breitkopf und Härtel unbekannt geblieben, unter dem Titel: „15 größere Choralspiele [sic] von J. S. Bach“, die sich in meinem Besitze befindet.¹³

Krüger besaß Körners Edition von Bachs Orgelbüchlein in der 1846 in dem Band „Der anfahende Organist“ der Reihe *Der Orgelfreund* erschienenen Ausgabe, doch er wußte nichts von der ersten nahezu vollständigen Edition der großen Orgelchoräle, die kein Geringerer als Felix Mendelssohn Bartholdy ein Jahr vor seinem Tod unter dem Titel „15 Grosse Choralvorspiele für die Orgel von Johann Sebastian Bach“ bei Breitkopf & Härtel herausgegeben hatte.¹⁴ Es sei angemerkt, daß diese letztgenannte Edition vierzehn

¹² Ebenda, S. 90 f.

¹³ Brief von Winterfeld an Krüger vom 13. Mai 1850. Siehe *Briefwechsel zwischen Carl von Winterfeld und Eduard Krüger* (wie Fußnote 11), S. 95 f.

¹⁴ Zu Körners Ausgabe des Orgelbüchleins siehe NBA IV/1 Krit. Bericht (H.-H. Löhlein, 1987), S. 111; sowie Dok VI, S. 530 f. Zu Mendelssohns Ausgaben von Bachs Orgelchorälen siehe R. Elvers, *Verzeichnis der von Felix Mendelssohn Bartholdy herausgegebenen Werke Johann Sebastian Bachs*, in: *Gestalt und Glaube: Festschrift*

der 18 Großen Orgelchoräle enthält – es fehlen BWV 664, 665, 666 und 668 –, außerdem die Vertonung von „Wir glauben all an einen Gott, Vater“ (BWV 740), die auch in der von Schumann für Krüger zusammengestellten Handschrift enthalten war. Krüger (und vielleicht auch Winterfeld) war offensichtlich weder mit Mendelssohns 1845 bei Breitkopf & Härtel erschienener Ausgabe des Orgelbüchleins vertraut, noch mit den drei bei Peters publizierten Bänden der vollständigen Bachschen Orgelwerke (Bd. 5–7), die von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch besorgt wurde und 1846/47 herauskam; in diesen Bänden sind sowohl das Orgelbüchlein als auch die 18 Großen Orgelchoräle enthalten. Wenn man bedenkt, das zu der Zeit also zwei verschiedene Ausgaben der 18 Großen Orgelchoräle leicht zugänglich waren, ist die Vorstellung, wie Eduard Krüger – einer der anerkanntesten Bach-Kenner der Zeit, der sich zugleich aber an der absoluten Peripherie der musikalischen Entwicklungen bewegte – diese Stücke voller Hingabe aus seiner eigenen kostbaren Handschrift bei jeder sich ihm bietenden Gelegenheit seinem Emdener Publikum vorspielte, ausgesprochen anrührend.

Krügers Kommentare zu diesen Werken bieten eine neue Sicht auf verschiedene Probleme. Zunächst möchte ich jedoch auf die Möglichkeit zu sprechen kommen, daß es sich bei Krügers Handschrift um eine von Schumann zusammengestellte Anthologie handelte.¹⁵ Schumann hatte Zugang zu unveröffentlichten Choralvorspielen Bachs spätestens seit 1839/40, als er in einem Supplement zur NZfM zwei bis dahin unveröffentlichte Stücke aus dem Orgelbüchlein abdruckte – „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ BWV 639, das letzte Werk in Krügers Handschrift (Dezember 1839) und „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ BWV 637 (Januar 1840). Als Schumann im Dezember 1841 mit der im Orgelbüchlein enthaltenen Vertonung von „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ BWV 622 genauso verfuhr, handelte es sich allerdings um ein Werk, das bereits veröffentlicht war, wenn auch nach einer extrem ob-

für Vizepräsident Professor D. Dr. Oskar Söhngen, Berlin 1960, S. 145–149; Wm. A. Little, *Mendelssohn and the Organ*, New York 2010, S. 119–138; Stinson, *The Reception of Bach's Organ Works* (wie Fußnote 1), S. 67–71; und N. Ebata, Y. Tomita und I. Mills, *Mendelssohn and the Schübler Chorales (BWV 645–650): A New Source in the Riemenschneider Bach Institute Collection*, in: *Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 44, no. 1 (2013), S. 1–45. Siehe auch Dok VI, S. 529f.

¹⁵ Es muß vielleicht nicht eigens erwähnt werden, daß es keinerlei Beleg dafür gibt, daß Bach diese vierzehn Werke jemals als eine eigenständige Sammlung verstand. Tatsächlich gilt die Bearbeitung von „Wir glauben all an einen Gott, Vater“ BWV 740 heute als eine Komposition von Bachs Schüler Johann Ludwig Krebs. Zur Zuschreibung dieses Stücks siehe NBA IV/10 Krit. Bericht (R. Emans, 2007), S. 511–515; und P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, 2. Auflage, Cambridge 2003, S. 487.

skuren Transkription. Gemeint ist der überaus seltene Druck *Zwölf var[irte] Choräle fürs P. f. zu 4 Händen eingerichtet* von Johann Nepomuk Schelble († 1837), eine Sammlung von Bachschen Choralbearbeitungen, die fünf der in Krügers Handschrift vertretenen Stücke enthält: „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“ BWV 651, „Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 654, „Von Gott will ich nicht lassen“ BWV 658, „Nun komm der Heiden Heiland“ BWV 659 und „Wir glauben all an einen Gott, Vater“ BWV 740.¹⁶ Die übrigen vier Stücke aus dem Orgelbüchlein in Krügers Handschrift waren noch nicht veröffentlicht, bevor Mendelssohn die vollständige Sammlung 1845 herausgab. Vor diesem Hintergrund erscheint plausibel, daß Schumann um das Jahr 1840 eine Abschrift des vollständigen Orgelbüchleins erwarb. Des weiteren können wir angesichts der engen Verbindung zwischen Schumann und Mendelssohn in dieser Zeit – seit Mendelssohn sich 1835 in Leipzig niedergelassen hatte, pflegten die beiden freundschaftlich-kollegialen Umgang, außerdem teilten sie eine besondere Vorliebe für Bachs Orgelmusik – nur folgern, daß Schumann als Vorlage eine Quelle im Besitz von Mendelssohn benutzte, dessen Sammlung von unveröffentlichten Orgelwerken Bachs eine der größten in ganz Europa war.

Bezüglich der in Krügers Handschrift befindlichen acht Stücke aus den 18 Großen Orgelchorälen sei auf den folgenden Ausschnitt aus einem Brief hingewiesen, den Schumann am 10. Oktober 1839 an seine zukünftige Frau Clara Wieck schrieb (die gerade ihre Mutter in Berlin besuchte) und in dem er sich auf den französischen Komponisten und Dirigenten Hippolyte-André (-Jean)-Baptiste Chelard bezog, der sich zu der Zeit in Leipzig aufhielt, wohl um das lebhaftes Musikleben der Stadt zu genießen. In diesem Schreiben erwähnt Schumann „eine Menge großer Choräle von Bach“, die er kurz zuvor von Mendelssohn erhalten hatte:

Gestern früh war Chelard lange bei mir, dem ich viel Musik gemacht, erst wie ein Schüler, dann aber immer besser. – Er versteht aber wenig und denkt, Bach ist ein alter Komponist und schriebe alt; ich sagte ihm, er wäre weder neu noch alt, sondern viel mehr, nämlich ewig – Da wäre ich beinahe hitzig geworden. Mendelssohn hat mir eine Menge grosser Choräle von Bach abschreiben lassen, über die ich eben noch in Ekstase war als gerade Chellard [sic] kam.¹⁷

¹⁶ Zu Schelbles Druck (undatiert) siehe Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriften-Sammlung*, Göttingen 1973, S. 272; und A. Schanz, *Johann Sebastian Bach in der Klaviertranskription*, Eisenach 2000, S. 120, 121, 148 und 547. Schanz bezeichnet den Verleger dieses Drucks, Franz Philipp Dunst, wiederholt irrtümlich als den Bearbeiter.

¹⁷ *Jugendbriefe von Robert Schumann*, hrsg. von C. Schumann, Leipzig 1885, S. 306. Zu Claras Aufenthaltsort im Oktober 1839 siehe N. B. Reich, *Clara Schumann: The Artist and the Woman*, revidierte Ausgabe, Ithaca 2001, S. XXII.

Sicherlich war Mendelssohn auch Schumanns Quelle für das einzige zweifelhafte Werk in Krügers Handschrift, „Wir glauben all an einen Gott, Vater“ BWV 740, eines von Mendelssohns Lieblingsstücken. Es ist bekannt, daß eine (heute verschollene) Abschrift dieser Komposition in dem Musikerskreis um Schumann kursierte.¹⁸ Daher ist einigermaßen gesichert, daß Schumann den Inhalt von Krügers Handschrift gemeinsam mit einem seiner Kopisten aus seiner eigenen privaten Quellensammlung von rund 60 Bachschen Choralvorspielen auswählte.

Bei der Zusammenstellung seiner Anthologie wählte Schumann zweifellos vor allem Werke aus, an denen er besonderes Interesse hatte, während er andere, für ihn weniger reizvolle, übergang. So berücksichtigte er natürlich die Bearbeitung von „Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 654, die er in seiner Besprechung eines 1840 von Mendelssohn in Leipzig gegebenen und ausschließlich Bachschen Werken gewidmeten Orgelkonzerts als „ein unschätzbares, seelentiefstes Musikstück, wie es irgend einem Künstlergemüth entsprungen“, beschrieben hatte.¹⁹ Ebenso übernahm er das Choralvorspiel „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ BWV 639, das er zu der Zeit, als er es im Dezember 1839 in die NZfM einrückte, wohl für eine der besten von Bach unveröffentlichten Kompositionen hielt.²⁰ Ein weiteres Werk, das Schumann auswählte, war „In dulci jubilo“ BWV 608. Seine besondere Wertschätzung dieser Komposition – ein seltenes Beispiel eines Doppelkanons – ist durch seine sorgfältigen analytischen Anmerkungen in seinem Handexemplar von Mendelssohns Edition des Orgelbüchleins belegt.²¹

Darüber hinaus können wir nur spekulieren, welche musikalischen Faktoren zur Aufnahme oder Ablehnung eines Werks geführt haben mögen. Wenn wir uns zunächst den 18 Großen Orgelchorälen zuwenden, so ist es kaum überraschend, daß Schumann das einzige von Bach als „Fantasia“ bezeichnete Stück auswählte, nämlich die erste Bearbeitung von „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“ BWV 651, eine Studie in kontinuierlicher Sechzehntelbewegung

¹⁸ Siehe NBA IV/10 Krit. Bericht, S. 511.

¹⁹ NZfM 13, Nr. 14 (15. August 1840), S. 56; Wiederabdruck in Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (wie Fußnote 1), Bd. 1, S. 493. Siehe auch Dok VI, S. 671.

²⁰ Schumann veröffentlichte „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ im Anhang der Ausgabe der NZfM vom 10. Dezember 1839 (Bd. 11, Nr. 47) als Teil einer Serie mit dem Titel *Sammlung von Musikstücken aus alter und neuer Zeit als Zulage zur neuen Zeitschrift für Musik*. In der Ausgabe vom 1. Oktober 1837 (Bd. 7, Nr. 30) hatte er die in der Serie enthaltenen Bach-Werke wie folgt angekündigt: „Aber auch der alten Zeit soll gedacht werden. Namentlich liegt uns an Verbreitung vieler noch ungedruckter Compositionen von J. S. Bach, deren sich bereits einige der herrlichsten in unserem Besitz befinden.“

²¹ Siehe Stinson, *The Reception of Bach's Organ Works* (wie Fußnote 1), S. 95 f.

(Bach verlangt hier ausdrücklich „in organo pleno“), die überschwenglich das Pfingstwunder schildert. Die zweite Bearbeitung dieses Liedes (BWV 652) hingegen könnte Schumann wegen ihrer Länge und ihres monoton-imitativen Stils übergangen haben. Mit seinen 199 Takten ist dies bei weitem das längste Stück der Sammlung; außerdem beginnt jede der neun *cantus-firmus*-Zeilen mit einer Imitation in derselben Abfolge der Stimmeneinsätze (Tenor – Alt – Baß – Sopran), derselben Tonartendisposition (Tonika – Dominante – Tonika – Tonika) und derselben abschließenden Figur (eine mit einem Triller versehene punktierte Viertelnote gefolgt von zwei Sechzehnteln).²²

Die von Schumann ausgewählten Stücke sind auch wegen ihrer stilistischen Vielfalt bemerkenswert, sei es in Bezug auf die hier versammelten verschiedenen Choraltypen (es finden sich *cantus-firmus*-Choral, Choralkanon, Choral motette, Choralpartita, Choraltrio, melodiebetonter Choral und ornamentierter Choral), die Lage der Liedmelodie (sie kann im Sopran, Alt, Tenor oder Baß erscheinen) oder die von Bach gewählten Gattungstraditionen (es finden sich nicht nur die geläufigen Typen des mittel- und norddeutscher Orgelchors, sondern auch die französische Orgelmesse, Sonaten und Konzerte von italienischen Meistern wie Corelli und Vivaldi sowie Tanzmodelle). Bis zu einem gewissen Grad ergibt sich diese Vielfalt aus dem Umstand, daß Schumann seine acht Werke aus den 18 Großen Orgelchorälen auswählte – einer der stilistisch vielfältigsten Sammlungen, die Bach jemals konzipiert hat. Doch auch die fünf in Schumanns Abschrift enthaltenen Choräle aus dem Orgelbüchlein tragen zu dieser Vielfalt bei, denn sie scheinen vor allem deshalb ausgewählt worden zu sein, weil sie sich von dem vergleichsweise homogenen Stil dieser Sammlung abheben. Genauer gesagt: Im Orgelbüchlein dominieren Vertonungen, in denen die gesamte Chormelodie in der Oberstimme erscheint, ohne Verzierungen und ohne Zwischenspiele, eingebettet in einen vierstimmigen Satz, wobei alle drei hohen Stimmen auf demselben Manual ausgeführt werden; Schumann wählt als einzige diesem Typ entsprechende Choräle aus dem Orgelbüchlein allerdings nur „Lob sei dem allmächtigen Gott“ BWV 602 und „Dies sind die heil’gen zehn Gebot“ BWV 635. Das letztgenannte Werk ist in gewisser Hinsicht jedoch auch ein für das Orgelbüchlein ausgesprochen atypischer Satz, was mit dessen dominierendem Begleitmotiv zu tun hat, das aus den in doppelter Verkleinerung vorgetragenen ersten acht Noten der Chormelodie besteht. Diese ungewöhnlich enge, geradezu organische Beziehung blieb auch Louis Kindscher nicht verborgen, der im Oktober 1847 Körners Ausgabe des Orgelbüchleins für die NZfM besprach:

²² Siehe R. Stinson, *J.S. Bach's Great Eighteen Organ Chorales*, New York 2001, S. 76f.

Daß eine diesfallige Choraldurchführung auf „allerhand Arth“ geschehen, hat Bach in jedem dieser 46 Choräle zur Genüge dargethan. Einmal ahmen die unter dem choralführenden Discant liegenden Mittelstimmen einander nach, während der Baß, wenn er selbst hieran keinen Theil nimmt, dazu eine stetige rhythmisch-melodische Figur erklingen läßt [...] Ein recht schlagendes Beispiel, wie Bach's Genius die Form mit Leichtigkeit bezwingt, liefert 1) Choral Nr. 11: Dieß sind die heil'gen zehn Gebot, wo der ersten Choralzeile eine Nachahmung in doppelter Verkleinerung (in Achtelnoten) entnommen ist, die sich in je zwei Stimmen durch das Ganze fortspinnt, während die dritte, hierbei zufällig unbetheiligte, in einer bewegten Sechzehnthel-figur sich bemerklich macht.²³

Die verbleibenden drei Werke sind für das stilistische Profil des Orgelbüchleins sogar noch weniger typisch. Über „In dulci jubilo“ ist diesbezüglich nur anzumerken, daß es sich hier um den einzigen Doppelkanon in der Sammlung handelt. Die exquisite Bearbeitung von „Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf“ BWV 617 weicht in verschiedener Hinsicht von Bachs Standardmodell innerhalb des Orgelbüchleins ab, einschließlich der Satztechnik – der ununterbrochen spielenden und weit ausgreifenden linken Hand ist ein eigenes Manual zugewiesen, während der Alt auf die Rolle einer harmonischen Füllstimme reduziert ist – und des Umstands, daß sämtlich Zeilen des Chorals durch Zwischenspiele voneinander abgesetzt sind. „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ ist ebenfalls für zwei Manuale gesetzt; allerdings handelt es sich um das einzige dreistimmige Stück im Orgelbüchlein, und seine mit zahlreichen Bögen versehene Partie für die linke Hand imitiert zweifellos ein Streichinstrument, was darauf schließen läßt, daß es sich hier um die Übertragung eines Satzes aus einer verschollenen Kantate handelt.

Das Studium von Krügers Kommentaren zu diesen vierzehn Werken dient nicht nur einem besseren Verständnis des Kompositionsstils und der Spielpraxis dieser Musik, es birgt auch Erkenntnisse zur Überlieferung von Bachs Orgelchorälen im 19. Jahrhundert. Der von Krüger vor allem in seinen Schriften über Bach gepflegte überaus romantisierende Stil tritt hier sehr deutlich hervor. Ganz besonders trifft dies auf Krügers Brief an Schumann zu, in dem er sich möglicherweise bemühte, diesem ein wenig zu schmeicheln, während er zugleich seine tiefempfundene Bewunderung für die übersandten Orgelchoräle zum Ausdruck brachte. Wie der Weimarer Dirigent und Kritiker Carl Montag es einmal in einem Brief an Schumann formulierte: „Der Dr. Krüger faßt den alten Bach sehr romantisch auf.“²⁴ Der weniger emphatische Ton, den Krüger in seinem Brief an Winterfeld anschlügt, läßt vermuten, daß er, nachdem er diese Stücke bereits einige Jahre gespielt hatte, zu einer rationaleren und objektiveren Einstellung fand (eigentlich zählt er die fünf Choräle aus

²³ NZfM 27, Nr. 3 (21. Oktober 1847), S. 197.

²⁴ Brief vom 12. November 1841, zitiert in Boetticher (wie Fußnote 3), S. 229.

dem Orgelbüchlein nur auf, was allerdings wohl weniger auf Gleichgültigkeit gegenüber der Musik zurückzuführen ist, als auf Krügers Vermutung, daß Winterfeld diese Stücke bereits besaß). Die folgenden Ausführungen zu Krügers Kommentaren orientieren sich an der Reihenfolge im Anhang; sie werden ergänzt durch zahlreiche weitere Quellen, darunter vor allem Krügers Beiträge zur NZfM und die Anmerkungen zur Aufführungspraxis im Vorwort zu Mendelssohns Edition der 18 Großen Orgelchoräle.

„Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“ BWV 651

Krüger sah in diesem Stück eine Art Vulkanausbruch, wie er es in einem Brief an Schumann ausdrückte – eine Metapher, zu der ihn zweifellos die unablässige Sechzehntelbewegung und Bachs Registrierungsanweisung „in organo pleno“ bewegten. Diese beiden Aspekte hatte er sicherlich auch im Sinn, als er Winterfeld empfahl, das Stück solle „sehr breit ausgeführt“ werden. Als Organist wußte er nur zu gut, daß das Plenumspiel in raschem Tempo – zumal in Passagen mit sehr dichter polyphoner Satztechnik und besonders auf einem großen Instrument und in einem großen, nachhallenden Raum – zu einer gewissen klanglichen Verschwommenheit führen kann. Friedrich Konrad Griepenkerl verglich diesen Effekt im Vorwort zum 1844 erschienenen ersten Band der bei C. F. Peters veröffentlichten Gesamtausgabe von Bachs Orgelwerken mit dem Spielen auf dem Klavier, wenn man dabei ununterbrochen das Fortepedal getreten hält (S. III):

Große Töne verklingen in einem weiten Raum nicht rasch genug, als daß man sie geschwind miteinander verbinden könnte, ohne ein Ineinanderfließen zu bewirken, das die Deutlichkeit vernichtet, wie der ungeschickte Gebrauch der Dämpferhebung auf dem Fortepiano. Geschwinde Passagen in einem Orgelstück sind daher auch schon ein Zeichen, daß sie mit Stimmen von enger Mensur vorgetragen werden sollen. Stände aber „Organo pleno“ darüber, dann müßte man es um so langsamer nehmen.

An einer früheren Stelle in seinem Vorwort (S. II–III) betont Griepenkerl mit deutlichen Worten, die Anweisung „in organo pleno“ oder das deutsche Äquivalent „mit vollem Werk“ bedeute nicht den wahllosen Einsatz sämtlicher Register. Diese Bemerkung entspricht auch einer etwas weniger emphatischen Aussage Felix Mendelssohns im Vorwort zu seiner Ausgabe der 18 Großen Orgelchoräle: „Was die Registrierung betrifft, so dürfte es nicht überflüssig sein hier im Allgemeinen zu bemerken, daß unter der Überschrift ‚volles Werk‘ wohl nicht gerade immer alle klingenden Stimmen der Orgel bei den vorliegenden Stücken zu verstehen sind.“ Daß Krüger die Anweisung „in organo pleno“ wesentlich enger nahm, zeigt eine Passage aus seiner vernichtenden Kritik von Carl Ludwig Hilgenfeldts 1850 erschienener Bach-Biographie:

Das Buch ist von einem Dilettanten geschrieben und für Dilettanten mundrecht, mit allem zeitgemäßen Zopfstyl ausgestattet und jedwedem salonmäßigen Erforderniß, um für philosophisch zu gelten. Dagegen ein reiches Wort neuen Erlebnisses, tiefinnerster Anschauung nirgends! abgerechnet die allerdings neue Notiz, daß *organo pleno* nicht *organo pleno* bedeute (S. 64), sondern nur: „volles Hauptmanual“. Wir aber glauben aus Bach's Schule und Schülern freilich zu wissen, daß wo eine Haupt-Koppel vorhanden ist, *die ganze Orgel gekoppelt wird*, sofern alles rein gestimmt ist und deutlich kann vernommen werden.²⁵

Aufschlußreicher in dieser Hinsicht ist ein Auszug aus Krügers zehn Jahre zuvor erschienenem Aufsatz „Ueber Virtuosenunfug“. In dieser Tirade gegen leeres Virtuositentum und übermäßig subjektive Spielweise gibt er Ratschläge, wie Bachs „Orgelphantasien“ objektiv zu spielen seien. Krüger selbst bezeichnete diese Bearbeitung von „Komm, Heiliger Geist“ zwar nicht als „Fantasia“, vielmehr verwendete er in seinem Brief an Winterfeld den neutraleren Begriff „Figuration“; Bach hatte das Werk jedoch – wie bereits erwähnt – eine „Fantasia“ genannt und es ist leicht vorstellbar, daß auch Krüger die Komposition in diesem Sinne verstand. In der Tat benutzt er hier ähnliche Worte („Kraft“ und „ungeheuer“) wie in seinen an Schumann gerichteten Anmerkungen („ungeheuer kräftig“). Die Passage lautet wie folgt:

Was wäre denn auch in der That die Kraft eines großen Kunstwerks, wo läge die ungeheure, Zeiten und Völker zwingende Wirksamkeit desselben, wenn nicht im Inneren, in seiner wirklichen ursprünglichen Gestalt, ganz unabhängig von der einzelnen Erscheinung, durch einzelne Menschen hervorgerufen? Setze dich vor die Orgel, *ziehe alle Register aus und stürme los in die Bachsche Orgelphantasie*, die dich so oft entzückt: spiele getreulich Note für Note was dasteht, ohne Stocken und Störung des Tempo – du hast das Kunstwerk objective wiedergegeben, in der Hauptsache wie es vor Bach's Geiste stand.²⁶

„An Wasserflüssen Babylon“ BWV 653

Die von Krüger in seinen an Schumann gerichteten Anmerkungen verwendeten Formulierungen implizieren, daß er dieses Werk mit vergleichsweise sanften Registern ausführte; damit entspricht seine Entscheidung einer weiteren Bemerkung Mendelssohns in dessen Ausgabe der 18 Großen Orgelchoräle: „Was die Registrierung betrifft, so dürfte es nicht überflüssig sein hier im Allgemeinen zu bemerken, [...] daß ferner überall, wo ‚für 2 Claviere und Pedal‘ steht, fast nur sanfte Register anzuwenden sind.“ In Anbetracht der innigen Stimmung des Werks kommt natürlich nur eine zurückhaltende Registrierung in Betracht. Schwieriger zu ergründen ist allerdings, warum Krüger in dieser

²⁵ NZfM 33, Nr. 41 (19. November 1850), S. 222f. Siehe auch Dok VI, S. 133.

²⁶ NZfM 13, Nr. 18 (29. August 1840), S. 70.

Musik „morgenländische Kindheitslieder“ zu hören glaubte – es sei denn, er bezog sich auf die zu Beginn erklingenden fünf cantus-firmus-Töne, die der bekanntesten aller pentatonischen Skalen entsprechen (erste, zweite, dritte, fünfte und sechste Stufe der westlichen Durtonleiter).

„Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 654

Dies ist ein weiteres Beispiel eines für zwei Manuale und Pedal bestimmten ornamentierten Chorals, den Krüger in seinem Brief an Winterfeld allerdings „deutlicher“ fand als das letztbesprochene Werk. Dieser Vergleich bezieht sich wohl auf den Klang bei der Ausführung der beiden Stücke und nicht darauf, wie sie sich auf dem Papier darstellen, denn tatsächlich hört man in „Schmücke dich, o liebe Seele“ einen stärkeren Kontrast zwischen der eigentlichen Choralmelodie und den beiden begleitenden Manualstimmen (der „Figuration“). Denn Bach präsentiert den cantus firmus hier in der höchsten – und damit am deutlichsten hörbaren – Stimme und in längeren Notenwerten, wie sich an dem dichterem Vorkommen unverzierter und übergebundener Halbenoten erkennen läßt.

Wie Krüger Schumann gegenüber erläuterte, erinnerte ihn dieses Werk an zwei andere von Bach komponierte oder diesem zugeschriebene Choräle – „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 645, den ersten der so genannten Schübler-Choräle, bei dem es sich um die Übertragung eines Satzes aus Bachs gleichnamiger Kantate handelt (BWV 140), und die Bearbeitung von „Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 759, die heute Bachs Schüler Gottfried August Homilius zugeschrieben wird.²⁷ Beide Stücke (nicht nur das letztgenannte) dürften Krüger aus Johann Gottfried Schichts vierbändiger Ausgabe *J. S. Bach's Choral-Vorspiele für die Orgel mit einem und zwey Klavieren und Pedal* vertraut gewesen sein, die 1803–1806 bei Breitkopf & Härtel erschienen war. „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ ist das erste Stück im ersten Band dieses Drucks, während die Bearbeitung von „Schmücke dich, o liebe Seele“ an fünfter Stelle in Band 2 erscheint. Krüger erinnerte sich an die letztgenannte Komposition, weil sie auf demselben Choral basiert wie die Bearbeitung in den 18 Großen Orgelchorälen, auch wenn es sich um eine „grundverschiedene Melodirung“ dieses Liedes handelt. (Um nur einen Unterschied zu nennen: die Bach unterschobene Bearbeitung ist dreistimmig, während der Satz aus den 18 Großen Orgelchorälen vierstimmig ist.) Was genau ihn an den Satz aus den Schübler-Chorälen erinnerte, ist weniger offensichtlich, doch weist das Werk

²⁷ Zur Zuschreibung von BWV 759 siehe NBA IV/10 Krit. Bericht, S. 475–478; und Williams, *The Organ Music of J. S. Bach* (wie Fußnote 15), S. 495. Zu der Möglichkeit, daß auch „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ und die übrigen fünf Schübler-Choräle nicht authentisch sein könnten, siehe Williams, S. 317 f.

– wie Krüger es ausdrückte – eine Reihe von „technischen Ähnlichkeiten“ mit dem Choral aus den 18 Großen Orgelchorälen auf, darunter die Tonart Es-Dur, die Disposition für zwei Manuale und Pedal und die Verwendung eines Ritornell-Themas. Krüger spielte die Originalfassung dieses Chorals 1847 bei einer Aufführung von Bachs Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 140 mit der Emdener Musikalischen Gesellschaft.²⁸

Um zu „Schmücke dich, o liebe Seele“ aus den 18 Großen Orgelchorälen und zu Krügers Brief an Schumann zurückzukehren: Kaum jemand würde wohl Krügers Beschreibung dieser Komposition als „schwungvoll mystisch“ und im Vergleich mit den eben diskutierten Werken eher „geisterhaft“ widersprechen. Denn Bach vertont dieses Abendmahllied hier auf eine dieses mystische Ritual höchst anschaulich evozierende Weise, mit einem langsam fortschreitenden und sehr schön ornamentierten cantus firmus, der in den drei tieferen Stimmen meist von lieblichen Terz- und Sextparallelen begleitet wird. Krüger hatte wahrscheinlich diese musikalischen Attribute im Sinn, als er das Werk als „sentimental duftig mit würziger Innigkeit des Chorals“ beschrieb. Indem er diese Musik mit mystischen und spirituellen Aspekten assoziierte, lag er auf einer Linie mit den Würdigungen sowohl von Schumann als auch von Mendelssohn; dies zeigt sich nicht nur in Schumanns Besprechung von Mendelssohns Orgelkonzert (siehe weiter oben), sondern auch in der folgenden berühmten Passage, die er fünf Jahre zuvor in der NZfM veröffentlicht hatte, kurze Zeit nachdem Mendelssohn ihm das Stück nahegebracht hatte:

Da spieltest du, Felix Meritis [...] einen seiner variirten Choräle vor: der Text hieß „Schmücke dich, o meine [sic] Seele“, um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde und eine Seligkeit war darein gegossen, daß du mir selbst gestandest: „wenn das Leben dir Hoffnung und Glauben genommen, so würde dir dieser einzige Choral Alles von Neuem bringen.“²⁹

Krügers Charakterisierung der Komposition als „schwungvoll mystisch“ antizipiert zudem die rund 85 Jahre später von Albert Schweitzer formulierte Beschreibung des Werks; in dessen Programmtext zu einem seiner Orgelkonzerte im Berner Münster heißt es: „Das Choralvorspiel ‚Schmücke dich, o liebe Seele‘ ist aus der realistisch-mystischen Ideenwelt des Hohen Liedes zu verstehen.“³⁰

²⁸ Siehe M. Tielke, *Eduard Krüger als Wegbereiter der Bach- und Händelrenaissance*, in: Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden 72 (1992), S. 170–206, speziell S. 198. Siehe auch Dok VI, S. 595 f.

²⁹ NZfM 4, Nr. 51 (24. Juni 1836), S. 211–213; Wiederabdruck in Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (wie Fußnote 1), Bd. 1, S. 133.

³⁰ Siehe D. Glaus, *Albert Schweitzer als Organist*, in: Albert Schweitzer: Facetten einer Jahrhundertgestalt, hrsg. von A. Berlis, H. Steinke, F. von Gunten und A. Wagner,

„O Lamm Gottes, unschuldig“ BWV 656

Dieses einzigartige Werk, das man als eine durchkomponierte Choralpartita verstehen kann, besteht aus drei Variationen oder „Versen“, die mit den drei Strophen des Choraltexts korrespondieren. Krüger war besonders angetan von der den Höhepunkt des Stücks bildenden dritten Variation, worauf er Winterfeld in seinem Brief auch hinwies. In seinen Schreiben an Winterfeld und Schumann nannte Krüger eine Reihe von Aspekten, die diese Variation besonders auszeichnen, darunter den Wechsel vom 3/2- zum 9/4-Takt, die Hinzufügung einer Pedalpartie, die die Satzstruktur des Werks von drei auf vier Stimmen erhöht, sowie in Takt 131–132, 135–139 und 150–152 die Ergänzung einer fünften Stimme („in wachsenden Stimmen wunderbar glänzend“) und schließlich in Takt 135–139 das plötzliche Auftreten von chromatischen Harmonien genau in dem Moment, wo im Text das Wort „verzagen“ auftaucht („voll seltsam ungeahnten Schwellens und Drängens“).³¹

Was die Aufführungspraxis betrifft, so ist es durchaus möglich, daß Krüger das Stück nicht so registrierte wie Mendelssohn in seiner Ausgabe der 18 Großen Orgelchoräle empfiehlt: „In No. 6 ‚O Lamm Gottes‘ scheint es nothwendig mit dem Eintritt jedes neuen Verses die Register zu verändern, so daß der dritte Vers am kräftigsten (vielleicht gegen das Ende hin mit vollem Werke) gespielt wird.“ Denn Krüger hatte eine ausgeprägte Aversion gegen Wechsel in der Registrierung, sofern diese nicht ausdrücklich vom Komponisten gefordert wurden. Sein Aufsatz „Orgelton und Orgelspiel“ enthält die folgenden Ausführungen zu diesem Thema:

Bei Bach'scher Fünf- und Sechsstimmigkeit ist dergleichen ewiges Zucken und Rucken während des Spieles unmöglich. Da muß nun schon ein wohlinstruierter Amanuensis dabei stehen, dessen Mitwirkung Manchen, z. b. mich, sehr stören würde. [...] S. Bach aber hat freilich das Forte drinnen sitzen und das Crescendo auch: hier hat er denselben einfachen Pfiff wie Mozart, daß er unmerklich eine Stimme nach der andern eintreten oder liegen läßt.³²

Krüger bezeichnete „O Lamm Gottes unschuldig“ als „eins der größten“ Werke in der Anthologie und verlieh seiner hohen Wertschätzung zusätzliches Gewicht durch einen Vergleich mit Bachs Matthäus-Passion, die er 1830 während seiner Berliner Studentenzeit kennengelernt hatte.³³ Sein spezifischer Vergleichspunkt war natürlich der monumentale Eröffnungssatz der Passion – eine der größten musikalischen Leistungen Bachs –, in dem eben dieser

Bern 2013, S. 291–304, speziell S. 298. Schweitzers Konzert fand am 21. Oktober 1928 statt.

³¹ Taktzahlen nach NBA.

³² NZfM 18, Nr. 49 (19. Juni 1843), S. 196f.

³³ Siehe Tielke, *Eduard Krüger als Wegbereiter* (wie Fußnote 28), S. 177.

Choral vollständig gesungen wird. Im März 1843 hatte Krüger diesen Chor in seinem Aufsatz „Die beiden Bach’schen Passionen“ mit poetischen Worten beschrieben. Dabei verwendete er ein ähnliches Adjektiv wie in seinen Anmerkungen zu diesem Orgelchoral („glanzvoll“ versus „glänzend“). Ein weiteres Mal findet sich diese Wortwahl in seinem Kommentar zu „Schmücke dich, o liebe Seele“; offensichtlich verspürte er in Bachs Musik ein gewisses mystisches Element: „Die Matthäuspasion beginnt mit einem Einleitungschor, der zwar auf dogmatischen Inhalt gegründet ist, indem ein mystisches altes Kirchenlied seine Grundlage bildet: aber er ist dennoch klar, eindringlich, grandios und glanzvoll, wie wenn er bestimmt wäre, die ganze Welt zu Christi Hause zu laden.“³⁴

„Von Gott will ich nicht lassen“ BWV 658

Es ist schwer zu verstehen, wie Krüger seine Meinung zu diesem Werk innerhalb von sieben Jahren derart radikal ändern konnte – von „herrlich“ zu „etwas düster“. Vielleicht liegt es an dem hier verwendeten cantus firmus, der auf dem vergleichsweise düsteren äolischen Modus beruht – man beachte in Takt 6 und 17 die kleine Septime im Pedal.³⁵ Winterfeld gegenüber erklärte Krüger, er spüre außerdem, daß „gegen die Mitte“ dieses Stücks die Musik zunehmend „warm und innig“ werde, wobei er wohl auf die Modulation von f-Moll nach As-Dur in Takt 24–26 anspielte. Seine Anspielung auf „künstliche Melismen“ bezieht sich zweifellos auf die die Musik durchziehenden feingesponnenen Figurationen in Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln und ganz besonders auf die liebliche sequenzierende Passage (Takt 27–29), die unmittelbar auf die Modulation folgt – an der Stelle, wo die Lage am höchsten und die Satzstruktur am dünnsten ist.

Krüger war nicht sicher, ob die Pedalpartie mit einem 8’- oder einem 4’-Register gespielt werden sollte, scheint aber die erste Möglichkeit favorisiert zu haben. Dies widersprach nicht nur Mendelssohns Ausgabe der 18 Großen Orgelchoräle, sondern auch einer Abschrift des angeblichen Bach-Schülers Johann Christoph Oley – beide verlangen ein 4’-Register.³⁶ Vielleicht hatte Krüger die Praxis der Verwendung eines 4’-Registers vage zur Kenntnis genommen („4 füßig gedacht“), zog selbst aber ein 8’-Register vor, um anstelle einer zweiten Altstimme eine echte Tenorstimme zu haben.

³⁴ NZfM 18, Nr. 20 (9. März 1843), S. 77.

³⁵ Taktzahlen nach NBA.

³⁶ Ein Faksimile von Oleys Handschrift findet sich in NBA IV/2 (H. Klotz, 1958), S. X.

Drei Bearbeitungen von „Nun komm der Heiden Heiland“ BWV 659–661

Am tiefsten beeindruckt zeigte sich Krüger vom ersten dieser drei Stücke, die auf Luthers Übersetzung der Adventshymne des heiligen Ambrosius „Veni redemptor gentium“ beruhen (von Krüger in seinem Brief an Winterfeld irrtümlich als „Veni Redemptor Spir.“ zitiert). Dies geht aus besagtem Brief deutlich hervor, in dem Krüger die drei Stücke entsprechend ihrer Anordnung in seiner Handschrift anführt und speziell das erste eines von Bachs großartigsten Orgelwerken nennt. Ähnlich drückt er sich auch in seinem Brief an Schumann aus. Dort ist zwar nur die dritte Bearbeitung eindeutig bezeichnet („No. 8“), doch dürfte Krüger bei der Beschreibung der Stücke auch hier der Anordnung in seiner Handschrift gefolgt sein. Der im ersten Teil von Krügers Brief an Schumann enthaltene anrührende Kommentar zu diesem Werk fängt anschaulich eines der besonderen Merkmale der Komposition ein – die auffällig freie Behandlung des cantus firmus (amüsanterweise übersetzt Krüger den lateinischen Begriff hier als „das starke Thema“). Tatsächlich gibt es keinen anderen ornamentierten Orgelchoral, in dem Bach ähnlich frei mit der Choralmelodie umgeht.³⁷ Krüger wies in seinem Brief an Winterfeld darauf hin, daß auch bei Bachs Behandlung der Begleitstimmen eine gewisse Freiheit zu beobachten sei („eine ziemlich freie Figuration der Unterstimmen“). Dieses Phänomen bezieht sich vor allem auf den „gehenden Baß“ der Pedalstimme, ein Satzmodell, das bis dahin in der Orgelmusik nahezu unbekannt war.

Der in Krügers Brief an Schumann formulierte Kommentar zu diesem Werk endet mit einer Anspielung auf den im frühen 18. Jahrhundert entstandenen bekannten Choral von Johann Mentzer, „O daß ich tausend Zungen hätte“. Interessanterweise war dies nicht das einzige Mal, daß Krüger diesen Choral im Zusammenhang mit Bachs Musik erwähnte; auch in seinem Artikel „Von den Uebergängen“ befaßte er sich mit ihm. Im vierten Teil dieses nur drei Wochen später in der NZfM erschienenen Essays über Dichtung, Malerei und Musik hielt er folgende Bemerkungen über die Fuge in E-Dur aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers (BWV 878/2) fest:

Die E-Dur-Fuge [...] gestaltet aus diesem einfachen Thema und dem gangartigen Melisma am Schlusse des Thema's [...] ohne fremde Zuthat den ganzen Reichthum dieses überreichen frommglühenden Gesanges, in dem man fast Menschentöne vernimmt, wie: „O daß ich tausend Zungen hätte.“³⁸

³⁷ Siehe die Diskussion bei Stinson, *J. S. Bach's Great Eighteen Organ Chorales* (wie Fußnote 22), S. 87–89.

³⁸ NZfM 19, Nr. 42 (23. November 1843), S. 167. Siehe auch Dok VI, S. 349. Indem er diese Parallele zog, spielte Krüger lediglich allgemein auf den vokalen Charakter der beiden Themen an; er behauptete nicht, daß sie eine spezifische melodische Ähnlichkeit mit diesem Choral aufwiesen.

Drei Jahre zuvor hatte Krüger Schumann gegenüber den Wunsch geäußert, Bachs Musik bekannter zu machen, indem er Sätze aus dem Wohltemperierten Klavier (wohl am ehesten Fugen) für Chor oder Streichquartett transkribierte, es müsse sich nur ein Verleger wie Breitkopf oder Robert Friese finden. Er habe soeben eine mit Begeisterung aufgenommene Transkription der (fünfstimmigen) Fuge in cis-Moll aus dem ersten Buch (BWV 849/2) für Streichquintett vollendet:

Ist noch immer keine Wahrscheinlichkeit daß Breitkopf oder R. Friese irgend etwas, seien es auch nur Editionen alter Klassiker, von mir in Verlag nehmen wollen? – Auch Arrangements, so sehr ich sie sonst als Fabrik-Ware hasse, würde ich doch zu dem großen Zwecke der Popularisierung Bachs anbieten, z. B. Chöre und Quartette nach dem wohl-temperierten Clavier. Neulich haben wir die Cismoll-Fuge [...] als Saiten-Quintett zum Erstaunen und Entzücken der Versammelten aufgeführt nach meinem Arrangement. Es ist freilich keine Herkules-Arbeit, und nur um des Zweckes willen lobenswert.³⁹

Über die beiden anderen Bearbeitungen von „Nun komm der Heiden Heiland“ hatte Krüger weniger zu sagen. Das dritte Vorspiel („No. 8“) beschrieb er zutreffend als Fuge für die drei Manualiter-Stimmen. Die „ganz fremde[n] Evolutionen“, die er ausmachte (Brief an Schumann), haben zweifellos mit der ausgiebigen Verwendung von Umkehrungen in der zweiten Hälfte der Fuge zu tun: In Takt 45–81 erscheint das Thema ausschließlich in inverso-Form und auch ein Großteil des kontrapunktischen Materials wird umgekehrt; und in Takt 81–88 bildet es eine Art Höhepunkt, indem es sowohl inverso als auch recto in Engführung auftritt, während zugleich die letzte Choralzeile im Pedal erklingt. Ob Krüger sich in seinem Brief an Schumann speziell auf die zweite Bearbeitung dieses Chorals bezog, läßt sich nicht sicher bestimmen – die recht allgemeine Beschreibung „ernst, tief sinnig, neu“ paßt auf alle drei Werke; in seinem Schreiben an Winterfeld ist der Bezug jedoch eindeutig: Er benutzt zur Darstellung der überbordend ausgezierten Diskantstimme eine ‚florale‘ Metapher („verblümt“), die an eine berühmte Formulierung Schumanns erinnert („um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde“), welche dieser zur Beschreibung der ähnlich stark ornamentierten Diskantstimme von „Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 654 verwandte.

„Wir glauben all an einen Gott, Vater“ BWV 740

Sowohl Schumann als auch Mendelssohn hielten Bach für den Komponisten dieses Werks, das heute aber begründetermaßen dessen Schüler Johann Lud-

³⁹ Brief vom 25. April 1840.

wig Krebs zugeschrieben wird.⁴⁰ Nachdem die Abschrift der vierzehn Orgelchoräle sich bereits seit einiger Zeit in seinem Besitz befand, wurde auch Krüger – dank Körners *Orgelfreund* – auf diese Zuschreibung aufmerksam. Außerdem bemerkte er, daß neben den widersprüchlichen Zuweisungen auch der musikalische Inhalt seiner Handschrift nicht immer mit Körners Ausgabe übereinstimmte und wahrscheinlich fehlerhafter war als die dort vertretene Fassung. Diese Beobachtung reflektiert auch ein Brief, den Krüger im November 1843 (dem Monat, in dem er auch seinen Brief an Schumann verfaßte) an die NZfM sandte und in dem er sich über die Autorschaft und Textgestalt des einzeln überlieferten Orgelchorals „Wir Christenleut“ BWV 710 äußert.⁴¹ Denn hier handelte es sich um einen weiteren Orgelchoral, den er zunächst ausschließlich als eine Komposition Bachs kannte (und der unter dessen Namen Anfang des 19. Jahrhunderts in Schichts *J.S. Bachs Choral-Vorspiele für die Orgel* erschienen war), der nun aber in Körners *Orgelfreund* in einer anscheinend zuverlässigeren Fassung als ein Werk von J. L. Krebs veröffentlicht worden war. Zumindest im letztgenannten Fall war Krüger bereit, je nach Beweislage entweder Bach oder Krebs als den Komponisten zu akzeptieren. (Alle Indizien sprechen übrigens für Bachs Autorschaft.)

Um zu der Vertonung von „Wir glauben all an einen Gott, Vater“ zurückzukehren: Krüger gab in seinem Brief an Winterfeld anstelle von F-Dur irrtümlich die Tonart d-Moll an; allerdings äußerte er auch einige treffende Beobachtungen über die Unstimmigkeiten in der Doppelpedal-Partie, wobei er sich auf den Stollen und Abgesang des Chorals als den ersten bzw. zweiten „Theil“ des Werks bezog: Die erste Zeile des Chorals wird lediglich von der oberen Pedalstimme vorimitiert (T. 1–3), die zweite Zeile gar nicht und die dritte von beiden Stimmen (T. 16–19) – ein wichtiges Indiz gegen Bachs Autorschaft.⁴²

Wie bereits erwähnt, nahm Mendelssohn dieses Werk in seine Ausgabe der 18 Großen Orgelchoräle auf, obwohl es nicht Teil dieser Sammlung ist. In seinem Vorwort empfiehlt er eigens, bei der Ausführung „kein 16 füßiges Register im Pedal“ zu verwenden. Diese Beschränkung, aber auch (und wichtiger noch) seine Empfehlung, für alle Choräle mit der Anweisung „für 2 Claviere und Pedal“ „nur sanfte Register“ zu verwenden, weist auf eine vergleichsweise

⁴⁰ Zu Mendelssohn und diesem Werk siehe R. Stinson, *Mendelssohns große Reise: Ein Beitrag zur Rezeption von Bachs Orgelwerken*, BJ 2002, S. 119–137, speziell S. 127–132; NBA IV/10 Krit. Bericht, S. 511–513; und F. Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, hrsg. von A. Morgenstern und U. Wald, Kassel 2009, S. 421 f.

⁴¹ NZfM 19, Nr. 50 (21. Dezember 1843), S. 200. Siehe auch NBA IV/3 Krit. Bericht (H. Klotz, 1962), S. 61 f.

⁴² Siehe Williams, *The Organ Music of J. S. Bach* (wie Fußnote 15), S. 487. Die vierte und letzte Zeile des Chorals wird nur von der oberen Pedalstimme vorbereitet (T. 23–25).

zarte Registrierung. Und so wird das Stück gewöhnlich auch aufgeführt. Nach der in seinem Brief an Schumann verwendeten Sprache zu urteilen, scheint Krügers Interpretation jedoch ganz anders gewesen zu sein. Denn während er in seinen an Schumann gerichteten Beschreibungen von anderen Chorälen für zwei Manuale und Pedal aus den 18 Großen Orgelchorälen Attribute wählt, die einer zurückhaltenden Registrierung entsprechen – etwa „zart“, „still“ und „sanft“ (BWV 653) oder „sentimental“ (BWV 654) – verwendet er im Fall von „Wir glauben all an einen Gott, Vater“ mit dem Adjektiv „riesenkräftig“ einen Begriff, der einen viel lautereren Klang und eine völlig andere Ästhetik impliziert. In der Tat hat Krüger diese Komposition wahrscheinlich „mit vollem Werk“ vorgetragen und sich damit an einem anderen Bachschen Orgelchoral mit Doppelpedal orientiert, der großen Bearbeitung von „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ (BWV 686) aus dem Dritten Teil der Clavier-Übung, deren Registrierung Bach selbst mit „in organo pleno“ spezifizierte. Wie wir aus einem seiner Briefe an Schumann wissen, war Krüger mit dem letztgenannten Werk spätestens seit 1842 vertraut.⁴³ Einige Jahre später sollte er in einer Rezension von Mendelssohns Orgelsonaten das Stück treffend als einen „schauerlich erhabenen Satz“ charakterisieren.⁴⁴

Fünf Bearbeitungen aus dem Orgelbüchlein

Krügers Kommentare zu diesen fünf Stücken sind knapp genug, um sie als Gruppe abzuhandeln. Von den beiden Melodiechorälen scheint ihm „Lob sei dem allmächtigen Gott“ BWV 602 nicht gefallen zu haben, weil er im Kontext des Orgelbüchleins so routiniert daherkommt (außer den beiden letzten Takten, wo der Baß sich auf verblüffende Weise bis zu einer Distanz von mehr als einer Oktave gegenläufig zu den Mittelstimmen bewegt und wo die beiden oberen Stimmen sich am Ende überkreuzen). Das Stück exemplifiziert den häufigsten Choraltyp dieser Sammlung, den sogenannten Melodiechoral, und seine beiden Begleitmotive – das eine ist den Mittelstimmen zugewiesen, das andere dem Baß – sind von der aus vier Tönen bestehenden, gegen den Schlag gespielten musikalisch-rhetorischen Figur abgeleitet, die als *Suspirans* bekannt ist (das häufigste rhythmische Motiv in der Tastenmusik des Barock).⁴⁵ Wie die Viertelnoten in den Takten 1–3 und 5–6 bezeugen, ist die Baßstimme zudem vergleichsweise statisch.

⁴³ In einem Brief vom 7. Oktober 1842 teilte Krüger Schumann mit, daß er dieses Stück (und andere Orgelwerke Bachs) einstudiere: „Einige dieser unendlichen Poesien möchte ich Ihnen zu kosten geben, z. B. das 6stimmige (dopp. Pedal) ‚aus tiefer Not‘“.

⁴⁴ NZfM 24, Nr. 3 (8. Januar 1846), S. 10.

⁴⁵ Siehe die Diskussion bei R. Stinson, *Bach: The Orgelbüchlein*, New York 1996, S. 67f. und 105.

In „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ BWV 635 hingegen wird Krüger eine der lebhaftesten Pedalpartien des gesamten Orgelbüchleins entdeckt haben – sie neigt entweder zu „stetiger Achtelbewegung“ (Brief an Winterfeld) oder zu fortwährenden Sechzehnteln; die anderen beiden Begleitstimmen verfahren entsprechend. Vielleicht war es dieses Element andauernder Bewegung, das Krüger an diesem Werk am meisten beeindruckte. Allerdings bezeichnete er es nicht nur als „lebendig“ und „munter bewegt“, sondern auch als „gewandt“ (Brief an Schumann).

Ähnlich dürfte Krüger „In dulci jubilo“ BWV 608 allein schon aus kompositorischer Sicht als ein „großartiges“ und „fantastisches“ Beispiel eines Doppelkanons geschätzt haben. In seinem Brief an Schumann fragte er sich aber vor allem, wie die extrem hohe Pedalpartie (die Tenorstimme dieses vierstimmigen Satzes) zu registrieren sei, denn so hohe Töne habe er auf einer Pedalklavatur noch nie gesehen. Als Lösung schlug er vor, die Stimme eine Oktave tiefer zu spielen, allerdings mit einem 4-Fuß, um auf diesem Weg die Tenorlage beizubehalten. Genauso haben seither praktisch alle Organisten das Werk interpretiert. Aus welchem Grund Schumann in den Annotationen seines Handexemplars von Mendelssohns Ausgabe des Orgelbüchleins einen 8-Fuß empfahl, ist schwer zu erklären.⁴⁶

Bei „Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf“ BWV 617 erscheint seltsam, daß Krüger in seinem Schreiben an Winterfeld ein solches Juwel als „nicht sehr klar“ und „etwas kalt“ bezeichnen konnte. Sieben Jahre zuvor hatte er das Werk sowohl „lieblich“ als auch – um es etwas zu paraphrasieren – „tief-sinnig“ gefunden, ein von Krüger und Schumann für die Beschreibung von Bachs Musik bevorzugtes Adjektiv. Nicht nur in seiner „Tiefe“ sondern auch in seiner „Construction u. Behandlung“ erinnerte das Stück Krüger an Bachs Kanonische Variationen über „Vom Himmel hoch“ BWV 769, die 1832 von Tobias Haslinger im zweiten Band seiner später abgebrochenen Reihe *Sämtliche Orgel-Werke von Joh. Seb. Bach* veröffentlicht worden war.⁴⁷ Krüger muß hier an den ersten Satz der Kanonischen Variationen gedacht haben, der eine aus sechzehn Noten bestehende Melodie enthält, die in Rhythmus und Konturen dem Hauptbegleitungsmotiv dieses Chorals aus dem Orgelbüchlein sehr ähnlich ist.

Schließlich zeigte Krüger sich noch von der innigen Lyrik von „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ BWV 639 begeistert; Schumann hatte das Werk 1839 in der NZfM veröffentlicht. In seiner Beurteilung dieses Stücks berief Krüger sich

⁴⁶ Zu Schumanns Notiz siehe Stinson, *The Reception of Bach's Organ Works* (wie Fußnote 1), S. 95 f.

⁴⁷ Siehe NBA IV/2 Krit. Bericht, S. 53; und NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 257. Laut Klotz wurde der Band von Franz Hauser herausgegeben. Krüger dürfte die Kanonischen Variationen auch aus Schichts Ausgabe gekannt haben.

auf den Musikwissenschaftler, Musiktheoretiker und Komponisten Adolf Bernhard Marx (1795–1866). Marx und Krüger dürften persönlich miteinander bekannt gewesen sein – Marx lehrte in den frühen 1830er Jahren an der Berliner Universität, mithin in der Zeit, als Krüger dort studierte.⁴⁸ Zudem gilt er als einer der großen Fürsprecher Bachs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sein besonderes Interesse an Bachs Orgelmusik bekundet auch die von ihm edierte dreibändige Ausgabe *Johann Sebastian Bach's noch wenig bekannte Orgelcompositionen* (1833), die immerhin acht Erstveröffentlichungen umfaßt.⁴⁹ Außerdem enthält seine wichtigste und einflußreichste theoretische Publikation, die zwischen 1837 und 1847 in vier Bänden erschienene *Lehre von der musikalischen Komposition*, zahlreiche Verweise auf Bachsche Orgelwerke, darunter sowohl freie als auch choralgebundene Stücke. „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ zählt allerdings nicht dazu. Wichtiger ist jedoch, daß das Stück in keiner der vor dem Datum von Krügers Brief an Schumann erschienenen größeren theoretischen Schriften erwähnt wird; diese umfassen (in chronologischer Reihenfolge): *Die Kunst des Gesangs* (1826), *Über Malerei in der Tonkunst* (1828), die ersten beiden Bände der *Kompositionslehre* (1837 und 1838) und *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit* (1841). Dieser Umstand, gepaart mit der recht beiläufigen Sprache der Phrase „wie es Marx einmal nennt“, lassen vermuten, daß Krüger hier nicht eine gedruckte Formulierung von Marx zitierte, sondern Worte, die dieser während eines Gesprächs oder in einer Vorlesung geäußert hatte. In jedem Fall aber war es wohl während seiner Studienzeit in Berlin, daß Krüger Marx dieses Werk so eloquent als „ein Meisterstück von arienhafter Behandlung“ beschreiben hörte.

Der Umstand, daß Krüger Berlin im Mai 1832 bereits verlassen hatte (zu der Zeit trat er seine Lehrerstelle in Emden an), dürfte auch die Rezeption von „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ durch den in dieser Zeit mit der Komposition am engsten verbundenen Musiker beleuchten – Felix Mendelssohn.⁵⁰ Wie aus Mendelssohns berühmtem Brief vom 4. September 1832 an seine Pariser Bekannte Marie Cathérine Kiéné hervorgeht, nahm er das Werk erstmalig im August 1832 in Berlin zur Kenntnis, als er gerade nach seiner zweijährigen Grand Tour in seine Heimatstadt zurückgekehrt war. Sich an Marx' Beschreibung der Komposition erinnernd, empfahl Mendelssohn, die Oberstimme, in der der verzierte Choral erscheint, in einem kantablen Stil zu spielen:

⁴⁸ Seit einem kurzen Besuch bei Schumann während einer Reise nach Leipzig im Mai 1842 war Marx auch mit diesem persönlich bekannt. Siehe R. Schumann, *Tagebücher*, Bd. 3, hrsg. von G. Nauhaus, Leipzig 1982, S. 214.

⁴⁹ Zu Marx' Ausgabe siehe NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 268. Zu der Möglichkeit, daß Felix Mendelssohn als Mitherausgeber dieser Edition wirkte, siehe Little, *Mendelssohn and the Organ* (wie Fußnote 14), S. 121–125.

⁵⁰ Zum Datum von Krügers Dienstantritt in Emden siehe Tielke, *Eduard Krüger als Wegbereiter* (wie Fußnote 28), S. 177.

[...] weil ich heut als Sühnopfer noch nicht etwas schicken kann, woran ich selbst arbeite, so muß der alte Bach mein Schild und Schutz sein, und so schreibe ich auf der nächsten Seite ein kleines Stück, welches ich hier vor 14 Tage zufällig habe kennen lernen. [...] Die Oberstimme ist abermals ein ausgeschmückter Choral und wird auf der Orgel mit etwas stärkeren Registern gespielt, auf Clavier müßte man sie in Octaven spielen, oder am besten wär es glaub ich, wenn Herr Baillot die Oberstimme auf seiner Geige sänge, und dann das Clavier ruhig drunter fort ginge.⁵¹

An diesem Punkt in Mendelssohns Leben stand ihm – abgesehen von seiner Familie – niemand näher als A. B. Marx. Marx zählte seit Mitte der 1820er Jahre zu Mendelssohns besten Freunden, und nachdem die beiden nun nach zwei Jahren wieder vereint waren, machten sie sich an ein bemerkenswertes gemeinsames Projekt – beide wollten einen Oratorientext verfassen, den der jeweils andere in Musik setzen würde. Mendelssohn erledigte seine Aufgabe – das Libretto zu Marx' Oratorium *Mose* – am 21. August, mithin, wenn wir ihn beim Wort nehmen, an genau dem Tag („vor 14 Tagen“), an dem er diesen Bachschen Orgelchoral kennenlernte.⁵² Aus Krügers Kommentar wird ersichtlich, daß Marx bereits seit einigen Monaten mit „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ vertraut war. Alle diese Hinweise führen zu der Schlußfolgerung, daß Marx es war, der – zufällig oder absichtlich – Mendelssohn dieses Werk nahebrachte. Und Mendelssohn wiederum wies wahrscheinlich Schumann auf die Komposition hin.

Krüger korrespondierte mit Schumann bis 1851, dem Jahr, in dem er seine kritische Rezension von Schumanns Oper *Genoveva* veröffentlichte und die Freundschaft der beiden zerbrach.⁵³ Im Sommer 1846 kam es zu einer erneuten Begegnung auf der ostfriesischen Insel Norderney.⁵⁴ In der Hoffnung, seine nachlassende Gesundheit wiederherzustellen, verbrachte Schumann gemein-

⁵¹ Text nach F. Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 3, hrsg. von U. Wald, Kassel 2010, S. 46–49; dort findet sich auch eine Übertragung von Mendelssohns Abschrift des Stücks. Faksimile mit Kommentar bei Stinson, *The Reception of Bach's Organ Works* (wie Fußnote 1), S. 32–34; und Stinson, *J. S. Bach: The Organbüchlein* (wie Fußnote 45), S. 157–159. Siehe auch NBA IV/1 Krit. Bericht, S. 65 f. Bei dem in dem Brief erwähnten Geiger handelt es sich um Pierre Baillot (1771 bis 1842).

⁵² Siehe hierzu R. L. Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, New York 2003, S. 267.

⁵³ Siehe die Diskussion bei J. Daverio, *Schumann's „New Genre for the Concert Hall“: Das Paradies und die Peri in the Eyes of a Contemporary*, in: *Schumann and his World*, hrsg. von R. L. Todd, Princeton 1994, S. 129–155, speziell S. 147 f. Der im Titel von Daverios Aufsatz genannte „Zeitgenosse“ ist Eduard Krüger.

⁵⁴ Siehe G. Nauhaus, *Robert und Clara Schumann auf Norderney*, in: *Kurzeitschrift des Nordseeheilbades Norderney* 20 (1978), S. 39–45; und Tielke, *Eduard Krüger als Wegbereiter* (wie Fußnote 28), S. 201 f.

sam mit seiner Frau Clara einen fünfwöchigen Urlaub in dem beliebten Seebad, und Krüger, der im nahen Emden lebte, besuchte sie dort drei- oder viermal.⁵⁵ Am Tag von Krügers zweitem Besuch (27. Juli) gab Clara, die eine der führenden Pianistinnen ihrer Zeit war, ein Klavierrecital; das von ihr präsentierte Programm ist nicht bekannt, es könnte aber durchaus Beethovens „Sturm“-Sonate (op. 31/2) enthalten haben, deren beiden letzten Sätze sie, wie wir wissen, in einem etwa drei Wochen später auf Norderney gegebenen Konzert spielte.⁵⁶ Schumann – und wahrscheinlich auch Krüger – war bei dem Recital am 27. Juli anwesend. Es sei noch einmal darauf hingewiesen, daß Robert und Clara sich zu dieser Zeit bereits in Dresden niedergelassen hatten, wo zu den führenden Bach-Verehrern auch der Organist Johann Gottlob Schneider zählte. Anscheinend verbrachte Robert Schumann zahlreiche Stunden in der Dresdner Hofkirche, wo er dem großen Virtuosen beim Spiel auf der prachtvollen Silbermann-Orgel zuhörte.⁵⁷

Diese Umstände liefern einen Kontext für einen letzten Ausschnitt aus der Krüger-Schumann-Korrespondenz, der wiederum Bachs Orgelmusik betrifft. Er ist in einem Brief enthalten, den Krüger nur wenige Tage nach seinem letzten Besuch bei den Schumanns auf Norderney verfaßte, und zeigt, worüber die drei bei ihren Treffen gesprochen hatten:

Von einer möglichen Uebersiedlung in das liebe Sachsenland ist nun wohl keine Rede mehr, und ich werde solche Sehnsucht mit ins Grab nehmen. Wäre mir nur vergönnt, einmal die Peri vollkommen zu hören, dazu ein Paar Beethovensche Sonaten ganz – und außerdem noch einige S. Bäche von Schneider!⁵⁸

Zum weiteren Kontext sei noch ergänzt, daß Krüger 1859 schließlich Ostfriesland den Rücken kehrte; allerdings zog er nicht nach Sachsen, sondern ging an die Göttinger Universität, wo er zunächst als Bibliothekar und Chordirektor und später als Professor für Musik tätig war. Er blieb in Göttingen bis zu seinem Tod im Jahr 1885. Er war zweifellos begeistert, an die angesehene Universität zurückzukehren, wo er als junger Mann studiert hatte, und die erbärmlichen musikalischen Verhältnisse in Ostfriesland hinter sich zu lassen, die er Schumann gegenüber einmal mit den folgenden Worten beschrieben hatte:

⁵⁵ Siehe Schumann, *Tagebücher*, Bd. 3 (wie Fußnote 48), S. 284 f.

⁵⁶ Das zweite Werk auf dem Programm trug den Titel „Adagio und Rondo aus der Sonate in D Moll von L. v. Beethoven“ (siehe das Faksimile bei Nauhaus, *Robert und Clara Schumann auf Norderney*, wie Fußnote 54, S. 45). Dies kann sich nur auf die beiden letzten Sätze von Beethovens einziger Klaviersonate in d-Moll beziehen.

⁵⁷ Siehe die Diskussion bei Stinson, *The Reception of Bach's Organ Works* (wie Fußnote 1), S. 90 und 97 f.; und Stinson, *J.S. Bach at His Royal Instrument* (wie Fußnote 1), S. 54 f.

⁵⁸ Brief vom 1. August 1846.

„Ich habe [meine Symphonie] nie gehört, werde sie vielleicht nie hören – d. h. mit dem äußeren Ohre, da hier im Sumpf nur Frösche musizieren und wenige Menschen singen.“⁵⁹ Schumann war tragischerweise nur ein viel kürzeres Leben vergönnt. Hier ist aber vor allem wichtig, daß er bis zum Ende seines Lebens seinen Enthusiasmus für Bachs Orgelwerke bewahrte.

(Übersetzung: *Stephanie Wollny*)

⁵⁹ Brief vom 29. Dezember 1849; zitiert bei Tielke, *Eduard Krüger als Wegbereiter* (wie Fußnote 28), S. 180.

Anhang – Krügers Kommentare zu den Chorälen

„Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“ BWV 651

Brief an Schumann:

Das erste: „*Komm heilger Geist*“ ist ungeheuer kräftig und zart, und regt die Orgel im tiefsten auf, daß alle schlummernde Herrlichkeit aus allen Pfeifen und Enden hervorströmt wie ein dichter Lavastrom.

Brief an Winterfeld:

N. 1. Figuration p[ro]. org. pleno, C. F. in Ped. über: *Komm heilger Geist*, Fdur 4/4, mit dem durchwirkten Figuralthema [...] von hoher, erschütternder Gewalt, doch einfach verständlich; sehr breit ausgeführt.

„An Wasserflüssen Babylon“ BWV 653

Brief an Schumann:

„*An Wasserflüssen Babylon*“ ist voll heimlicher zarter Gemüthlichkeit – stille sanfte Stimmen aus morgenländischen Kindheitsliedern.

Brief an Winterfeld:

N. 2. *An Wasserflüssen Babylon* p. 2 Clav. u. Ped. C. F. im Tenor, Discant imitierend, zuweilen canonisch. Gdur 3/4.

„Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 654

Brief an Schumann:

„*Schmücke dich, o liebe Seele*“ sentimental duftig mit würziger Innigkeit des Chorals. Interessant ist die doppelte Vergleichung theils mit dem (technisch) ähnlich behandelten: „*Wachet auf*“ und anderntheils mit der grundverschiedenen Melodirung desselben Chorals in der Breitkopfschen Sammlung (im Breitk: Heft 2). Dieses aber (Ihre Sendung) ist geisterhafter als beide, schwungvoll mystisch.

Brief an Winterfeld:

N. 3. *Schmücke dich o liebe Seele* 2 Clav. u. Ped. Esdur 3/4, C. F. in Soprano. Sehr mild und lieblich, doch deutlicher, als das vorhergehende, da der Sopr. in langen Tönen der Figuration gegenüber steht.

„O Lamm Gottes, unschuldig“ BWV 656

Brief an Schumann:

„*O Lamm Gottes, unschuldig*“ voll seltsam ungeahnten Schwellens und Drängens in der äußeren Form in wachsenden Stimmen wunderbar glänzend, ist mir eins der größten und ebenfalls wegen der Vergleichung (mit der Matth. Passion) wichtig.

Brief an Winterfeld:

N.4. *O Lamm Gottes* Adur 3/2. 3 Verse. Der erste Vers hat C. F. in Sopr., der zweite in Alto, der 3te, im 9/4 Tact, C. F. in Basso. Das Ganze ist rauschend, heiter prächtig, besonders der 3. Vers.

„*Von Gott will ich nicht lassen*“ BWV 658

Brief an Schumann:

Herrlich ist auch das: „von Gott will ich nicht lassen“ mit dem (*8füßigen?*) C. f. im Pedal.

Brief an Winterfeld:

N. 5. *Von Gott will ich nicht lassen* Fmoll (mit 3 Been) 4/4, C. F. in Ped., vielleicht 8–4 füßig gedacht; etwas düster, doch gegen die Mitte warm u. innig; künstliche Melismen.

Drei Vertonungen von „Nun komm, der Heiden Heiland“ BWV 659–661

Brief an Schumann, erster Teil:

„*Nun kommt der Heiden Heiland*“ – da läßt er alle Schleusen seiner Kraft los: das starke Thema läßt er nicht, er sings in hundert Zungen.

Brief an Schumann, zweiter Teil:

„*Der Heiden Heiland*“ ernst, tief sinnig, neu – in No. 8 unerhört kühn mit seinen ganz fremden Evolutionen.

Brief an Winterfeld:

N. 6. 7. 8. (*Veni Redemptor Spir.*) *Nun komm der Heiden Heiland*, dreimal bearbeitet in G moll 4/4. (Gmoll mit Einem B.) Das erste gehört zu dem Gewaltigsten, was ich von S. B. auf der Orgel gehört habe: eine ziemlich freie Figuration der Unterstimmen zum C. F. im Sopr. [...] Der zweite Satz (N. 7) hat eine canonische Figuration der Unterstimmen, den C. F. ebenfalls in Sopr., doch hier, wie im vorigen, verblümt mit Trillern u. Doppelschlägen. Der 3. Satz (N. 8) ist eine Fuge zum Choral, dessen C. F. herrlich feierlich in Basso (Ped.) erscheint.

„*Wir glauben all an einen Gott, Vater*“ BWV 740

Brief an Schumann:

„*Wir glauben all*“ – mit Ped. dopp. riesenkräftig und doch tief führend zu Thränen.

Brief an Winterfeld:

N. 9. *Wir glauben All*, Dmoll 4/4, 2 Clav. & Ped. doppio, C. F. in Sopr. Im zweiten Theile ahmen die beiden Pedalstimmen den Choral nach, im ersten nur zu Anfang die obere Ped. stimme. Auch dieses ist mir lieb wegen der Kraft, Deutlichkeit und Fülle,

doch scheint mir eine besonders glückliche Orgel nöthig, um den C. F. in Sopr. gegen doppeltes Pedal zu behaupten. Körners Orgelfreund 12, [S.] 24 hat dieses als Werk von J. L. Krebs, mit einigen erheblichen Aenderungen, die mir zum Theil besser scheinen, als meine Manuscript-Ausgabe.

„Lob sei dem allmächtigen Gott“ BWV 602

Brief an Schumann:

„Das Lob sei dem allmächtig. Gott“ ist kälter, im Ganzen nicht ergreifend, nur stellenweise lieblich.

Brief an Winterfeld:

N. 10. *Lob sei dem allmächtigen Gott* Fdur 4/4, hat Körner auch im Orgelfreund unter dem besonderen Titel: 46 Org. Figur: Der anfahende Organist.

„In dulci jubilo“ BWV 608

Brief an Schumann, erster Teil:

Bei dem „in dulci jubilo“ ist mir der Pedalgang bis zum eingestrich. E und fis rätselhaft: soll es etwa p[er]. 4füß. Posaunen ausgeführt um 1 Oct. tiefer gelesen werden, so stimmt das Uebrige nicht ganz; jenes E und f aber ist, so viel ich weiß, auf keinem Orgelpedal.

Brief an Schumann, zweiter Teil:

Dulci jub. großartig, fantastisch.

Brief an Winterfeld:

N. 11. *In dulci jubilo* Adur 3/4 Doppelcanon des C. F. und der figurirenden Mittelstimmen.

„Herr Gott, nun schließ den Himmel auf“ BWV 617

Brief an Schumann:

„Herr Gott nun schließ den Himel auf“ ist zwar lieblich, aber an Tiefe nicht entfernt zu vergleichen mit dem: „Vom Himmel hoch“ (Orgel Werke bei Haslinger) dem es in Construction u. Behandlung verwandt ist.

Brief an Winterfeld:

N. 12. *Herr Gott nun schließ den Himmel auf* steht, glaub ich, auch bei Körner (ich habe ihn nicht zur Hand). Es ist Amoll 12/16 und 12/8 verbunden, C. F. in Sopr., nicht sehr klar, etwas kalt.

„*Dies sind die heil'gen zeh'n Gebot*“ BWV 635

Brief an Schumann:

„Dieß sind die heilg. 10 Gebot“, äußerst frisch, lebendig, gewandt.

Brief an Winterfeld:

N. 13. *Dieß sind die heiligen zehen Gebot*, Cdur 4/4, C. F. in Sopr. munter bewegt, das Ped. in stetiger Achtelbewegung.

„*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*“ BWV 639

Brief an Schumann:

Endlich der rührende innige Schluß: „ich ruf zu dir Herr Jesus Christ“ ein Meisterstück der arienhaften Behandlung, wie es Marx einmal nennt.

Brief an Winterfeld:

N. 14. Ich ruf zu dir Fmoll 4/4, bei Körner.