



B 42959

Zeitschrift des Verbandes
evangelischer Kirchenmusikerinnen
und Kirchenmusiker in Deutschland

Helmut Loos:

Robert Schumanns *Missa sacra* op. 147 2

Armin Thalheim:

Robert Schumann und die Orgel:
Die BACH-Fugen Op. 60, Nr. 1 und 4
(1845/46) 11

Wolfgang Hanke:

Von Palestrina, Händel, Bach und Mozart
inspiriert: Otto Nicolais Kirchenmusik
regt zur Wiederentdeckung an 17

Christian Krauß:

(K)EIN BUCH MIT SIEBEN SIEGELN!
GEMA, VG Musikedition, Fotokopieren
von Noten ... 21

Robert Schumann und die Orgel

Die BACH-Fugen op. 60, Nr. 1 und 4 (1845/46)

Von Armin Thalheim

Vorbemerkung

Dass Robert Schumann beim Zwickauer Kantor Johann Gottfried Kuntsch schon als Siebenjähriger Orgelunterricht erhielt, ist vielleicht der Auslöser für seine tief gehende Bach-Verehrung gewesen. So besaß Schumann etwa 100 Orgelwerke seines kompositorischen Leitbildes, schätzte besonders die Choralvorspiele, kannte das *Wohltemperierte Klavier* durch grundlegende Analysen in- und auswendig und schrieb 1837 eigenhändig die *Kunst der Fuge* ab.

Der 30-jährige Komponist befand sich nach der dramatischen Vorgeschichte zur Heirat seiner Clara in einem „Schaffensrausch“. Er komponierte die schönsten seiner Lieder (1840 allein 150 Lieder!), in kürzester Zeit

die erste Sinfonie und arbeitete u. a. am Klavierkonzert a-Moll. Nach Schumanns umfangreichen Bach-Studien war die Zeit vielleicht reif, Orgelwerke zu komponieren. Er liebte die Orgelmusik ohnehin, besuchte Konzerte in Kirchen und ließ sich von seiner Frau Clara oft Bachsche Werke an gerade zur Verfügung stehenden Orgeln vorspielen. Zufrieden war er mit ihrem Spiel weniger, wie er 1841 im Tagebuch bemerkt: „Einmal spielten wir auch Orgel in der St. Johanniskirche, eine schreckliche Erinnerung, denn wir behandelten sie nicht gerade meisterhaft und Klara konnte in den Bachschen 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.“ In der damaligen Johanniskirche befand sich eine Orgel von Johann Scheibe aus dem Jahre 1742, umgebaut 1786. Diese Orgel war mechanisch. Die Manuale gingen wie in dieser Zeit z. B. in Sachsen üblich meist bis zum kleinen „c“, das Pedal bis zum „c“, bestenfalls bis zum „d“.

Schumann pflegte Verbindungen zu bekannten Organisten seiner Zeit, so zu Qswald Lorenz in genannter Leipziger Johanniskirche, zu Carl Ferdinand Becker an der dortigen Peterskirche, zu Johann Gottlob Schneider, Dresden (Hofkirche) und zu Theodor Kirchner,



Robert und Clara Schumann 1847

Student in Leipzig, später Organist in Winterthur. Auch sein „erster und einziger“ Lehrer aus Zwickau, J. G.

Kuntsch, besuchte die Schumanns öfter, so auch in den Monaten April bis November 1845, in denen die Werke für Pedalfügel (oder Orgel) op. 56, 58 und op. 60 entstanden. Für diese Schaffensperiode ließ sich Schumann ein Orgelpedal unter seinen Flügel stellen. Diese nicht so neue Erfindung sollte ihm sicher helfen, das Pedal richtig einzusetzen und für den so erweiterten Flügel zu komponieren. Immerhin gab es schon seit 1815 solche mit Bild dokumentierten Pedalunterbauten, schon vorher Pedalclavichorde und Pedalcembali. Auch bei Mozart taucht schon ein Pedalfügel auf. Er hat in Konzerten öfter daran gespielt, aber nicht direkt dafür komponiert. Diese Flügel hatten keine Kniehebel, um die Dämpfung heben zu können, klangen also recht trocken, dynamisch nicht so variantenreich, wie der normale Flügel. Man saß mindestens 40 cm höher, hatte eine extra Bank dafür. Der Pedalkasten musste sehr stabil sein, da der ganze Flügel darauf stand. Er war auch fast so schwer wie der Flügel selbst und länger als dieser. Robert Schumann hoffte, dass sich das Instrument durchsetzen würde.

Orgelspiel

Erst nach Fertigstellung seiner sechs BACH-Fugen erfuhr Schumann von den ebenfalls schon komponierten sechs Orgelsonaten Mendelssohns op. 65 (die Sonaten waren aber bereits im Mai 1845 beim Verlag Breitkopf und Härtel eingetroffen!). Diese hat ein versierter Organist für sich komponiert, hat

doch Mendelssohn seine Sonaten selbst in Konzerten gespielt! Von solch guter Beherrschung der Orgel konnte Robert Schumann vermutlich nur träumen. In den Jahren seines ersten Orgelunterrichtes, als 7- bis 12-Jähriger, reichten seine Füße keineswegs bis an das Pedal heran, und später wird er kaum Zeit gehabt haben, sein Pedalspiel zu perfektionieren.

Orgel oder Pedalfügel?

Warum Schumann in den BACH-Fugen das obere „es“ und „e“ verwendete, bleibt bestimmt nicht nur mir ein Rätsel. Selbst Brahms geht in seinen Orgelwerken über das klassische „d“ nicht hinaus, Mendelssohn begnügt sich meist mit dem oberen „c“, einem Ton, der an fast allen Dorforgeln seiner Zeit zu finden ist. Weil Schumann – wie er 1846 selbst im Tagebuch bekannte – ab 1845 alles im Kopf und ohne Instrument komponierte, fehlte ihm vielleicht auch deswegen der Bezug zur realen Orgel. An seinem Klavierpedal waren vielleicht mehr Töne vorhanden, als an den Orgeln in Leipzig und Dresden, sonst hätte er nicht so selbstverständlich die über das „c“ hinausgehenden Töne in melodische Linien eingebaut. Den genauen Umfang des Schumannschen Flügelpedals konnte ich bisher aber leider nicht ermitteln. Frühere Pedale dieser Art besaßen aber nicht einmal alle an der Orgel üblichen Tasten, sondern gingen nur bis zum oberen „a“ (1815). Das macht es für uns nicht leichter, die Pedalfügel- oder Orgelwerke historisch richtig aufzuführen. Nehmen wir die Pedalfügelvariante, so klingen die BACH-Fugen zwar transparent, präzise und können alle Dynamik stufenlos darstellen, es

fehlt aber die achtungsvolle Erhabenheit einer Orgel, die dem Namen BACH aus Schumanns Sicht entsprechen könnte. Auch beschreibt Schumann selbst Konzerte, in denen seine Fugen an der Orgel gespielt wurden, so 1853 in einem Konzert von van Eyken, wie er in seinem Tagebuch ebenfalls vermerkt: „Van Eyken spielte zwei meiner BACH-Fugen“, außerdem (vermutlich) aus Schumanns Studien op. 56, dann die Bachsche g-Moll-Fantasie, die erste Sonate von Mendelssohn und ein Stück von Gade.

Doch auch an einer historischen Orgel aus Schumanns Zeit stoßen wir auf Schwierigkeiten, da es natürlich keinen Schweller, keine Orgelwalze und sonstige Spielhilfen gab (und gibt). Eigentlich war der mechanische Orgelbau um 1850 am Ende seiner Möglichkeiten angelangt (entwickelte sich nur unwesentlich weiter?) und konnte solch dynamisch angelegter Musik wie der von Schumann kaum noch genügen. Allerdings sind z. B. gerade die Buchholz- und Hartig-Orgeln von einer so schönen Ausgewogenheit und sanften Fülle, dass die frühromantische Musik sehr gut zur Wirkung kommen kann.

Interpretation

Mit diesem Wissen ausgestattet, sind auch die dynamischen Hinweise in Schumanns Fugen umzusetzen. Die angegebene Spannbreite vom „p“ bis zum „ff“ heißt nicht, dass man vom Prinzipal 8' bis zum Orgel-Tutti alle Register ziehen soll. Und: das Crescendo in der ersten der sechs BACH-Fugen sollte nicht mit einer Walze oder sonstigen Hilfsmitteln erzeugt werden. Ein Crescendo wird ohnehin der schon komponierten Zunahme an Energie entsprechen,

z. B. mit einem geschickten Manualwechsel in den Takten 34, 37 oder 44! Registrieren sollte man nur soviel, wie man selbst während des Spielens ohne hörbares Risiko leisten kann! Das geht mit Glück an höchstens drei Stellen der ersten Fuge, und auch nur, wenn die Register innerhalb von zwei Sekunden bewegt werden können. Wenn man fleißige Registranten zur Seite hat, kann sicher ein Register nach dem anderen hinzugenommen werden, aber gedacht war das von Schumann so sicher nicht. Sein dynamisches Verständnis entspringt nun mal einem Flügel.

Ein stufenloses Crescendo ist an einer Orgel um 1845 nicht möglich, und wie ich meine, an der Orgel von ihm auch nicht verlangt worden. Er wusste eigentlich, was diese kann, und was nicht.

Auch das „nach und nach schneller“-Werden darf nicht ruckhaft geschehen. Wie soll ich überhaupt in 31 langen Takten schneller werden, ohne das Stück in seiner Ernsthaftigkeit zum Zerrbild werden zu lassen? Ich glaube, dass es schon richtig ist, in der zweiten Fugenhälfte nicht langsamer zu werden und das Drängende spürbar werden zu lassen.

Der orchestrale Grundgedanke mit still beginnenden Streichern über Holzbläser bis zu Blechbläsern scheint mir ein guter Leitfaden in der Registerwahl zu sein. Mixturen und Zungenstimmen hingegen sind für die wünschenswerte Transparenz dieser Orgelwerke nur sparsam einzusetzen. Darum ist auch die Verwendung eines 16'-Registers mit Vorsicht zu genießen. Schumann rechnet sicher nicht mit dessen Vorhandensein, sonst hätte er in den genannten Fugen die Akkordverdopplungen nicht komponieren müssen.

Komposition

Während Schumann in der ersten Fuge die reguläre Tonfolge des Namens BACH benutzt, lässt er in der vierten Fuge die Töne meist im „Krebs“ erklingen. In der 1. Fuge erscheint das Thema etwa 40-mal in Halben- und Viertelnoten. „Normal“ sind in Fugen etwa die 17 Themeneinsätze in Mendelssohns d-Moll-Fuge von 1837. Da die erste Fuge aus 64 Takten besteht, kann man feststellen, dass eigentlich permanent mit dem Thema gearbeitet, eine hochkonzentrierte, klangliche Dichte erzeugt wird. In der vierten Fuge beginnt Schumann zwar in der originalen Tonfolge, „versteckt“ das Thema jedoch, indem er den 3. und

4. Ton nach unten oktaviert und daraus eine Sequenz entwickelt. Nachdem dieses Anfangsthema auch im „Spiegel“ erklingt, erscheinen zwei rhythmisch unterschiedliche Themen im Krebs („Thema retrogrado“, Töne H-C-A-B).

Alle drei Themen werden in der zweiten Hälfte der Fuge zu einer Tripelfuge zusammengeführt, ohne dass der Hörer nachvollziehen kann, um welche kunstvolle Verflechtungen es sich hierbei handelt. Immerhin konnte ich 45 Themeneinsätze zählen. Das Thema ist fast ständig zu hören, da auch nur Themen-Teile die Komposition durchziehen. Bei zwar 116 Takten der vierten Fuge ist die Themendichte praktisch größer,



Beginn der zweiten BACH-Fuge von Robert Schumann, Autograph von 1845

da die Takte nur halb so lang wie in der ersten Fuge sind. Beide Fugen enden mit einer Coda. Diese entfernt sich scheinbar vom Vorangegangenen und es kommt zu einer klangsinnlichen Prachtentfaltung: Der Manualpart wird unvermittelt sieben- bis neunstimmig und selbst das Pedal mündet in Oktavierungen. Aus den Takten 100 bis 105 kann der feinsinnige Hörer ein dreimaliges „Amen“ heraushören.

Alte Orgel

An einer historischen Orgel gespielt, kann in den Fugen ab Takt 41 bzw. 72 – mit Beginn der Akkordverdopplungen – ein Windverlust auftreten, besonders, wenn im Manual noch ein 16'-Register hinzugezogen wird. Die Ludwig-Hartig-Orgel in der Schinkelkirche zu Straupitz (Brandenburg) hat mir eben diese Erkenntnis beschert, war ich doch zu üppig in meiner Registerwahl. Die aus dem Jahre 1851 stammende Orgel wurde durch die Firma Scheffler aus Frankfurt/Oder sehr gut restauriert. Sie klingt und spielt seit 1993 wieder, wie 142 Jahre vorher! Zu den grundtönigen 8'- und 4'-Registern nahm ich außer der „Quinte“ und der relativ sanften Mixtur noch den Bordun-16' im Hauptwerk dazu. In den genannten Takten wurde die Orgel hörbar windstößig, vermeidbar nur durch ein spontan aufgelockerteres Legato.

Auch zu Schumanns Zeiten wird das so gewesen sein. Bis zur Einsetzung des elektrischen Orgelmotors (vielleicht noch vor 1900?) sorgten Blasebalg-Treter für die nötige Luft, um die Orgelpfeifen zum Klingen zu bringen. Je voller die Akkorde wurden, desto heftiger mussten die Balgtreter dafür arbeiten – und

unter 50kg Körpergewicht war man für diese Arbeit bestimmt nicht gut geeignet. Fehlte Wind, zog der Organist das „Calcantenglöckchen“ und forderte zum „Windmachen“ auf! In Straupitz ist dieser Registerzug heute sinnigerweise zu ziehen, damit der Motor angeht und das Licht an Manual und Pedal eingeschaltet wird.

Neue Orgel

Der Spieler einer modernen Orgel merkt von dieser Problematik herzlich wenig, haben doch sein Manual und Pedal einen ausreichenden Umfang. Meiner Meinung nach wird die Aufführung der Orgelwerke an einem Pedalfügel dem Originalklang auch nicht mehr oder weniger gerecht, als die Wiedergabe an einer Orgel mit Walze, Schweller, Kombinationen usw.

Wünschenswert ist die Aufführung zumindest der Fugen an einer Orgel aus Schumanns Zeit. Straupitz ist dafür eine gute Adresse. Die Schumannsche Satzweise der Akkordverdopplungen greifen m. E. erst Liszt und Reger, weniger Brahms in ihren Orgelwerken auf. Brahms vermeidet Akkordverdopplungen, überlässt das eher den Registern der Orgel. So gesehen ist Schumann ein wichtiges Bindeglied zwischen Bach und einigen Komponisten der Spätromantik, während Mendelssohn die Linie zwischen Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Mozart und J. Chr. Rinck eher zu beenden scheint. Allerdings entdecken wir z. B. im „Andante religioso“ der 4. Sonate Mendelssohns musikalische Linien, die auch in der französischen Musik z. B. bei Franck, Widor, Fauré und vielleicht Vierne zu finden sind.

Editionen

Nachdem ich die Urtextausgabe von Henle aus dem Jahre 1986 für 22 Euro erstanden hatte, war ich über den großzügigen Druck recht begeistert. „Meine“ Fugen 1 und 4 waren auf jeweils 6 Seiten verteilt. Soviel Musik machte mir schon etwas Sorgen. Zufällig kramte ich danach in meinen Notenstapeln. Dort fand ich eine hochformatige Peters-Ausgabe von 1957, Nr. 2382. Ich staunte nicht schlecht, dass in diesem alten Druck die Fugen jeweils nur vier Seiten lang und viel überschaubarer zu lesen waren. Ich bekam sofort Lust, daran zu arbeiten, konnte die Noten sogar selbst wenden! Diesen engeren Druck gibt es jetzt auch von Peters in einem querformatigen Neudruck. Darin erkenne ich aber den alten Drucksatz wieder. Wie bin ich nun auf meine alten Noten stolz! Neu kostet die Ausgabe von Peters jetzt 29 Euro!

Die Wiederauflage der deutschen Erstausgabe durch Breitkopf (1980, Nr. 8088) zeigt ein wunderbares Notenbild, was die Musik völlig klar und logisch gegliedert erscheinen lässt. Auch hier passt der genannte 1. Satz auf nur vier Seiten und man muss nur einmal (selbst) wenden. Aber auch diese noch durch Mendelssohn redigierte Ausgabe kostet 21 Euro. Meine Infos basieren auf aktuellen Beobachtungen im Kulturkaufhaus Dussmann Berlin.

Aktuelles

Abgesehen von den nach unten zu legenden Pedaltönen klingen die BACH-Fugen an einer historischen Orgel recht spannend. Der

Bezug zu Bachscher Musik stellt sich dennoch recht schwer her. Zwar ist die damals fast vergessene Polyphonie für Schumann von großem Interesse, jedoch fehlt eine tänzerische Komponente fast völlig. Aber gerade diese durchzieht das Bachsche Gesamtwerk wie bei fast keinem anderen Barockkomponisten. In fast jedem Stück z. B. des Wohltemperierten Klaviers entdeckte ich Tanzrhythmen. Allerdings nicht aus der Sicht des Klavierspielers, mehr aus erlebter Bach-Musik mit historischem Instrumentarium. Doch dieses Erlebnis konnte Schumann nicht haben. Da lief man von Uraufführung zu Uraufführung, immer das Neueste war das Bessere.

Dieser Blick nach vorn betraf auch den Instrumentenbau. Aber trotz des Fortschrittglaubens legten Schumann, Mendelssohn und Brahms die Grundlagen für die Wiederaufführung alter Musik. Die Fugen Schumanns stehen am Beginn dieser neuen Bach-Pflege. Der große Schub setzte aber – bedingt durch zerstörerische Kriege – erst fast hundert Jahre nach Schumann wieder ein, mit neuem Verständnis für Historie, Rekonstruktion von Instrumenten und Klang. Die Bach-Pflege nahm in den letzten 60 Jahren mehr und mehr globale Züge an. Die erkennbare Zielmüdigkeit heutiger Musikausbildung hat vielleicht auch ein minimiertes Interesse an der Alten Musik im Schlepptau. Ich denke aber, dass der Schwung Alter-Musik-Interessen noch nicht verbraucht ist, sondern wieder an Fahrt gewinnt. Das weltweit vorhandene Potenzial ist zu groß, als dass es durch Musikausbildende wirkungsvoll gebremst werden kann.