

Wie man an den 16 Fällen, die wir angeführt haben, sehen kann, scheint die Fassung in *F* die ursprüngliche Gestaltung des Rhythmus in 10 Klauseln beibehalten zu haben. In zwei weiteren Klauseln (l und m) wird der Rhythmus nicht geändert, in zwei Fällen (h und o) scheint die Fassung in *W 1* bevorzugt werden zu müssen, und zwei Fälle (i und p) sind nicht entschieden. Wir können daraus schließen, daß die in *W 1* vertretene rhythmische Fassung dieser Klausel nicht in allen Fällen dieselbe ist, die im *magnus liber* und in dessen Ergänzungen ursprünglich enthalten war. Da aber *W 1* auf den britischen Inseln geschrieben und die Umschrift erst nach der Vorlage unternommen worden ist, werden diese Änderungen erst unter englischem (d. h. Notre-Dame-fremdem) Einfluß vorgenommen worden sein. Bezeichnend ist die Tatsache, daß in der Regel nur die mehrtönigen Ligaturenkomplexe geändert sind, während die einzigen Kompositionen, die durchweg den 2. Modus beibehalten, Nr. 10 und 11 sind. Es scheint, als ob es dem Schreiber erst nach Vollendung der 11. Komposition eingefallen sei, seine Vorlagen rhythmisch zu ändern. Auf der anderen Seite sind Ansätze zu der Vermutung gegeben, daß auch *F* den ursprünglichen Rhythmus geändert hat. *W 1* kann von Fall zu Fall eine ursprüngliche Fassung aus dem *magnus liber* repräsentieren, vertritt aber nicht ohne weiteres die Vorlage, die für die anderen Hss. gedient hat. Man muß auch, was das Hauptkorpus angeht, sich klar machen, daß der englische Geschmack den ursprünglichen, kontinentalen Rhythmus hätte ändern können. Das hätte auch von vornherein klar sein sollen, da *W 1* erst in peripherer Lage und zu einem späteren Zeitpunkt, als die anderen Hss., abgeschrieben worden ist. Daß man aber nur in den seltensten Fällen gewagt hat, die Hauptthesen Ludwigs zu bezweifeln, beweist, welche große geistige Ausstrahlung von diesem Mann ausging. (Wird fortgesetzt)

Ein unbekanntes Schumann-Autograph aus dem Nachlaß Eduard Krügers

VON UWE MARTIN, GÖTTINGEN

In Robert Schumanns Tagebuch finden sich vom Januar bis November des Jahres 1837 u. a. die folgenden Eintragungen¹:

22. Januar: *Mendelssohn bei mir. Spielt seine neuen Fugen . . .*
 Februar: *. . . Am Schluß des Monats aus der Kunst der Fuge abgeschrieben, viel mit älterer Musik verkehrt, komponiert wenig . . .*
 März: *Im ganzen wenig vollbracht. Unordentlich durcheinander gelebt . . . Fortgeschrieben an der Kunst der Fuge — bis Nummer 12 . . .*
 1. Oktober: *Kunst der Fuge von Bach vollendet — Bachs Choralbuch nach und nach durchgespielt. Mit einer Seligkeit komponiert, wie noch nie, alles gelingt mir in der Form . . .*

¹ Zitiert nach freundlicher Mitteilung von Herrn Direktor Dr. Eismann vom Robert-Schumann-Haus in Zwickau. Vgl. auch die Zusammenstellung bei W. Boetticher, *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*, Berlin 1942, S. 157.

9. Oktober: *Fleißig in der Fuge gearbeitet. Früh Fuge, auch Nachmittag . . .*
 1. November: *Mit wahrer Wut Fugenanfänge gemacht, und im ledernen Marpurg weiter gelesen. Nachmittags abermals Fugen. Abends melancholisch.*
 2. November: *Fugenpassion . . .*
 4. November: *Fugenwut, nichts Gutes zustande gebracht. Böse Laune. . . Bachs wohltemperiertes Klavier wieder vollendet. —*

Das bisher unbekannte Schumann-Autograph ist die im Tagebuch erwähnte Abschrift von Bachs *Kunst der Fuge*. Schumann hatte sie am 12. Juli 1843 dem Dr. Eduard Krüger geschenkt, als dieser zu Besuch in Leipzig war. Das Ms. ist seither in den Händen der Krügerschen Nachkommenschaft geblieben. Es gehört zum Nachlaß der Frau Anna Berthold, geb. Brons, einer Enkelin Eduard Krügers, und wird von der Erbgemeinschaft Anna Brons, vertreten durch Dr. Rudolf Berthold (Göttingen), verwaltet².

Das Ms. besteht aus einem Notenheft vom Querformat 25,5 : 33 cm, das ursprünglich elf Bögen umfaßte, wovon nur die drei mittleren ineinander, die übrigen zu je zwei Blättern gefaltet aufeinandergeheftet waren. Von diesen elf Bögen = 22 Blätter fehlen zwei Blätter der mittleren Lage sowie ein Blatt des drittletzten Bogens und die beiden letzten Bögen mit vier Blättern, die sämtlich mit der Schere aus dem Heft herausgeschnitten worden sind. Die beiden mittleren Blätter fehlten offenbar schon vor der Benutzung, da der Zusammenhang der Abschrift an keiner Stelle unterbrochen ist. Es wäre jedoch noch zu prüfen, ob sich die fünf fehlenden Blätter am Schluß, die nach den Tagebuch-Eintragungen vom 9. Oktober und 1. bis 4. November möglicherweise Fugentwürfe enthalten haben können, vielleicht unter den erhaltenen Skizzen finden. Insgesamt umfaßt das Ms. also außer einem grauen vorderen Umschlagblatt 15 Blätter mit 30 auf 16 vorgedruckten Systemen mit Tinte engbeschriebenen Seiten. Die Fugen sind durchgehend als Klavierauszug zu zwei Systemen notiert und fortlaufend mit römischen Zahlen numeriert. Die Ordnung der Sätze entspricht der Originalausgabe der *Kunst der Fuge*, mit der auch die Numerierung bis *Contrapunctus 11* übereinstimmt. Die Abweichung der Zählung im folgenden ergibt sich daraus, daß Schumann die Ableitungen der Spiegelfugen als selbständige Sätze und auch die im Originaldruck unnummerierten Stücke zählt. Die vordere Umschlagseite trägt von Schumanns Hand den Titel: „*J. S. Bach: Kunst der Fuge*“ und oben rechts Krügers Namenszug mit der Jahreszahl 1843.

Auf der inneren Umschlagseite vermerkte Krüger: „*Geschrieben von Robert Schumann, und mir geschenkt beim Abschied aus Leipzig 12. July 1843 E Krüger.*“

- Bl. 1 r.: Titel wie oben von Schumanns Hand. Darunter *Contrapunctus „I“*. Die thematischen Stimmen sind in allen Durchführungen mit Tinte und Röteln durch Klammern bezeichnet.
 v.: Schluß von *Contrapunctus I*.
 Anfang von *Contrapunctus „II“*. Themenmarkierung wie oben.
 Bl. 2 r.: Schluß von *Contrapunctus II*. Daneben autographe Datierung: „19/2 37“.
 Anfang von *Contrapunctus „III“*. Themenmarkierung wie oben.
 v.: Schluß von *Contrapunctus III*. Daneben autographe Datierung: „20/2 37“.

² Für die freundliche leihweise Überlassung des Ms. möchte der Verf. Herrn Dr. Berthold auch an dieser Stelle herzlich danken.

- Bl. 3 r.: Anfang von Contrapunctus „IV“. Themenmarkierung wie oben.
v.: Schluß von Contrapunctus IV. Daneben autographe Datierung: „21/2 37“.
- Bl. 4 r.: Anfang von Contrapunctus „V“. Themenmarkierung wie oben.
v.: Schluß von Contrapunctus V. Daneben autographe Datierung: „25/2 37“.
Anfang von Contrapunctus „VI“. *In Style Francese*“. Themenmarkierung wie oben.
- Bl. 5 r.: Schluß von Contrapunctus VI. Daneben autographe Datierung: „26/2 37“.
v.: Anfang von Contrapunctus „VII“. Themenmarkierung wie oben.
- Bl. 6 r.: Schluß von Contrapunctus VII. Daneben autographe Datierung: „28/2 37“.
Anfang von Contrapunctus „VIII“. Die Fuge ist nach c-moll transponiert, was Schumann in einer Fußnote („M. Im Original D-Moll“) anzeigt. Themenmarkierung wie oben. Unter der Fußnote steht folgende Randnotiz von Schumanns Hand: „Oper von Lortzing. (Schwindsüchtige motivische Ausweichungen)“.
v.: Oben auf der Seite autographe Notiz: „Wenn die Dilettanten etwas nicht verstehen, ohne das es ihnen grade mißfällt, so nennen sie es meistens gediegen.“
Fortsetzung von Contrapunctus VIII.
- Bl. 7 r.: Fortsetzung von Contrapunctus VIII.
v.: Schluß von Contrapunctus VIII. Daneben autographe Datierung: „3/3 37“.
Anschließend die Notiz von Schumanns Hand: „Die Fuge ist prächtig: eben sehe ich das eingerahmte Thema / spät genug.“
Anfang von Contrapunctus „IX“. Themenmarkierung wie oben. In Takt 23 hat Schumann das C des Basses am Rand mit einem Fragezeichen versehen. Darunter von Krügers Hand mit Blei: „Versteht sich.“
- Bl. 8 r.: Fortsetzung von Contrapunctus IX. Den Takt 115 hat Schumann getilgt und neugeschrieben. Die betreffende Fußnote („M. Im Alt ist ein Tact zu früh geschrieben“) ist gleichfalls getilgt.
v.: Schluß von Contrapunctus IX. Daneben autographe Datierung: „4/3 37“.
Anfang von Contrapunctus „X“. Themenmarkierung wie oben.
- Bl. 9 r.: Schluß von Contrapunctus X. Daneben autographe Datierung: „14/3 37“.
Darunter die Notiz von Schumanns Hand: „Schreibt das mir Sonntag s. M. (= seine Musik?) noch in allen Ohren klang am 17/3.“.
v.: Anfang von Contrapunctus „XI“. Von hier an werden die thematischen Stimmen nicht mehr bezeichnet.
- Bl. 10 r.: Fortsetzung von Contrapunctus XI.
v.: Schluß von Contrapunctus XI. Darunter autographe Datierung: „21/3 37“.
Daneben die Notiz von Schumanns Hand: „Fertig geschrieben am Ostermorgen 37. Zerrißt einem die Ohren.“
- Bl. 11 r.: Contrapunctus „XII“ (vierstimmige Spiegelfuge inversa). Am Schluß autographe Datierung: „Endlich beendet am 28. April 37.“ Darunter die Notiz von Schumanns Hand: „Nach einem äusserst fehlerhaften Manuscript abgeschrieben. Scheint so wie sie ist incorrigibel.“
v.: Contrapunctus „XIII. (Inversus)“ (in der Original-Ausgabe Nr. 12b). Neben dem Schluß autographe Datierung: „2 Mai.“ Darunter von Schumanns Hand die Gegenüberstellung der Stimmensätze von XII und XIII: „Baß, früher Sopran, Tenor, früher Alt“ usw.
- Bl. 12 r.: Anfang von Contrapunctus „XIV“ (in der Original-Ausgabe Nr. 13a).
v.: Schluß von Contrapunctus XIV. Daneben autographe Datierung: „9 Mai 37“.
Darunter autographe Notiz: „Von da fällt Reise nach Zwickau und Weimar.“
Anfang von Contrapunctus „XV“ (in der Original-Ausgabe Nr. 13b).

- Bl. 13 r.: Schluß von Contrapunctus XV. Darunter autographe Datierung: „30 Juli 37.“ Daneben der autographe Eintrag: „Vorher fiel Composition der Phantasiestücke.“
- v.: Anfang von Contrapunctus „XVI“ (in der Original-Ausgabe Nr. 14).
- Bl. 14 r.: Schluß von Contrapunctus XVI. Daneben autographe Datierung und Notiz: „Am 4ten August, als Ernestine hier war.“ Darunter der Eintrag: „Hier folgen im Original 1) ein Canon in der Vergrößerung in umgekehrter Bewegung 2) ein Canon in der Octave 3) ein Canon in der Decime 4) ein Canon in der Duodecime.“ Daneben die Bemerkung: „Vermutlich sehr trocken.“
- Anfang von Contrapunctus „XXI. Fuge für zwei Claviere.“ Die Notenwerte sind hier um die Hälfte verkürzt und die Stimmen beider Klaviere auf zwei Systeme zusammengezogen. Am Ende der Seite bricht Schumann die Fuge nach Takt 21 ab und schreibt dazu: „etc: etc.“ Darunter die autographe Notiz: „Die ganze Fuge ist sehr papiern und wenig schön.“ Die Umkehrung dieser Fuge wird nur am unteren Rande angezeigt als: „XXII. Mit demselben Thema in der Umkehrung.“
- v.: Anfang von Contrapunctus „XXIII. Fuge mit 3 Subjekten.“
- Bl. 15 r.: Fortsetzung von Contrapunctus XXIII.
- v.: Schluß von Contrapunctus XXIII. Darunter von Schumanns Hand: „Von Bach unvollendet gelassen“ und eine Zeile tiefer: „Fertig geschrieben am 31sten August 1837 Unter goldenen Träumen“³.

Wir haben hier eine im ganzen recht sorgfältige und gut leserliche Abschrift vor uns, die für das Studium des Werkes am Klavier durchaus brauchbar ist. Nur in einigen komplizierteren Kontrapunkten häufen sich die Korrekturen im Text und am Rande. Ausgesprochene Unklarheiten und Schwierigkeiten stimmiger klaviermäßiger Notierung treten vor allem im XII. Kontrapunkt, der Ableitungsform der vierstimmigen Spiegelfuge, auf. Aus Schumanns Randbemerkung zu diesem Stück läßt sich schließen, daß schon seine Vorlage ein handschriftlicher Klavierauszug war. Aus der Ordnung der Fugen war bereits zu ersehen, daß dieser Vorlage die Originalausgabe zugrunde gelegen haben muß. Für diese Feststellung spricht ferner der Umstand, daß Schumann, abgesehen von einer Reihe weiterer Flüchtighkeitsfehler, sämtliche Lesarten der Originalausgabe übernommen hat. Die Frage nach Schumanns unmittelbarer Vorlage ist indessen nicht von solcher Wichtigkeit, daß sie einen Vergleich aller in Frage kommenden Kopien der *Kunst der Fuge* sinnvoll scheinen läßt⁴.

Die Anregung zu dieser intensiven Beschäftigung mit der Kunst der Fuge dürfte von Mendelssohn ausgegangen sein, der Schumann laut Tagebucheintragung am 22. Januar 1837 besuchte und ihm seine neuen Fugen, vermutlich die *Drei Präludien und Fugen*, op. 37, vorspielte, die Schumann noch im selben Jahr in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ besprach⁵. Schumann mußte sich bei dieser Gelegenheit der handwerklich-technischen Überlegenheit des Freundes gegenüber seiner eigenen mangelnden Beherrschung der strengen kontrapunktischen Formen aufs

³ Die Abweichung dieser Datierung von der im Tagebuch vom 1. Oktober ist wohl so zu erklären, daß Schumann dort mit „vollendet“, wie unter dem 4. November, Durchspielen oder Durcharbeiten versteht.

⁴ Die Ausgabe von H. G. Nägeli (Zürich 1802), auf die sich Schumann in seinem Aufsatz *Über einige unmaßlich korruptierte Stellen in Bachschem . . . Werken* (Vgl. R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von H. Simon, Leipzig 1888, Bd. 3, S. 66) bezieht, war ihm 1837 noch nicht bekannt.

⁵ Vgl. R. Schumann, *Gesammelte Schriften* . . . Bd. 2, S. 46.

deutlichste bewußt werden. Wie sehr Schumann diesen Mangel empfunden hat, beweist, daß ihn das Fugenproblem das ganze Jahr hindurch nicht mehr losgelassen hat⁶. Daß es auch nicht — oder doch nicht unmittelbar — der vielzitierte Bach-Enthusiasmus war, der Schumann zur Beschäftigung mit der *Kunst der Fuge* führte, wird schon daraus ersichtlich, daß sich der Romantiker gerade über dieses Bachsche Alterswerk an mehreren Stellen im Ms. keineswegs enthusiastisch geäußert hat. Vielleicht auch von Mendelssohn, sicher aber schon durch die frühere Lektüre von Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* auf die *Kunst der Fuge* verwiesen, wird sich Schumann durch dieses Werk die gründlichste praktische Unterweisung in der Fugenkomposition versprochen haben. Die anhaltende Beschäftigung mit dem Fugenproblem ist für Schumann dieses Mal auch nicht als Symptom einer Lebens- und Schaffenskrise anzusehen, wie es in dem frühen Jahr beruflicher Entscheidung und dann 1845 und wieder 1853 ohne Frage der Fall war⁷. Gewiß, die Tagebuchnotizen und Briefe vom Sommer bis Ende 1837 lassen viel von Unruhe und Niedergeschlagenheit über die ungeklärte Zukunft seiner Verbindung mit Clara Wieck erkennen; aber die zeitweilig starken Gemütsschwankungen haben doch seine schöpferischen Impulse durchaus nicht erlahmen lassen. Anhaltspunkte für ein intensives Fugenstudium kann man allerdings in den Werken dieses Jahres nicht finden.

Dagegen kann unser Ms. einige Auskunft darüber geben, wie weit Schumann damals durch das Studium der *Kunst der Fuge* in das Werk und die Technik der Fugenkomposition eingedrungen ist. Über das bloße Abschreiben hinaus ist in den ersten zehn Kontrapunkten durch die im allgemeinen zutreffende und vollständige Markierung des thematischen Materials das intensive analytische Bemühen zu erkennen. Am Anfang der dreistimmigen Tripelfuge (Nr. VIII) ist sich Schumann allerdings einmal nicht ganz über die Themengestalt im klaren, da er in der Alt- und Baß-Durchführung noch einen Takt der Fortspinnung als zum Thema gehörig betrachtet. Seiner Schlußbemerkung nach zu urteilen, scheint er hier auch das Urthema in der variierten Gestalt nicht gleich erkannt zu haben. Da Schumann 1841 in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ selbst auf die weitgehende Identität des 10. und 14. Kontrapunkts (Zählung nach der Originalausgabe) aufmerksam gemacht hat⁸, ist immerhin bemerkenswert, daß ihm dieser Umstand beim Abschreiben offenbar noch nicht aufgefallen war, denn sonst hätte er zweifellos am Rande darauf hingewiesen. Dazu muß allerdings bemerkt werden, daß zwischen der Abschrift der beiden Fugen-Fassungen (14. März und 4. August) fast fünf Monate lagen. Am aufschlußreichsten für unsere Frage ist die Abschrift des XII. Kontrapunkts, mit der sich Schumann, dem Eintrag nach zu urteilen, recht gequält hat. Daß auch Schumann hier die Ableitungsform der vierstimmigen Spiegelfuge voranstellt, hat allein weniger zu bedeuten als die Tatsache, daß er dem ganzen Stück ziemlich hilflos gegenüberstand. Angesichts der ihm oft nicht entwirrbaren Stimmführung ist Schumann geneigt, seine Vorlage für „äußerst fehlerhaft“ und „in corrigibel“ zu halten. Nun ist, was die Häufigkeit von Stimmkreuzungen betrifft,

⁶ S. oben die Tagebuch-Auszüge.

⁷ Vgl. hierzu den vorzüglichen Aufsatz von G. v. Dadelsen, *Robert Schumann und die Musik Bachs*, AfMw 14, 1957, 46 ff.

⁸ Vgl. R. Schumann, *Über einige mutmaßlich korruptierte Stellen in Bachschem . . . Werken*; s. Anm.4.

tatsächlich ein extremer Fall zu konstatieren, und schon der Schreiber der Vorlage mag sich wenig Mühe gegeben haben, namentlich die Führung der Mittelstimmen deutlich zu notieren; vergleicht man jedoch Schumanns Abschrift mit dem Text der Originalausgabe, so sind kaum mehr Abweichungen als in den übrigen Stücken festzustellen: insgesamt fünf Flüchtigkeitsfehler⁹. Diese Abweichungen aber können seine Vermutungen über die Vorlage nicht rechtfertigen. Zudem hätte Schumann ohne weiteres die Möglichkeit der Kontrolle am spiegelbildlichen Gegenstück (Nr. XIII) gehabt, das wesentlich klarer und übersichtlicher notiert ist und dem Komponisten zu Zweifeln an der Korrektheit der Vorlage keinen Anlaß gegeben zu haben scheint. Auf diesen Gedanken ist Schumann offenbar nicht gekommen; er notierte zwar am Rande das Schema des Stimmentausches, die kunstvolle Technik der Spiegelung dürfte ihm jedoch nicht bekannt gewesen sein. Man wird also wohl den damaligen Stand von Schumanns kontrapunktischer Gelehrsamkeit nicht allzu hoch einschätzen dürfen.

Des weiteren wäre die Frage nach Schumanns ästhetischem Verhältnis zur *Kunst der Fuge* zu stellen. Auch hierüber gibt uns das Manuskript einige Auskunft, die als bestätigende Ergänzung zu den genannten Ausführungen von Dadelsens über *Schumann und die Musik Bachs* gelten mag. Die eigentümliche romantische Musikanschauung namentlich des jüngeren Schumann mit ihrem Zentralbegriff des „Poetischen“, des charakteristisch Ungewöhnlichen als Abbild „seltener Seelenzustände“ und Produkt dichterischer Phantasie darf hier als bekannt vorausgesetzt werden. Konnte diese Anschauung in der Vielfalt thematischer Charaktere und dem weiten harmonischen Umkreis des *Wohltemperierten Klaviers* durchaus ihre Anhaltspunkte finden, so mußte die *Kunst der Fuge* mit ihrer weitgehenden Abstraktion von der sinnlichen musikalischen Qualität dem romantischen Geist sehr viel ferner stehen, was durch die gelegentlichen Randbemerkungen im Ms. ganz eindeutig zum Ausdruck kommt. Die negativen Urteile und Vorurteile überwiegen hier bei weitem und betreffen durchweg die mangelnde Klangsinnlichkeit, die Härten kontrapunktischer Stimmführung. So schreibt Schumann am Ende der vierstimmigen Tripelfuge (Nr. XI): „Zerreißt einem die Ohren.“ Im gleichen Sinne dürfte die Bemerkung zur Doppelfuge (Nr. X) zu verstehen sein: „Schreibt, daß mir Sonntag s. M. noch in allen Ohren klang.“ Demgegenüber ist es immerhin bemerkenswert, daß er am Schluß der dreistimmigen Tripelfuge (Nr. VIII) zu einem so günstigen Urteil kommt („Die Fuge ist prächtig“), da diese doch aus demselben Material wie der XI. Contrapunctus gebaut ist und die gleiche Themenkombination aufweist. Diesmal liegen keine drei Wochen zwischen der Abschrift der beiden Stücke. Sollte der Grad der Intensität des Studiums so verschieden und Schumanns Urteil in so starkem Maß von Stimmungen abhängig gewesen sein, daß im einen Fall die handwerkliche Meisterschaft der Komposition begeistert gewürdigt, im anderen Fall, wo zu solcher Würdigung eher noch mehr Anlaß gewesen wäre, aus der Perspektive des romantischen Klavierspielers jedoch allein die klangsinnliche Seite dieser Musik gesehen und negativ beurteilt worden wäre? In der Tat scheint

⁹ T. 25 Tenor, 2. und 3. Note fehlt Sechzehntelbalken
 T. 31 Tenor, fehlt Bindebogen
 T. 37 Tenor, letzte Note muß heißen: *fis* statt *f*
 T. 47 Alt, 3. Note muß heißen: *f* statt *d*
 T. 48 Tenor, 6. Note muß heißen: *d* statt *dis*

es sich so zu verhalten, wofür man auch geltend machen kann, daß Schumann vom XI. Kontrapunkt an offenbar das Interesse an der thematischen Analyse verloren hat. Die übrigen Eintragungen können diesen Befund nur bestätigen. Die vier Kanons mit ihrem kontrapunktischen und rhythmischen Reichtum interessierten Schumann nicht, und er scheint sich nicht einmal die Mühe gemacht zu haben, sie durchzuspielen, da er nur vermerkt: „*vermutlich sehr trocken*“¹⁰. Ganz ähnliche Prädikate, die wiederum ausschließlich die klangliche Seite der Musik betreffen, hat Schumann schließlich für die „*Fuga a 2. Clav.*“ bereit, deren Abschrift er nach dem 21. Takt mit der Bemerkung abbricht: „*Die ganze Fuge ist sehr papiern und wenig schön.*“ Man sieht, der Eifer, mit dem Schumann das Fugenstudium begonnen hat, ließ gegen Ende erheblich nach, und das Interesse, das ursprünglich sicher vor allem der formalen Technik galt, verlagerte sich mehr und mehr nach der Seite der sinnlichen Erscheinungsform, ohne in dieser Beschränkung verständlicherweise ästhetisch befriedigt zu werden. So gesehen, konnte die *Kunst der Fuge* dem romantischen Komponisten in der Tat kaum mehr als ein exemplarisches Lehrwerk bedeuten.

Immerhin scheint es, als habe sich Schumann nach der „*Unter goldenen Träumen*“ vollendeten Abschrift zu eigener Fugenkomposition gerüstet gefühlt. Die Tagebucheintragungen vom 9. Oktober bis 4. November bezeugen ein solches fast verzweifelt gesteigertes Bemühen. Sie lassen auch erkennen, daß Schumann sich von dem Scheitern seiner Fugenversuche zunächst recht deprimieren ließ, und es ist wiederum bezeichnend für den romantischen Künstler, daß er sich am Ende resignierend vom rein Artifizialen abwendet und in den konkreteren Charakteren des *Wohltemperierten Klaviers* neue Inspiration für sein Schaffen sucht.

Im Hinblick auf Herkunft und Besitzvermerk der Hs. bleiben noch die persönlichen und fachlichen Beziehungen zwischen Schumann und dem damaligen Emdener Gymnasiallehrer Dr. Eduard Krüger zu erörtern¹¹. Arthur Prüfer hat dem Briefwechsel zwischen Carl von Winterfeld und Eduard Krüger eine sehr treffende biographische Skizze vorangestellt, die Krüger als einen ebenso vornehmen wie bescheidenen Mann von gleichermaßen hoher philosophischer wie musikwissenschaftlicher und praktisch musikalischer Bildung bezeichnet, dessen fast tragisch zu nennendes und von ihm jedenfalls als tragisch empfundenes Geschick es war, die wichtigste Zeit seines Lebens fernab von den Zentren des geistigen Geschehens in die musenarme und -feindliche Provinz Ostfriesland verbannt gewesen zu sein¹². Neben seiner 16 Jahre währenden entsagungsvollen Gymnasiallehrertätigkeit fand Krüger noch Kraft und Zeit zu reger musikalischer Wirksamkeit als Organist und Dirigent sowie zu beachtlichen Leistungen in der philologischen Wissenschaft und in der Musikästhetik und nicht zuletzt zu unermüdlicher Mitarbeit an den drei führenden musikalischen Zeitschriften, Schumanns „*Neue Zeitschrift für Musik*“, die „*Allgemeine Musikalische Zeitung*“ und die „*Neue Berliner Musikzeitung*“¹³. Am 1. November 1838 nahm er zum ersten Mal Verbindung mit der Redaktion der „*Neuen Zeitschrift für Musik*“ auf, indem er einen Aufsatz über

¹⁰ Allerdings muß man die Möglichkeit in Betracht ziehen, daß die Kanons in Schumanns Vorlage gar nicht enthalten waren.

¹¹ Vgl. dazu die umfangreiche Materialsammlung bei W. Boetticher, *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941, 228 ff., S. 276 und 380 ff.

¹² Vgl. *Briefwechsel zwischen Carl von Winterfeld und Eduard Krüger*, hrsg. von Arthur Prüfer, Leipzig 1898.

¹³ Eine Aufzählung der Hauptschriften Krügers bei Prüfer, a. a. O.

Grauns *Der Tod Jesu* zur Veröffentlichung anbot und gegebenenfalls seine weitere Mitarbeit in Aussicht stellte¹⁴.

Schumann muß sich laut Briefbuch vom 30. 1. 1839 („*Dank für seine Aufsätze. Hoffe auf mehr*“) sehr anerkennend dazu geäußert haben. Jedenfalls erwachsen aus dieser ersten Fühlungnahme eine rege Korrespondenz und das jahrelange freundschaftliche Vertrauensverhältnis zwischen Schumann und Krüger. Grundlage dieser Freundschaft war die zunächst recht weitgehende Übereinstimmung in Fragen der Kulturpolitik und der Kunstauffassung sowie die gemeinsame Begeisterung für die Kunst der Alten, insbesondere die J. S. Bachs. War Schumann froh, in Krüger einen hochqualifizierten Mitarbeiter für die Zeitschrift gefunden zu haben, so schätzte Krüger sich glücklich, daß er von seinem abgeschiedenen Emden aus nun endlich eine Verbindung zur großen musikalischen Welt besaß, in der selbst einmal wissenschaftlich und praktisch zu wirken, sein höchstes Ziel war. Aus seiner ostfriesischen Verbannung hat Krüger Schumann um vielerlei Hilfe gebeten. Schon mit seinem zweiten und dritten Brief (vom 23. 3. 1839 — unveröffentlicht — und vom 13. 5. 1839 — vgl. Zitat bei Boe, I, 229 A.) schickte er Schumann eigene Liedkompositionen zur Beurteilung und erkannte dessen taktvoll geäußerte, negative Meinung vorbehaltlos an¹⁵. In kaum einem Brief fehlt die Bitte um Vermittlung bei Leipziger Verlegern; außer dem Wunsch, einige Klavierauszüge Bachscher Werke und eines Händelschen „*Te Deum*“ sowie einige eigene Kompositionen ediert zu sehen, liegt Krüger vor allem daran, alte und neue Musik zur Ansicht geschickt zu bekommen, und da Schumann ihm hierin wenig helfen konnte, bat er unablässig um Antiquariaten und Kopien unveröffentlichter Bachscher Werke, deren Kosten er gegen das Honorar für seine Aufsätze verrechnen ließ¹⁶. Im Zusammenhang mit diesen dringlichen und oft rührenden Bitten ist auch das Geschenk unseres Schumann-Autographs zu sehen; es ist ferner damit in Verbindung zu bringen, daß Krüger am 6. 3. 1843 drei „*Fugen für Organo pleno*“ eigener Komposition an Schumann zur Beurteilung und editorischen Empfehlung geschickt hatte, denen er am 24. 3. drei dazugehörige Präludien und am 19. 5. 1843 ein weiteres Präludium nebst Fuge nachsandte¹⁷, worauf ihm Ende Mai die erste, im ganzen freundliche Beurteilung seiner Komposition von Schumann zuteil wurde¹⁸. Bis dahin hatten die beiden Männer freundschaftlich brieflich verkehrt, ohne sich noch persönlich begegnet zu sein. Schon am 31. 3. 1841 (unveröffentlicht) hatte Krüger einmal geschrieben: „*Könnte ich Sie doch in Leipzig besuchen! Das wird wohl dauern, bis Hamburg, Berlin und Leipzig p. Dampf verbunden sind.*“ In einem Brief vom 22. 7. 1842 heißt es dann: „*Als ich vorhatte, Sie diesen Sommer zu besuchen, war es auf eine Bach-Organreise über Frankfurt, Köln usw. abgesehen. Durch besondere Umstände ist der Plan für dies Jahr gehindert, doch gebe ich ihn*

¹⁴ Da die Schumannsche „*Correspondenz*“ (ehemals im Besitz der Berliner Staatsbibliothek) durch Kriegseinwirkungen verloren gegangen ist, benutzt der Verf. hier und in folgenden eine nahezu vollständige maschinenschriftliche Kopien-Sammlung der Briefe E. Krügers an Schumann, die sich im Archiv des Robert-Schumann-Hauses zu Zwickau befindet. Für die Vermittlung der Briefe ist er Herrn Dr. Eismann zu Dank verpflichtet.

¹⁵ Unveröffentlichter Brief an Schumann vom 25. 6. 1839.

¹⁶ Diese Klavierauszüge und erbetenen Ausgaben sowie Rezensionen Bachscher Werke sind stets gemeint, wenn in Schumanns Eintragungen und Briefen von „*Krügerschen Bachianen*“ die Rede ist.

¹⁷ Die drei Fugen sollten Schumann, die vierte Mendelssohn gewidmet sein (laut unveröffentlichten Briefen an Schumann v. 28. 3. u. 19. 5. 1843). Drei der Fugen und ein Präludium wurden 1846 in Körners *Orgelfreund* gedruckt.

¹⁸ Vgl. Boe, I, 231.

nicht auf, und gedenke nächstes Jahr Ihnen Fantasien und Fugen zum Besten zu geben, so Gott will. Leider wird Ihnen dergleichen nicht Neues sein.“ — Im Frühjahr 1843 nahm dieser Reiseplan schon festere Formen an. In dem Begleitbrief zu seinen Fugen vom 28. 3. 1843 schrieb Krüger: „Mögen sie (die Fugen) auch als Vorläufer einer Orgelreise angesehen werden, die mich vielleicht in diesem Sommer zu Ihnen führen könnte, falls Sie nicht ausdrücklich abraten. Ist Mendelssohn oder Becker groß auf der Orgel, so wage ich in Leipzig keinen öffentlichen Auftritt; gegen Geister zweiten Ranges hoffe ich die Wage zu halten.“ Mit dem Brief vom 3. 6. 1843 scheint Schumann Krügers Bedenken zerstreut zu haben, da Krüger am 8. 6. seinen Besuch für den 10. bis 14. Juli in Aussicht stellte. Dieser Besuch wurde für beide Teile äußerst erfreulich. Schumann verzeichnete in seinem Haushaltsbuch: „9. Juli 1843, Dr. Krüger, 10. Juli, Dr. Krüger und Wenzel, Orgelspiel. 12. Juli: früh mit Krüger . . .“. Dazu findet sich im Tagebuch (Juli/August 1843) der Eintrag von Clara Schumann: „. . . Das Interessanteste waren der Besuch von Viardot's und dem Doktor Krüger aus Emden, der ein geistreicher Mann und tüchtiger Musiker, besonders auf der Orgel ist, die er beiläufig gesagt in 3 Jahren erlernte. Er brachte viel bei uns zu, und Robert und er gewannen eine beiderseitige Zuneigung zu einander. Wir begleiteten ihn d. 13. Juli bis Halle — er fuhr dann weiter nach Berlin und zurück nach Haus in's Schullehrerjoch“¹⁹.

Ein öffentliches Konzert scheint Krüger in Leipzig doch nicht gegeben zu haben; stattdessen spielte er vor einem kleinen Hörerkreis Bachsche und eigene Werke auf der Thomas- und Nikolai-Orgel, was von Schumann in einer Rezension in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ vom 20. Juli 1843 aufs freundlichste gewürdigt wurde²⁰. Welch großes Erlebnis dieser Leipziger Besuch für Krüger bedeutete, läßt sich seinem nächsten Brief vom 5. 8. 1843 entnehmen:

. . . „Ihr freundliches Gedenken in der Mus. Zeitg. hat mich beschämt — da ich erst bei Klaras Spiel inne geworden bin, was mir — unerreichlich — fehlt; ich fühle mich zu fern, zu alt will ich nicht sagen — um solchem Lob nur in Etwas jemals zu entsprechen! — Denn die leider so bald verrauschten Stunden in Ihrem Hause sind mir ewig unvergeßlich. Ich mag Ihnen wohl kalt vorgekommen sein, da ich wenig zu sagen wußte mitten in aller Herrlichkeit des Genusses, der mir so selten und neu war, an dem ich nun Jahrelang zehren kann . . . Gut, daß ich bald von Leipzig weggekommen: fast wäre der Schulmeister sogleich häuptlings in diesen Wogen untergegangen. — Ich kann Ihnen nichts sagen als das dürftige Wörtchen: heißen Dank für die einzig schönen Stunden. Das ist wenig genug.“

Dieser Brief gibt auch über Opernpläne Auskunft, die Schumann mit Krüger diskutiert hatte, und für die er Krüger als Librettisten zu gewinnen hoffte:

„An die Oper habe ich gedacht, doch darf ich nichts versprechen, da ich in diesem Fach meine Kräfte noch nicht erprobt habe. In meiner Jugend ging's umgekehrt: Da wollte mir einer ein Textbuch schreiben für eine künftige Oper! Das war ein Bruder des berühmten H. Heine — übrigens ein tüchtiger Narr und gegenwärtig Regimentsarzt in Rußland. — Ich dachte übrigens an die herrliche Sage: Hirlanda, die Sie in den Volksbüchern von G. O. Marbach finden. Sie ist entfernt der Genoveva und Griseldis verwandt, doch edler und minder hart. Was meinen Sie davon? — Aber wie gesagt: nur kein voreilig Versprechen! . . .

¹⁹ Zitat laut freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Eismann.

²⁰ Im Auszug abgedruckt bei Boe, I, 231.

Nächstens mehr. Sagen Sie mir bald von Ihrem Leben und Treiben, mir ist auch diese Erinnerung Balsam — seitdem ich nun flüchtiger Augenzeuge gewesen bin. (Datum) Herzlich Ihr E. Krüger.“

Hier taucht also bereits Schumanns Plan zur Oper *Genoveva* auf, deren Rezension acht Jahre später, nachdem die Korrespondenz schon fast zum Erliegen gekommen war, für Schumann der Anlaß wurde, das durch Krügers frühere kritische Besprechungen Schumannscher Werke ohnehin schon etwas labil gewordene freundschaftliche Verhältnis aufzukündigen²¹.

Zu diesem Mißverstehen und dem Abbruch der Beziehungen wäre es vermutlich nicht gekommen, hätte Krüger die ihm im Anschluß an seinen Leipziger Besuch durch Schumanns selbstlose Vermittlung von Breitkopf angebotene Redaktion der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ angenommen und damit die provinzielle Enge gegen das freie Blickfeld in der Leipziger Musikmetropole vertauscht²². Allein Krüger glaubte mit Rücksicht auf die Sicherheit seiner Familie, die Redaktion nur in Verbindung mit einer Lehrtätigkeit am Konservatorium oder an der Universität übernehmen zu können, und da auch Schumann ihm keine solche Stellung vermitteln konnte, blieb er, abgesehen von einer kurzen politisch-redaktionellen Tätigkeit an der „Hannoverschen Zeitung“ (1848), bis zu seiner 1861 erfolgten Berufung auf den Göttinger Lehrstuhl für Musikwissenschaft unglücklich und unbefriedigt im ostfriesischen Schuldienst. Durch seine hervorragende Begabung wie nur wenige prädestiniert, im musikalischen Geistesleben der Jahrhundertmitte eine führende Rolle zu übernehmen, blieb ihm so, bedingt wohl vor allem durch die äußeren Umstände, das Verständnis für einen wesentlichen Teil der fortschrittlichen künstlerischen Entwicklung seiner Zeit verschlossen. Kaum beeinträchtigt durch die Ungunst der Verhältnisse blieben jedoch seine publizistischen und wissenschaftlichen Leistungen auf historischem und systematischem Gebiet.

Boetticher hat in seinen biographischen und ästhetischen Bemühungen um Schumann nachzuweisen gesucht, Eduard Krüger habe Schumann in wesentlichen Fragen der Musikanschauung entscheidend beeinflusst²³. In der Tat traf Krügers in der kritischen Auseinandersetzung mit Hegel und Kahlert entwickelte modifizierte Nach-

²¹ Vgl. Krügers Rezension der *Genoveva* in: „Neue Berliner Musikzeitung“ 1851, Jg 5. Zur Ergänzung der Materialsammlung von W. Boetticher seien hier nur noch der letzte Brief Krügers an Schumann sowie die nur noch auszugsweise erhaltene Antwort Schumanns mitgeteilt.

Krüger an Schumann, Emden, den 18. 3. 1851: „Bald wird meine Beurteilung Ihrer *Genoveva* in Ihrer Hand sein, lieber Freund! Zürnen Sie nicht darüber, wenn ich nach innerer Überzeugung das Werk nicht billigen kann, wenigstens nicht als Oper. Niemand als der Freund, der es ehrlich meint, darf sich das Recht anmassen, so zu sprechen, wie ich gewagt habe — nicht zerstörend, aber ernst betrachtend über Sie mich auszusprechen. Ueberwinden Sie den ersten Eindruck, so werden Sie wieder gut, des bin ich in meinem Herzen überzeugt. Höchstens könnten Sie die Ungenüge aller Kritik anklagen — und das will ich über mich ergehen lassen, da ich selber davon gründlich überzeugt bin, daß man trotz Jul. Schuster u. Consorten — doch niemals mehr sagen darf als man weiß und begriffen hat. Ich wollte, wir könnten uns mündlich über so zarte Dinge unterhalten (Anm. d. Verf.: Schumann und Krüger hatten sich nur noch einmal im Jahre 1846 wiedergesehen): wir würden, wo nicht näher kommen, doch gewisser werden. Herzlich wünsche ich, daß wir beide uns nicht mißverstehen, indem wir beide der teuren Kunst edles reines Gedeihen zu fördern streben. Mir gehts jetzt — gleichgültig . . . in alter Freundschaft E. Krüger.“

Schumanns Antwort ist nur fragmentarisch dem Autographenkatalog Liepmanns Nr. XXXVII, S. 62 zu entnehmen. Die Kopie dieses Auszugs wurde dem Verf. dankenswerterweise von Herrn Dr. Eismann vermittelt. Die wenigen Zeilen, die von Düsseldorf am 5. April 1851 datiert wurden, lassen die empfindliche Reaktion Schumanns in aller Schärfe erkennen: „ . . . Urtheilen Sie öffentlich nicht über etwas, was Sie nicht genau kennen. . . Sie sind, wie ich längst wußte, weit davon entfernt, mich als Künstler in meinen Gesamtwerken zu verstehen . . .“.

²² Vgl. Schumann an Krüger vom 20. 10. 1843 bei F. G. Jansen, *Robert Schumanns Briefe*, NF, Leipzig 1904, dazu Krügers Antwort v. 12. 11. 1843.

²³ Vgl. Boe. I, S. 341.

ahmungsästhetik, wie sie in seiner bedeutendsten musikphilosophischen Arbeit, den 1842 in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ erstmals veröffentlichten *Systematischen Versuchen* dargestellt ist²⁴, bei Schumann in vieler Hinsicht auf verwandte, wenn auch philosophisch durchaus unklare ästhetische Vorstellungen und wird zeitweilig zu einer gewissen Klärung beigetragen haben. Für Schumanns kompositorisches und literarisches Schaffen, das aus nichts weniger als philosophischen Quellen gespeist war, konnte dieser Einfluß jedoch nicht von Bedeutung sein. Liest man bei Boetticher an anderer Stelle: „Für Schumanns Bachverständnis ist in hohem Maße einer der besten kunstphilosophischen Kritiker der Zeit (Dr. Eduard Krüger) verantwortlich zu machen“, so kann schon die zur Erhärtung angefügte Zitatensammlung eher zur Widerlegung dieser These dienen²⁵. Tatsache ist, daß beide Seiten der Schumannschen Bach-Auffassung, sowohl die in der Frühzeit überwiegende stimmungshafte als auch die technisch verstandesmäßig begründete, bereits vor der Zeit seiner ersten Korrespondenz mit Krüger zutage traten, was auch der Abschrift der *Kunst der Fuge* zu entnehmen war. Zweifellos war dann der Wandel in Schumanns Musikanschauung seit dem Anfang der 1840er Jahre zugleich mit einem zunehmend rationaleren Bach-Verständnis verbunden²⁶. An eben diesem veränderten Verständnis aber scheint Krüger zunächst noch keinen Anteil genommen zu haben, da es noch in einem Brief von Carl Montag an Schumann vom 12. 11. 1848 heißt: „Der Dr. Krüger faßt den alten Bach sehr romantisch auf“²⁷. Schließlich sei noch einmal darauf hingewiesen, daß es ja Schumann war, dessen Vermittlung Krüger einen großen Teil seiner Kenntnis Bachscher Werke verdankte²⁸.

Orgelbauer, Organisten und Orgelspiel in Deutschland bis zum Ende des 16. Jahrhunderts

VON GERHARD PIETZSCH, KAISERSLAUTERN

Luckhart (Lackert), Johann

(6. Fortsetzung)³⁵

Dr. Johann Lackert wird 1559 als Organist am Dom zu Erfurt angenommen (Moser: *Hofhaimer*, Nachtrag). 1565, vermutlich als Nachfolger von Johann Gertringer (s. d.), wird er Domorganist in Mainz und amtiert vermutlich bis 1583, da in diesem Jahr als Organist Florentius von Adrichem erwähnt wird (A. Gottron in: „Mainzer Zeitschrift“ XXXII, 58).

Ludolffus (von Mainz)

Wird 1457 in Leipzig immatrikuliert (Erler I 205): „Ludolffus organista de Moguncia.“

²⁴ Vgl. Eduard Krüger, *Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst*, Leipzig 1847, S. 114 ff.

²⁵ Vgl. Boe. I, S. 228 ff. Es ist auch sachlich nicht einzusehen, warum Krüger von Boetticher hier und a. a. O., S. 303, als Antisemit bezeichnet wird.

²⁶ Vgl. G. v. Dadelsen, a. a. O., S. 49 ff.

²⁷ Vgl. Boe. I, S. 229.

²⁸ Als Beleg sei hier nur auf Krügers Briefe vom 25. 6. 1839, 27. 12. 1839, 20. 9. 1840, 19. 2. 1841, 31. 3. 1841, 20. 7. 1841, 15. 8. 1841 verwiesen.

³⁵ Vgl. Jahrg. XI, S. 160 ff., S. 307 ff. und S. 455 ff. sowie Jahrg. XII, S. 25 ff., S. 152 ff. und S. 294 ff.