

## Mendelssohns große Reise Ein Beitrag zur Rezeption von Bachs Orgelwerken

Von Russell Stinson (Batesville, AR)\*

Bachs Orgelmusik zog im neunzehnten Jahrhundert nicht allein die Kirchenmusiker von St. Petersburg bis New York in ihren Bann, vielmehr war die Rezeption dieser Musik eine Erscheinung, die einige der wichtigsten Komponisten dieser Zeit wie Robert Schumann, Franz Liszt und Johannes Brahms beeinflusste. Felix Mendelssohn Bartholdy spielt in diesem Zusammenhang die größte Rolle. Er komponierte die erhebliche Anzahl von mehr als dreißig Orgelwerken, und in vielen Fällen dienten ihm Orgelkompositionen Bachs als Modelle. Obgleich er niemals im eigentlichen Sinne ein Organistenamt innehatte, galt er als einer der berühmtesten Organisten seiner Zeit, und als solcher verbreitete er Bachs Orgelwerk in ganz Europa. Die Editionen der von Mendelssohn herausgegebenen Choralvorspiele Bachs gehörten zu den ersten Veröffentlichungen dieser Werksgattung überhaupt. Mendelssohns Beschäftigung mit Bachs Orgelmusik ist dank einer Vielzahl eigener beziehungsweise an ihn gerichteter Briefe sowie durch zahlreiche Augenzeugenberichte von Kollegen, Freunden und Familienmitgliedern recht gut dokumentiert. Doch eine umfassende und den neuesten Forschungsstand berücksichtigende Studie sucht man bislang vergebens.

Ein besonders fesselndes Kapitel in diesem Themenkomplex ist die von Mendelssohn selbst so genannte „große Reise“ von 1830 bis 1832, die längste von einem Musiker seiner Zeit unternommene Bildungsreise.<sup>1</sup> Er besuchte Österreich, Italien, die Schweiz, Frankreich und England, dazu viele Städte in seiner Heimat Deutschland. Sein Ansehen verbreitete sich dabei buchstäblich durch ganz Europa. Er nutzte jede Gelegenheit, seinen kulturellen Horizont zu erweitern, er veranstaltete unterschiedliche Konzerte, komponierte fleißig und lernte so viele Musiker wie möglich kennen. Sein bereits reges Interesse an Bachs Orgelmusik verstärkte sich mit dem Kennenlernen neuer Kompositionen und der Vervollkommnung seines eigenen Orgelspiels.

Im Mai 1830 verläßt Mendelssohn sein Berliner Elternhaus. Die Reise mit Aufenthalt in Leipzig und Weimar ähnelt anfangs beinahe einer Wallfahrt zu

---

\* Für viele nützliche Anmerkungen und Hinweise sei Wm. A. Little (Charlottesville, Virginia) und Peter Ward Jones (Bodleian Library, Oxford) bestens gedankt.

<sup>1</sup> R. Elvers (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe*, Frankfurt/Main 1984, S. 105.

Johann Sebastian Bach. In Leipzig wird er mit dem Verlagshaus Breitkopf und Härtel wegen eines Streichquartetts handelseinig.<sup>2</sup> Im Gegenzug übereignet der Verlag dem Einundzwanzigjährigen als Ermunterung für dessen brennendes Interesse an allen Bachiana Abschriften einer Kantate und einer Orgelkomposition Bachs, die er noch nicht gekannt hatte. Sein Aufenthalt in Weimar dauert volle zwei Wochen, die er vorwiegend in Gesellschaft des achtzigjährigen Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) verbringt. Mendelssohn hatte den Dichter bereits 1821 auf einer mit seinem Kompositionslehrer Carl Friedrich Zelter (1758–1832) unternommenen Reise nach Weimar kennengelernt und ihn seitdem dreimal besucht. Während dieser Besuche wird über Musik gesprochen, und der junge Mann spielt ihm auf dem Klavier vor. Mendelssohn wählt zu diesem Anlaß – wie zu erwarten – besonders Bachsche Werke. Goethe galt seit Jahrzehnten als Bewunderer Bachs, und er pflegte mit Zelter eine ausgedehnte Korrespondenz über dieses Thema.

Die beiden großen alten Männer scheinen Bachs Orgelmusik besonders geschätzt zu haben. Von Zelter ist es sogar ausdrücklich belegt, nannte er doch die Orgel Bachs ureigenstes Instrument. 1827 schreibt er an Goethe, daß sie, der Bach seine überweltlichen musikalischen Gedanken anvertraut, eine Art Heiliger Ort für ihn gewesen sei müsse:

„Man soll ihm auf die Orgel folgen. Diese ist seine eigentliche Seele der er den lebendigen Hauch unmittelbar eingiebt. Sein Thema ist die eben geborne Empfindung welche, wie der Funke aus dem Steine, allenfalls aus dem ersten zufälligen Fußtritt aufs Pedal hervorspringt. So kommt er nach und nach hinein bis er sich isoliert, einsam fühlt und dann ein unerschöpflicher Strom in den unendlichen Ocean übergeht.“<sup>3</sup>

Es ist gut vorstellbar, daß Carl Friedrich Zelter diese Ideen auch seinem Schüler Felix Mendelssohn eingeprägt hat.

Dem Geheimrat war die Tatsache, daß Bach in Goethes Wahlheimat Weimar seine meisten Orgelwerke komponiert hatte, sicherlich bekannt. Und da er mit Johann Heinrich Friedrich Schütz (1779–1829), einem Eleven des Bach-Schülers Johann Christian Kittel (1732–1809) und derzeitigem Organisten und Badeinspektor des nahen Kurorts Berka befreundet war, ist anzunehmen, daß Goethe diese Werke in Abständen auch hören konnte. Zwei der uns bekannten sechs Bach-Handschriften aus Goethes Besitz enthalten Kompositionen für Orgel.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Siehe Mendelssohns Brief an seinen Vater vom 18. Mai 1830, veröffentlicht in Elvers, Briefe, S. 105–109.

<sup>3</sup> Brief vom 9. Juni 1827; zitiert in F. Smend, *Goethes Verhältnis zu Bach*, Berlin 1955, S. 18.

<sup>4</sup> Die Fuge in g-Moll, BWV 542/2, und die Kanonischen Veränderungen über „Vom

Einmal spielte Mendelssohn während seines Besuchs 1830 bei Goethe Orgel in derjenigen Kirche, in der Bachs Vetter Johann Gottfried Walther (1684–1748) als Organist gedient hatte und in der die Bach-Söhne Wilhelm Friedemann (1710–1784) und Carl Philipp Emanuel (1714–1788) getauft worden waren, der Stadtkirche St. Peter und Paul. An seinen Lehrer Zelter schreibt er später:

„Eines Mittags meinte [Goethe], ob ich nicht das Handwerk grüßen wolle und zu dem Organisten gehen, damit er mich die Orgel in der Stadtkirche sehen und hören ließe. Das tat ich denn und habe mich recht über das Instrument gefreut ... Der Organist, nachdem er mir gesagt hatte, ich möge wählen, ob er mir was Gelehrtes oder was für die Leute vorspielen sollte (denn für die Leute müsse man nur schlechte, leichte Sachen komponieren), gab denn auf mein Bitten was Gelehrtes, es war aber nicht viel an dem Dinge; er modulierte hin und her, bis man schwindlig wurde, und es wollte nicht neu werden; er machte eine Menge Eintritte, und es wollte keine Fuge werden. Als ich ihm was spielen sollte, ließ ich die d-moll-Toccata von Sebastian los und meinte, das sei gelehrt und zugleich auch für die Leute, d. h. für gewisse; aber siehe, kaum hatte ich angefangen, so schickte der Superintendent seinen Bedienten und ließ sagen: man möchte gleich mit dem Orgelspiel aufhören, da es Wochentag sei, und der Lärm ihn im Studieren störe. Über die Geschichte hat sich Goethe sehr erbaut.“<sup>5</sup>

Grundsätzlich herrscht Konsens darüber, daß es sich bei diesem Stück um die berühmte Toccata d-Moll (BWV 565) gehandelt habe.<sup>6</sup> Allerdings steht der Beweis für diese Annahme (noch) aus; Bach komponierte bekanntlich eine weitere Toccata in d-Moll: die ohne Vorzeichen notierte sogenannte Dorische Toccata (BWV 538/1). Zwar gilt BWV 565 heute als unecht, doch diese Theorie entstand erst vor etwa fünfundzwanzig Jahren.<sup>7</sup> Im neunzehnten Jahrhundert hingegen – und weitgehend auch im zwanzigsten – galt die Toccata nicht nur als authentisch, sondern sie war eine der beliebtesten Orgelkomposi-

---

Himmel hoch da komm ich her“, BWV 769. Siehe W. Weiß, *Zum Papier einiger Bach-Handschriften in der Goethe Notensammlung*, in: *Bachiana et alia Musicologica: Fs. Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983*, hrsg. von W. Rehm, Kassel 1983, S. 340–355, hier besonders S. 351 f.

<sup>5</sup> Brief vom 22. Juni 1830; siehe G. Schulz (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Glückliche Jugend (Briefe des jungen Komponisten)*, Bremen 1971, S. 133 f.

<sup>6</sup> Siehe beispielsweise F. Bötzel, *Mendelssohns Bachrezeption und ihre Konsequenzen, dargestellt an den Präludien und Fugen für Orgel op. 37*, München 1984, S. 39; sowie M. Pape, *Mendelssohns Leipziger Orgelkonzert 1840. Ein Beitrag zur Bach-Pflege im 19. Jahrhundert*, Wiesbaden 1988, S. 25–27.

<sup>7</sup> Siehe besonders P. Williams, *BWV 565: A Toccata in D Minor for Organ by J. S. Bach?*, in: *Early Music* 9, 1981, S. 330–337; eine Gesamtdarstellung des Themas bei R. D. Claus, *Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-moll BWV 565*, Köln-Rheinkassel 1995, <sup>2</sup>1998.

tionen Bachs. Deshalb – und unabhängig von der Frage nach dem wirklichen Komponisten – gehört sie in die Debatte zum Thema Bach-Rezeption.

Die Tatsachen sprechen eindeutig zugunsten von BWV 565, da Mendelssohn die Dorische nämlich gar nicht als Toccata, sondern nur unter der Bezeichnung Präludium kannte. Das geht aus einem Brief hervor, den er 1831 aus Paris mit der Bitte an seine Familie richtet, ihm doch Noten von sechs bestimmten Orgelstücken Bachs, unter ihnen ein „Präludium und Fuge in d-Moll“, zu schicken. Von dem „Präludium“ notiert er in dem Brief auch das Incipit: es sind die beiden Anfangstakte der Dorischen Toccata.<sup>8</sup> Eine von dem Geiger Eduard Rietz (1802–1832) geschriebene Kopie dieses Stücks mit dem Titel „Preludio e Fuga di Giov: Seb: Bach“ befand sich bis zu seinem Lebensende in Mendelssohns Besitz.<sup>9</sup> Rietz war ein Verehrer Bachs und ein enger Freund Mendelssohns. Dem von Fanny, Mendelssohns älterer Schwester, angelegten Musikalienverzeichnis der Familie ist zu entnehmen, daß drei der zwischen 1823 und 1825 in die Notenbibliothek gekommenen Handschriften mit Orgelwerken Bachs eigenhändig geschriebene Geschenke von Eduard Rietz waren.<sup>10</sup> Bei BWV 538 hat Mendelssohn also lediglich den in der Abschrift vorgefundenen Titel Präludium und Fuge übernommen.

Vom Ästhetischen her betrachtet kann nicht bezweifelt werden, daß Mendelssohn zu einer bestimmten Zeit die Toccata BWV 565 als besonders geeignet zum Vortrag vor einem durchschnittlichen Publikum hielt. Mit dem Wort „für die Leute“ machte er sich vermutlich über den örtlichen Organisten<sup>11</sup> etwas lustig, doch der Stil der Toccata ist einfach und spricht unmittelbar an, die Hände spielen häufig im unisono, der verminderte Septakkord wird bis zum letzten strapaziert und rhetorische Pausen sorgen für strukturelles Maß. Mit dem Ausdruck „gelehrt“ wollte Mendelssohn wohl vermutlich weniger eine Komposition als vielmehr einen außerordentlich fähigen Komponisten charakterisieren.

Nachdem er von Goethe, den er danach nicht mehr wiedersehen sollte, Abschied genommen hat, begibt Mendelssohn sich zu einem über zweimonatigen

<sup>8</sup> Brief vom 11.–14. Dezember 1831 (New York Public Library, No. 142). Zitiert, jedoch mit zahlreichen Ungenauigkeiten, in: S. Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969, S. 48.

<sup>9</sup> M. Crum und P. Ward Jones, *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford*, Tutzing 1980–1989, Band 2, S. 32–33.

<sup>10</sup> R. Elvers und P. Ward Jones, *Das Musikalienverzeichnis von Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Mendelssohn Studien* 8, 1993, S. 85–103, bes. S. 90.

<sup>11</sup> Wahrscheinlich ist Johann Gottlob Töpfer gemeint, 1817 Substitut und 1830 erster Organist der Stadtkirche. Schon zur Zeit von Mendelssohns Besuch galt Töpfer als Orgelbauexperte und als herausragendste Autorität Deutschlands auf diesem Gebiet. Siehe D. Chorzempa und H.-P. Bähr, Artikel *Töpfer, Johann Gottlob*, in: *New Grove* 2001, Bd. 25, S. 610.

Aufenthalt nach München und anschließend weiter nach Wien, wo er von Mitte August bis Oktober weilt. Dort begegnet er dem Bariton und Bach-Experten Franz Hauser (1794–1870). Hauser hatte er bereits 1825 in Berlin kennengelernt, als der Sänger der Stadt einen Besuch abstattete. Bei dieser Gelegenheit hatte dieser für Carl Friedrich Zelter das Quoniam aus Bachs h-Moll-Messe gesungen.<sup>12</sup> In dem Jahr vor Mendelssohns Aufenthalt in Wien hatte Franz Hauser von seinen Notenschreibern ein Manuskript mit zahlreichen Orgelwerken Bachs anfertigen lassen.<sup>13</sup> Es ist zu vermuten, daß er jetzt seinem jungen Kollegen Einblick in seine Notensammlung gewährt.

Als Mendelssohn sich im Oktober von Wien verabschiedet und eine neunmonatige Reise nach Italien antritt, befindet sich in seinem Reisegepäck ein „Lutherisches Liedbüchlein“, das Hauser ihm geschenkt hatte.<sup>14</sup> Dadurch inspiriert komponiert er in den nächsten Monaten eine ganze Folge von Kantaten über Kirchenlieder, so auch über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm ich her“.<sup>15</sup> Offenbar ist die Kantate in Anlehnung an Bachs Kanonische Veränderungen (BWV 769) für Orgel über denselben Choral komponiert worden, denn beide Stücke beginnen mit dem gleichen absteigenden als Kanon angelegten Lauf (siehe Notenbeispiele 1 und 2).<sup>16</sup> Auch stehen beide in derselben Tonart. Auf jeden Fall ist dabei von Interesse, daß Hauser im folgenden Jahr die Kanonischen Veränderungen publiziert hat.<sup>17</sup>

Mendelssohn, der das Jahresende 1830 in Rom verlebt, erhält als Weihnachtsgeschenk von Franz Hauser eine Abschrift von Bachs Orgelpartita „Christ, der du bist der helle Tag“ (BWV 766), die Hauser selbst angefertigt und mit dem Datum 22. Dezember 1830 versehen hat.<sup>18</sup> Einen Monat später drückt der Empfänger seinen tiefempfundenen Dank aus:

<sup>12</sup> Kobayashi FH, S. 11f.

<sup>13</sup> NBA IV/5-6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978/79), S. 85 ff.

<sup>14</sup> U. Wüster, *Felix Mendelssohn Bartholdys Choralkantaten. Gestalt und Idee*, Frankfurt/Main 1996. S. 58–63.

<sup>15</sup> Eine moderne Notenausgabe bietet K. Lehmann (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy, Vom Himmel hoch (Choralkantate über Luthers Weihnachtslied)*, Erstausgabe, Stuttgart 1985.

<sup>16</sup> Wüster, S. 434. Die Kanonischen Veränderungen könnten darüber hinaus als Modell für ein 1823 von Mendelssohn komponiertes Orgelwerk, die Choral-Variationen über „Wie groß ist des Allmächtigen Güte“, gedient haben. Siehe R. L. Todd, *Mendelssohn's Musical Education: A Study and Edition of his Exercises in Composition*, Cambridge 1983, S. 80f.

<sup>17</sup> NBA IV/5-6 Krit. Bericht, S. 257.

<sup>18</sup> Das Manuskript gehört heute zu den Beständen der Bodleian Library, Oxford: *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 70*, foll. 61–64v. Siehe Crum/Ward Jones, Vol. 2, S. 33, sowie NBA IV/1 Krit. Bericht (H.-H. Löhlein, 1987), S. 185 (hier ist das Datum un-

„Lieber Hauser! Wenn ich an Sie schreibe so muß ich schon nicht anders als mit Dank anfangen; da haben Sie mir wieder einen göttlichen Choral v. Bach geschickt und selbst geschrieben, und das Ganze sieht so zierlich und nett u. doch gelehrt aus, wie mein Zimmer in der Bärenmühle; Sie wissen ja, welche Freude mir das muß gemacht haben ...“<sup>19</sup>

Mendelssohn dankt Hauser für das Manuskript und lobt dessen gefälliges und professionelles Aussehen. Aus einem Gefühl der Dankbarkeit mag er auch der Bärenmühle gedacht haben, denn dort hatte Hauser selbst gewohnt, als Mendelssohn in Wien eingetroffen war.<sup>20</sup> Vermutlich half dieser ihm dann bei der Quartiersuche, möglicherweise wohnte Mendelssohn sogar mit in Hausers eigener Wohnung. Jedenfalls gelangte er mit dem Geschenk in den Besitz eines weiteren bislang unveröffentlichten Orgelwerks von Bach, da die Partita erst 1846 gedruckt wurde, und zwar in Ausgaben bei C. F. Peters sowie von Mendelssohn selbst.<sup>21</sup> Augenscheinlich handelt es sich nicht um den einzigen „göttlichen Choral“, den er von Franz Hauser erhalten hat.

Während der neun Monate in Italien<sup>22</sup> findet Mendelssohn nur selten Gelegenheit zum Orgelspielen, und als er Ende Juli 1831 in der Schweiz eintrifft, ist seine Technik sicher etwas vernachlässigt. Deshalb beginnt er wie besessen Orgel zu üben, vor allem Bach. Von Ende August bis Anfang September ist er fast ausschließlich damit beschäftigt. An Goethe schreibt er, daß den Mönchen im Kloster Engelberg sein Vortrag von zwei Bachschen Fugen auf ihrer Orgel sehr gefallen habe,<sup>23</sup> obwohl sie vorher nicht einmal den Namen Bach gehört hätten. Doch der Brief, den er eine Woche später, als er in dem Dorf Sargans wegen Hochwasser festsitzt, an seine Familie schreibt, enthüllt noch ganz anderes:

„Heut hab ich den ganzen Morgen gespielt, u. angefangen zu studiren, weil es eigentlich eine Schande ist, daß ich die Hauptsachen von Sebastian Bach nicht spielen kann. In München will ich wenn es angeht, jeden Tag eine Stunde üben, denn ich habe heut nach ein paar Stunden schon Fortschritte mit den Füßen gemacht. (nota bene im Sitzen), Ritz hatte mir nämlich erzählt, daß ihm Schneider in Dresden die d dur Fuge

---

korrekt mit 26. Dezember angegeben). Hauser notiert auf der Quelle: *für Felix M./ Wien d. 22 Dec. 30 Hauser.*

<sup>19</sup> Brief vom 30. Januar 1831, wiedergegeben bei Kobayashi FH, S. 20 sowie in NBA IV/1 Krit. Bericht, S. 185.

<sup>20</sup> Kobayashi FH, S. 20.

<sup>21</sup> Mendelssohn legte seiner Edition das von Hauser geschenkte Manuskript zugrunde. Siehe NBA IV/1 Krit. Bericht, S. 193.

<sup>22</sup> Siehe Mendelssohns Brief an Goethe vom 28. August 1831, veröffentlicht in: Schulz, S. 189–197.

<sup>23</sup> Ebenda.

aus dem wohltemperierten Clavier [an dieser Stelle notiert Mendelssohn die ersten zehn Noten des Themas der D-Dur-Fuge aus Teil I] auf der Orgel mit dem Pedal die Bässe, vorgespielt habe, das war mir bisher so fabelhaft vorgekommen, daß ich es nie recht begriffen hatte. Heut früh fiel es mir auf der Orgel wieder ein, da machte ich mich ungesäumt daran, u. bin wenigstens so weit gekommen zu sehen, daß es gar nicht unmöglich ist und daß ichs lernen werde. Das Thema ging schon ziemlich gut, u. so habe ich auch die Stellen aus der d dur Fuge für Orgel, aus der f dur Toccata, und die g moll Fuge, die ich auswendig wußte, geübt; wenn ich in München eine ordentliche, nicht gebrochene Orgel finde, werde ich es lernen, u. freue mich kindisch darauf die Sachen herunterzuorgeln. Die f dur Toccata mit der Modulation am Schluß klingt als sollte die Kirche zusammenstürzen. Das war ein furchtbarer Kantor.“

Nachdem er am Nachmittag intensiv geübt hat, resümiert er:

„Ich habe eben noch bis zur Dämmerung Orgel geübt, u. trampelte wüthend auf dem Pedal herum, als wir auf einmal bemerkten, daß das tiefe Cis auf dem Subbaß ganz sanft, aber unaufhörlich mitsaus'te, alles Drücken, Rütteln, Stoßen der Taste half nichts, wir mußten in die Orgel hineinklettern, unter den dicken Pfeifen herum. Das Cis saus'te immer sanft fort, der Fehler lag in der Windlade, der Organist war in großer Verlegenheit weil morgen ein Festtag ist, da mußte ich am Ende mein Schnupftuch in die Pfeife stopfen, und da gab es kein Sausen aber kein Cis mehr. Einerlei, ich spielte doch fortwährend [hier notiert er die ersten fünf Zählzeiten des Themas von Bachs D-Dur-Fuge für Orgel (BWV 532/2)]: es geht schon ziemlich.“<sup>24</sup>

Was ist diesem Brief zu entnehmen? Als wichtigstes erfahren wir, daß es Mendelssohn noch an der nötigen Pedaltechnik mangelt – jedenfalls seinem eigenen Maßstab nach –, um Bachs großen Orgelwerken gerecht werden zu können. Darüber hinaus offenbart seine Bemerkung über Johann Gottlob Schneiders (1798–1864) Darbietung der D-Dur-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I (BWV 850/2), daß er nicht alle Möglichkeiten kennt, die das Pedal bereithält: Mendelssohn ist offensichtlich verblüfft, daß man das mit einem Schwall von Zweiunddreißigstelnoten beginnende Fugenthema überhaupt mit den Füßen spielen kann.

Während des Pedalübens bringt ihn diese Stelle aus dem Wohltemperierten Klavier auf Bachs einzige Orgelfuge in D-Dur (BWV 532/2) und die Toccata F-Dur (BWV 540/1), die beide hinsichtlich der Pedaltechnik außerordentlich hohe Ansprüche an den Spieler stellen. Unter diesem Aspekt ist unter der „g moll“-Fuge wahrscheinlich die Fuge BWV 542/2 zu verstehen, Bachs einzige Fuge in dieser Tonart mit virtuosem Anspruch im Pedal. Mendelssohn

<sup>24</sup> Brief vom 3. September 1831. Siehe P. Sutermeister (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy. Eine Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz*, Zürich 1958, S. 242ff.

könnte mit dieser Fuge durch Zelter bekannt geworden sein, der, wie es scheint, von ihr besonders fasziniert war, oder auch durch seinen Orgellehrer August Wilhelm Bach (1796–1869), der das Stück in seine Sammlung „Orgel-Stücke für das Concert“ (Berlin 1829) aufgenommen hatte.<sup>25</sup> Er könnte sie auch durch seinen Freund, den Musikkritiker und Musikschriftsteller Adolf Bernhard Marx (1795–1866) kennengelernt haben, der die Fuge als erster veröffentlicht hat, oder aber durch Rietz, der – wie im Falle der Dorischen Toccata – der Familie Mendelssohn offenbar eine Abschrift des Stücks geschenkt hatte.<sup>26</sup> Da Felix dieses auswendig konnte, war es ihm wohl schon länger vertraut. Doch eingedenk seines erstaunlichen Gedächtnisses sollte man diesen Punkt nicht überbewerten.<sup>27</sup>

Der Brief ist noch in anderer Hinsicht interessant. Dem zweiten von Mendelssohn notierten Incipit nach zu urteilen, benutzte er das Thema der D-Dur-Fuge als Pedalübung, ausgehend vom tiefen Cis (auch wenn er als Anfangston D notiert). Mendelssohn hat auch vorher schon Cembalostücke Bachs auf der Orgel gespielt,<sup>28</sup> auch mit Pedal. Doch sie als Kunststückchen für Pedal vorzuführen, ist offensichtlich erstmalig. Am interessantesten aber – wenigstens aus ästhetischer Sicht – ist Mendelssohns Entzücken über die Modulation nach Ges-Dur in den Takten 424 bis 432 der F-Dur-Toccata. Als er in späteren Jahren seine Orgelfuge f-Moll revidierte, weil er sie in seine Sammlung der Sechs Sonaten opus 65 aufnehmen wollte, schreibt er den Anfang der Coda neu und verwendet die gleichen exotischen Harmonien ( $V\frac{3}{2}/N^6-N^6$ ), die Bach in dieser Passage gebraucht hat.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Über Zelter und BWV 542/2 siehe G. Schünemann, *Die Bachpflege der Berliner Singakademie*, BJ 1928, S. 138–171, bes. S. 145f. Über A. W. Bachs Beziehung zu dieser Fuge, siehe A. Sieling, „Selbst den alten Vater Sebastian suchte man nicht mehr so langstielig abzuhaspeln“: *Zur Rezeptionsgeschichte der Orgelwerke Bachs*, in: *Bach und die Nachwelt*, Bd. 2: 1850–1900, hrsg. von M. Heinemann und H.-J. Hinrichsen, Laaber 1999, S. 299–339, bes. S. 307 und 337, Anm. 42.

<sup>26</sup> Zu der Ausgabe der Fuge von A. B. Marx siehe NBA IV/5-6 Krit. Bericht, S. 267f. Eine von Rietz angefertigte Abschrift des Satzes hat sich bis zu seinem Lebensende in Mendelssohns Besitz befunden. Siehe Crum/Ward Jones, Bd. 2, S. 33.

<sup>27</sup> E. Werner, *Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age* (übersetzt von D. Newlin), London 1963, S. 530f.

<sup>28</sup> Siehe Mendelssohns Brief an seine Familie vom 24. Oktober 1828, wiedergegeben in: Großmann-Vendrey, S. 181.

<sup>29</sup> R. Parkins und R. I. Todd, *Mendelssohn's Fugue in F Minor: A Discarded Movement of the First Organ Sonata*, in: *The Organ Yearbook* 14, 1978, S. 61–77, bes. S. 69. Die beiden verschiedenen Fassungen der Fuge sind veröffentlicht in: W. A. Little (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Complete Organ Works*, London 1987–1990, Bde. 1 und 4.



Zwei Wochen später trifft er in München ein. Von dort schreibt er seinem Lehrer Zelter:

„Nun gehe ich auf die St. Peterorgel und studire einige Bachsche Fugen mit den Füßen. Davon mag Ihnen denn der Ueberbringer erzählen.“<sup>30</sup>

Unverzüglich setzt er seine konzentrierten Bemühungen um den Pedalpart in den Orgelfugen D-Dur und g-Moll fort. Der Überbringer des Briefes war vermutlich ein Mitglied seiner Familie, die seinen Bericht über sein Orgelüben in Sargans bereits kannte.

Doch vierzehn Tage später berichtete er der Familie erneut über sein Orgelüben in München:

„Auch spiele ich täglich eine Stunde Orgel, kann aber leider nicht üben, wie ich wollte, weil das Pedal um fünf hohe Töne zu kurz ist, so daß man keine Seb. Bach'sche Passage darauf machen kann. Aber es sind wunderschöne Register darin, mit denen man Choräle figuriren kann; da erbaue ich mich denn am himmlischen strömenden Ton des Instruments; namentlich, Fanny, habe ich hier die Register gefunden, mit denen man Seb. Bach's ‚Schmücke dich, o liebe Seele‘ spielen muß. Es ist als wären sie dazu gemacht, und klingt so rührend, daß es mich allemal wieder durchschauert, wenn ich es anfangen. Zu den gehenden Stimmen habe ich eine Flöte 8 Fuß, und eine ganz sanfte 4 Fuß, die nun immer über dem Choral schwebt, – Du kennst das schon von Berlin her. Aber zum Choral ist ein Clavier da, das lauter Zungenregister hat, und da nehme ich denn eine sanfte Hoboe, ein Clairon, sehr leise, 4 Fuß, und eine Viola. Das zieht den Choral so still und durchdringend, als wären es ferne Menschenstimmen, die ihn aus Herzensgrund singen.“<sup>31</sup>

Mendelssohn versichert in dieser Briefstelle seiner Familie gleich zu Beginn, daß er sein in Sargans gemachtes Versprechen einhält, täglich eine Stunde Orgel zu üben. Doch beklagt er, daß das Pedal des Instruments, auf dem er übt (gemeint ist vermutlich die Orgel in St. Peter), schon mit g beziehungsweise a aufhört, und so das Spielen von Bachs „Passagen“ ausschließt. Mit dem Ausdruck „Passage“ meint er in diesem Kontext eine schnelle, weiträumige Spielfigur. Doch sei die Orgel für relativ langsame Choralsätze sehr gut geeignet; sie ermögliche, die Melodie als Solo mit Zungenregistern und die Begleitung mit Flöte zu spielen. Die Komposition, die er als idealen Anwärter für diese klassische Registrierung ansieht, ist der berühmte Satz „Schmücke dich, o liebe Seele“ (BWV 654) aus den sogenannten Achtzehn Chorälen, Bachs einziger Satz dieses Kirchenliedes für Orgel.

<sup>30</sup> Brief vom 22. September 1831. Siehe Elvers, Briefe, S. 147f.

<sup>31</sup> Brief vom 6. Oktober 1831. Siehe P. Mendelssohn Bartholdy (Hrsg.), *Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*, Leipzig 1861, S. 277f.

Nicht zum ersten Mal zitiert Mendelssohn dieses Stück in einem Brief. Schon einen Monat zuvor schrieb er aus Lindau an seine Familie: „gestern fuhr ich von [St. Gallen] hierher ... fand Abends eine wundervolle Orgel, wo ich ‚Schmücke dich, o liebe Seele‘ spielen konnte nach Herzenslust ...“<sup>32</sup> Ersichtlich gehört das Stück zu seinen liebsten, und so sollte es auch bis zu seinem Tode bleiben.

Die nächsten zwei Monate verbringt er in Deutschland. Mitte November erreicht er Frankfurt, wo er Gast im Hause von Johann Nepomuk Schelble (1789–1837), dem Direktor des Städtischen Cäcilienvereins, ist. Wie Zelters Sing-Akademie konzentrierte sich auch diese Chorvereinigung auf die frühe Musik, besonders auf Bach. Mendelssohn hatte Schelble 1822 in Frankfurt kennengelernt, als er der Aufführung einer Motette Bachs durch den Cäcilienverein beiwohnte. Von Schelble heißt es, daß er im Besitz zahlreicher Abschriften von Choralvorspielen Bachs gewesen sei.<sup>33</sup>

Während Mendelssohns Aufenthalt 1831 in Frankfurt, erreichen ihn sehr freudige und sehr schlimme Nachrichten aus seiner Familie: erst trifft die Anzeige über die Verlobung seiner jüngeren Schwester Rebecka, genannt „Beckchen“, mit dem Mathematiker Lejeune Dirichlet ein, später die Mitteilung vom Tod seiner Tante Henriette, genannt „Jette“. In einem Brief an Fanny, den er am 14. November zu schreiben beginnt, sagt er:

„O mein liebes Schwesterlein und Musiker, heut ist Dein Geburtstag und ich wollte Dir gratuliren und froh sein, da kamen Eure Briefe über Tante Jette und mit der rechten Freude ist es nun wohl vorbei. Gestern kam die Verlobungsnachricht, heute diese, es geht sonderbar hin und her. Ich will Dir eins von den neuen unbegreiflich rührenden Seb. Bachschen Orgelstücken schenken, die ich hier eben kennen gelernt, sie passen zu heut in ihrer reinen weichen Feierlichkeit, es ist als hörte man die Engel im Himmel singen.

d. 17ten. Ich wollte das Stück schreiben, als ich den Brief anfang, legte das Papier Abends zurecht, und morgens, als ich aufstand, war das ganze schon fertig geschrieben, Schelble war früher aufgestanden, hatte mich davon sprechen hören und war mir zuvorgekommen. An diesem kleinen Zug kannst Du dir mein übriges Leben mit ihm wieder ausmalen; er beschämt mich jeden Augenblick durch neue Güte ...

Nun spiele diesen Choral mit Beckchen, so lange ihr noch zusammen seid, und denkt mein dabei. Wenn am Ende die Chormelodie zu flattern anfängt und oben in der Luft endigt und alles sich in Klang auflöst, das ist wohl göttlich. Es sind noch viel andre von gleicher Kraft da, aber sie sind bitterer. Zu heute paßt dieser gerade, und so schicke ich ihn, und grüße und küsse Dich und Hensel und wünsche Ihr mögt mir so bleiben, wie ich Euch.

<sup>32</sup> Brief vom 5. September 1831, siehe Sutermeister, S. 248f.

<sup>33</sup> NBA IV/5-6 Krit. Bericht, S. 254f.

N.B. Der Choral ist mit DoppelPedal 8 Fuß, Schelble hat ihn so eingerichtet, es fehlt keine Note.<sup>34</sup>

Mendelssohns hier wiedergegebene emotionale Äußerung zu der vermutlich weitgehend vollständigen Sammlung von Choralvorspielen Bachs im Besitz von Johann Nepomuk Schelble ist von besonderem Interesse. Die gesamte Choral Sammlung vor Augen äußert er sich doch nur wenig anders als bei der Schilderung seines damaligen Spiels von „Schmücke dich, o liebe Seele“ auf der Orgel von St. Peter in dem Brief aus München (vgl. S. 127). Jetzt verwendet er Wörter wie „singen“ im Zusammenhang mit Engeln und mit Menschen. Die Vorstellung von Engeln korrespondiert mit den Wörtern „flattern“ und „Luft“ gegen Ende des Briefes. Aber bei seinen Bemerkungen über den Choral hatte er damals vor allem im Sinn, wie das Stück auf einer bestimmten Orgel klingt, jetzt beschreibt er die Wirkung der Musik an sich. Ohne Zweifel sprachen ihn auch die Choralttexte stark an. Wodurch auch immer, er ist jedenfalls im Innersten berührt und überwältigt von tiefen Gefühlen.

Um diese Gedanken Mendelssohns richtig zu deuten, ist eine Identifizierung der seiner Schwester Fanny brieflich mitgeteilten Stücke unumgänglich. Den besten Anhaltspunkt dafür bietet natürlich seine Beschreibung vom Schluß des Stückes: die Stimme, die die Choralmelodie ausführt, sei lebhafter (sie „flattert“) und kadenzieren auf einem sehr hohen Ton (Mendelssohn schreibt, daß sie „oben in der Luft“ endige). Der Tonlage nach handelt es sich also um eine Sopranstimme. Unter den Hunderten von Choralvorspielen Bachs (einschließlich der ihm lediglich zugeschriebenen) ist nur ein einziges, auf das diese Beschreibung zutrifft – die Bearbeitung über „Wir glauben all an einen Gott“, BWV 740. Hiervon existieren vier verschiedene Fassungen die sich hinsichtlich der Führung der Choralmelodie (Sopran- oder Tenorlage) und der Anzahl der Pedalstimmen (eine oder zwei) unterscheiden.<sup>35</sup> In der bekanntesten Fassung liegt die Melodie im Sopran und sie enthält außerdem einen doppelten Pedalpart, so wie es Mendelssohn in dem Postskriptum seines Briefes an Fanny vom 14. bis 17. November 1831 beschreibt.

Das Notenbeispiel 3 läßt die Übereinstimmung der Schlußakte mit Mendelssohns Worten erkennen. Die Liedmelodie wird in T. 27 auf der dritten Zählzeit mit Viertel- und Halbenoten in der rechten Hand beendet. Vier Zählzeiten weiter beginnen Zweiunddreißigstel, die sechs Zählzeiten lang andauern; nach aufsteigenden Sequenzen endet die Passage schließlich eine Oktave

<sup>34</sup> Brief vom 14.–17. November 1831. Siehe Elvers, Briefe, S. 148f. Mit Hensel ist Fannys Ehemann, der Maler Wilhelm Hensel, gemeint.

<sup>35</sup> Die vier Fassungen sind veröffentlicht in: G. Weinberger (Hrsg.), *Johann Ludwig Krebs, Choralbearbeitungen*, Wiesbaden 1986.

höher als zu Beginn. Durch ihre dissonante Verbindung mit einem Dominantseptakkord sowie dem Tonika-Orgelpunkt im Pedal sind diese Sequenzen für den Hörer fast unerträglich. Nach der bis zum äußersten durch eine ausgehende Appoggiatur auf einer Viertelnote hinausgezögerten Lösung entsteht endlich ein überwältigendes Gefühl der Erleichterung. Alle Stimmen – „alles“, sagt Mendelssohn in dem Brief – lösen sich in einen Dreiklang – den „Klang“, so Mendelssohn –, und münden in die Tonika.

„Wir glauben all an einen Gott“ ist nicht nur wegen des Gebrauchs von Dur-Tonarten ein so außerordentlich wohlklingendes Stück, sondern ebenso wegen der überreichen Verwendung von parallelen Terzen und Sexten in reinem Tonika-Wohllaut.<sup>36</sup> (Diese Qualität erklärt vielleicht, warum – abgesehen vom Text des Liedes – Felix Mendelssohn den Choral als nicht so schmerzlich wie die anderen aus Schelbles Sammlung empfand.) Solche Eigenschaften sind nicht typisch für Bach, eher sind sie der Generation nach Bach zuzuschreiben. Diese Feststellung trifft auch auf bestimmte galante Stileigentümlichkeiten zu, die in diesem Werk zu finden sind, beispielsweise in den ersten zwei Zählzeiten von T. 7 in BWV 740. Somit überrascht nicht, daß zwei der vier Fassungen des Stückes in einer Ausgabe aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts dem Bach-Schüler Johann Ludwig Krebs (1713–1780) zugeschrieben wurden. Und in der Tat herrscht heute die Meinung vor, daß Bach mit keiner der vier Versionen das geringste zu tun hat.<sup>37</sup>

Diese Hypothese wird nachhaltig durch folgende Beweise gestützt: Sowohl Mendelssohn als auch Schelble nehmen das Stück in ihre Bach-Editionen auf und lassen damit auf ihre Vorliebe für BWV 740 als ein Werk Bachs schließen. Mendelssohn veröffentlicht das Stück 1846 in dem Band „Grand Preludes on Corales“ [sic], Schelble nimmt es in den ersten Band seiner Sammlung „Var.[iirte] Choräle fürs P. f. zu 4 Händen eingerichtet“ (ohne Jahr) auf.<sup>38</sup> Des weiteren schreibt Mendelssohn in seiner Ausgabe vor, das Doppelpedal ohne Sechzehnfuß zu registrieren, was mehr oder weniger mit seiner Bemerkung im Nachwort über die Registrierung im Pedal mit Achtfuß übereinstimmt, da ein Sechzehnfuß-Register die an sich schon dichte Textstruktur noch mehr verunklaren könne. An dieser Stelle erwähnt er auch, daß Schelble das Werk für

<sup>36</sup> P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Bd. 2, Cambridge 1980, S. 289f.

<sup>37</sup> K. Tittel, *Welche unter J. S. Bachs Namen geführten Orgelwerke sind Johann Tobias bzw. Johann Ludwig Krebs zuzuschreiben? Ein Versuch zur Lösung von Autor-schaftsproblemen*, BJ 1966, S. 102–137, bes. S. 130ff.

<sup>38</sup> Zu Mendelssohns Ausgabe siehe R. Elvers, *Verzeichnis der von Felix Mendelssohn Bartholdy herausgegebenen Werke Johann Sebastian Bachs*, in: *Gestalt und Glaube*. Fs. für Oskar Söhngen, Berlin 1960, S. 145–149. Zu Schelbles Ausgabe siehe Kobayashi FH, S. 272, sowie A. Schanz, *J. S. Bach in der Klaviertranskription*, Eisenach 2000, S. 547.

Doppelpedal „eingerichtet“ habe. Kaum zufällig existiert nur ein einziges Manuskript des Werkes BWV 740 als Abschrift dieser Fassung, und zwar stammt es aus der Feder des Schelble-Schülers und -Erben Franz Xaver Gleichauf (1801–1856).<sup>39</sup> Alle diese Bemerkungen führen zu dem Schluß, daß die uns bekannte Fassung von BWV 740 eine Bearbeitung von Johann Nepomuk Schelble ist. Vermutlich lag ihm die andere Fassung mit Doppelpedal vor, die er an zahlreichen Stellen und in jeder Stimme verbessert hat.

Da – soviel wir wissen – weder Fanny noch Rebecka Orgel spielten, stellte sich ihr Bruder Felix sicherlich die beiden zusammen an einem der Klaviere zu Hause vor. Er wußte natürlich, daß seine Schwestern Bachs Orgelwerke gern vierhändig spielten – wie damals allgemein üblich. Fanny hatte ihm vor zwei Jahren im Zusammenhang mit Bachs Orgelpräludien geschrieben:

„... Beckchen paukt mit Virtuosität das Pedal ... u. ich stärke mein Herz zuweilen daran. Der alte Bach würde sich todtlachen, wenn er das sehen könnte.“<sup>40</sup>

In einem Brief, den Felix einige Jahre später an Rebecka schreibt, spricht er auch davon, daß sie beide zusammen Orgelwerke Bachs vierhändig auf dem Klavier spielen: auch hier Rebecka links und mit dem Pedalpart betraut.<sup>41</sup> Fannys Bemerkung enthält einen Hauch von Spott, aber auch von unverstellter Offenheit, denn die Schwester war zwar eine begabte Sopranistin, doch nicht unbedingt die geborene Klaviervirtuosin. Die Unzulänglichkeit als Partnerin beim Vierhändigspielen hat ihre ältere Schwester sicher nicht unbedingt erfreut, doch Fannys Lob für ihre Bemühungen ist aufrichtig.

Damals war Rebecka sicher für den relativ langsamen Rhythmus des Pedalparts dankbar, auch wenn er zwei Stimmen umfaßte. Die Bemerkung ihres Bruders über die Achtfuß-Registrierung besagte, den Part so zu spielen, wie er notiert ist, nicht nach unten oktaviert, um etwa den Sechzehnfuß zu imitieren und so zu vermeiden, dem Spieler des Manualparts mit den Händen ins Gehege zu kommen. Bachs Orgelwerke in dieser Weise auf einem Klavier zu spielen war allgemein gebräuchlich, wie das Vorwort zu Band I der Peters-Ausgabe von 1844 zeigt. Der Pedalpart kann in diesem Stück glücklicherweise so ge-

<sup>39</sup> Crum/Ward Jones, Bd. 2, S. 35 f.; sowie NBA IV/5-6 Krit. Bericht, S. 254 f.

<sup>40</sup> Brief vom 29. Juli 1829. Siehe E. Weissweiler (Hrsg.), *Fanny und Felix Mendelssohn*. „Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich“. *Briefwechsel 1821 bis 1846*, Berlin 1997, S. 85.

<sup>41</sup> Brief vom 4. Juni 1839 (New York Public Library, Nr. 406), zitiert in Großmann-Vendrey, S. 186. Hier erwähnt Mendelssohn, daß er in Frankfurt einige „sehr bedeutende“ Orgelwerke von Bach entdeckt habe und sich sehr darauf freue, sie so mit Rebecka vierhändig spielen zu können. Für diese Information danke ich Wm. A. Little.

spielt werden, wie er notiert ist, und greift nur geringfügig in den Tastenbereich des anderen Klavierspielers über.

Man kann sich vorstellen, daß der Choral bald nach dem Kennenlernen zu den Lieblingsstücken von Fanny und Rebecka avancierte. Jedesmal, wenn sie ihn spielten, würden sie Felix' gedenken – wie er es eingefordert hatte – und andererseits auch an die schmerzlichen Ereignisse erinnert werden, die ihre Familie zum Zeitpunkt des Bekanntwerdens mit dem Stück betroffen hatten. Der Bruder hatte wohlweislich ein Stück ausgewählt, das so feierlich war, um die verstorbene Tante zu ehren, und doch auch so herzerfreuend, um als Geburtstagsgabe seine ältere Schwester zu beglücken. Der Wortlaut des Titels „Wir glauben all an einen Gott“ ist eine beruhigende Formel für alle Lebenslagen.

Inzwischen wird die Reise fortgesetzt, und der ausgedehnte Aufenthalt in Paris während des Winters 1831/32 ist ihr Schwerpunkt. Obwohl Mendelssohn die Pianisten Friedrich Kalkbrenner (1785–1849) und Ferdinand Hiller (1811–1885)<sup>42</sup> Orgelkompositionen Bachs spielen hörte, waren diese vier Monate künstlerisch ebenso enttäuschend, wie schon seine Reise dorthin im Jahr 1825. Auch ist dieser Aufenthalt für ihn persönlich durch die Nachrichten vom Tod seines Freundes Eduard Rietz und dann auch Goethes ziemlich bedrückend. Schließlich, um die Sache noch schlimmer zu machen, zieht er sich die Asiatische Cholera zu. Ohne Zweifel ist Felix erleichtert, als er schließlich am 22. April 1832 seinen Fuß auf Londoner Boden setzt, der Stadt, in der einige seiner engsten Freunde sich niedergelassen hatten und in der er selbst schon als Berühmtheit gilt. Sein erster Aufenthalt dort hatte im Jahr 1829 stattgefunden; es scheint so, als habe er damals regelmäßig in der St. Pauls Kathedrale Sonntag morgens das Postludium zum Ausgang des Gottesdienstes spielen dürfen.<sup>43</sup> Die dreimanualige Orgel von Bernard Smith war eins der wenigen Instrumente Londons in dieser Zeit mit einem vollständigen, zwei Oktaven umfassenden Pedal (C–c').<sup>44</sup> Dadurch eignete sie sich für die Musik Bachs recht gut. Das Musizieren in der Kathedrale, wie Mendelssohns Orgelkonzerte im allgemeinen, bestand vermutlich zum größten Teil aus Improvisationen sowie dem Vortrag von Kompositionen Bachs. In den Folgejahren entwickelt sich dieses Muster zum Standard für Mendelssohns Auftritte bei seinen weiteren Besuchen in London. 1837 soll er sogar mehr als eine halbe Stunde ununterbrochen gespielt haben und dabei von einer ganzen Schar begeisterter Zuhörer auf der Orgelempore umgeben gewesen

<sup>42</sup> Brief an seine Familie vom 11.–14. Dezember 1831.

<sup>43</sup> P. Jourdan, *Mendelssohn in England 1829–37*, Dissertation, Cambridge 1998, S. 98f. und 126, sowie Elvers, Briefe, S. 75f.

<sup>44</sup> N. Thistlethwaite, *The Making of the Victorian Organ*, Cambridge 1990, S. 22f.

sein.<sup>45</sup> Vor allem durch diese Aufführungen macht er Bachs Musik in England bekannt.<sup>46</sup>

Mendelssohns Orgelspiel in der St. Pauls Kathedrale im Jahre 1832 ist gut belegt. Wie 1829 wohnt er auch bei diesem Aufenthalt bei Thomas Attwood (1765–1838), dem schon etwas älteren Organisten der Kirche, einem früheren Schüler Mozarts. An einem Sonntagmorgen, dem 27. Mai, früh um acht Uhr, schreibt Attwood folgende Zeilen an seinen Freund und Mit-Organisten Vincent Novello (1781–1861), um diesen, einen glühenden Verehrer von Bachs Musik, durch eine persönliche und per Boten überbrachte Mitteilung auf ein bevorstehendes Ereignis aufmerksam zu machen:

„Dear Novello, – Mendelssohn has just rec<sup>d</sup> some manuscripts of Sebastian Bach, which he purposes trying this Morn<sup>g</sup>: hope you will meet him – 11o’c.“<sup>47</sup>

(„Lieber Novello – Mendelssohn hat gerade einige Manuskripte von Sebastian Bach bekommen und beabsichtigt, sie an diesem Morgen zu probieren: ich hoffe, daß Sie kommen können – pünktlich 11 Uhr.“)

Demnach wollte Mendelssohn – vermutlich wieder zum Ausgang des Gottesdienstes, der 9.45 Uhr begann –, in der Kathedrale Orgel spielen.<sup>48</sup> Denkbar ist, daß er die neuen Manuskripte von Franz Hauser erhalten hatte, der als Mitglied einer deutschen Operntruppe gerade in London weilte.<sup>49</sup> Man kann davon ausgehen, daß es sich bei dieser Gelegenheit um eine so noch nie dagewesene Demonstration im Prima-vista-Spiel gehandelt hat.

Zwei Wochen später, am 10. Juni, wird von Mendelssohn berichtet, daß er Fugen „zum Ergötzen aller Zuhörer“ auf der Orgel von St. Paul gespielt und dabei eine solche Aufmerksamkeit durch seine Art Pedal zu spielen erregt habe, daß seit dieser denkwürdigen Aufführung eine vollständige Umwälzung des bisher in England üblichen Orgelspielens datiert.<sup>50</sup> Diese Hinweise be-

<sup>45</sup> Siehe P. Ward Jones (Hrsg.), *The Mendelssohns on Honeymoon: The 1837 Diary of Felix and Cécile Mendelssohn Bartholdy Together with Letters to Their Families*, Oxford 1997, S. 99ff.

<sup>46</sup> Jourdan, S. 178.

<sup>47</sup> F. G. Edwards, *Bach's Music in England*, in: *The Musical Times* 37, 1896, S. 722–726, bes. S. 724; F. G. Edwards, *Thomas Attwood*, in: *The Musical Times* 41, 1900, S. 788–794, bes. S. 791; sowie Jourdan, S. 180.

<sup>48</sup> W. M. Atkins, *The Age of Reform: 1831–1894*, in: *A History of St. Paul's Cathedral*, ed. W. R. Matthews and W. M. Atkins, London 1957, S. 250–299, bes. S. 253.

<sup>49</sup> D. A. Jorgenson, *The Life and Legacy of Franz Xaver Hauser: A Forgotten Leader in the Nineteenth-Century Bach Movement*, Carbondale/Ill. 1996, S. 33ff.

<sup>50</sup> Siehe insbesondere W. A. Lampadius, *A Life of Felix Mendelssohn Bartholdy* (übersetzt von W. L. Gage), London 1876, S. 18; sowie W. S. Rockstro, *Mendelssohn*, London 1884, S. 48.

treffen unzweifelhaft die Fugen von Bach mit ihren virtuosen Anforderungen an die Pedaltechnik. Sie bilden auch den Kontext zu einem Brief vom Spätsommer, in dem Mendelssohn sich mit größtem Vergnügen an seinen Vortrag einer „Bachschen Fuge aus a moll“ an der Orgel der St. Pauls Kathedrale erinnert.<sup>51</sup> In diesem Fall muß er Bachs einzige Orgelfuge in dieser Tonart, die berühmte Fuge a-Moll BWV 543/2 meinen, und es ist durchaus denkbar, daß er gerade dieses Stück am 10. Juni gespielt hat. Abgesehen von der Frage nach dem Datum kann man sicher sein, daß die Zeugen dieses denkwürdigen Auftretts der Ausführung des schwierigen Pedalparts, den nur wenige englische Organisten bewältigen konnten, ohne Zweifel allerhöchsten Respekt zollten. Daß Mendelssohn jetzt zu solchen Leistungen fähig ist, zeigt einen wesentlichen Qualitätssprung seiner Pedaltechnik im Vergleich zu seinem Aufenthalt in der Schweiz ein Jahr zuvor. Jetzt ist er durch und durch ein Köhner. Ein anderes Orgelwerk Bachs, das Mendelssohn damals in London spielte, ist Präludium und Fuge e-Moll BWV 533. Nach einer Mitteilung des Organisten Edward Holmes aus dem Jahre 1835 haben die englischen Musikliebhaber das Stück erst durch die Aufführung von Mendelssohn in der St. Pauls Kathedrale kennengelernt.<sup>52</sup> Von Novello stammt die Bemerkung, daß Mendelssohn dieses Stück auswendig konnte und häufig spielte.<sup>53</sup> Als Vincent Novello um eine Kopie der Fuge zum eigenen Gebrauch bittet, antwortet ihm Mendelssohn auf englisch:

„As soon as I have a free moment, I will try to write for you the Fugue in E [Minor]; but I cannot promise whether I shall succeed, as I fear I do not recollect exactly the distribution of parts in some passages. However, I will try it, and if I do not recollect it, get you a copy from Germany.“<sup>54</sup>

(„Sobald ich etwas Zeit habe, will ich die e-Moll-Fuge für Sie aufschreiben; doch kann ich nicht versprechen, ob ich es schaffe, da ich mich nicht genau an die Verteilung der Stimmen in einigen Passagen erinnern kann. Doch will ich es versuchen, und wenn ich mich nicht erinnern kann, bekommen Sie eine Abschrift aus Deutschland.“)

<sup>51</sup> Unveröffentlichter Brief an Marie Kiené vom 28. Juli 1832 (Privatbesitz).

<sup>52</sup> Jourdan, S. 180. In demselben Sinne äußert sich der Organist H. J. Gauntlett, der berichtet, Mendelssohn sei der erste gewesen, der Bachs „kleines“ e-Moll-Präludium und Fuge in England gespielt habe. Siehe Edwards, *Bach's Music in England*, S. 724. Gauntlett verwendet den Begriff „kleines“ Präludium, um zwischen diesem und dem größeren Präludium und Fuge e-Moll BWV 548 zu unterscheiden. BWV 533 trägt im englischsprachigen Raum den Beinamen „Cathedral“, der seinen Ursprung sicherlich in Mendelssohns Spiel dieses Stückes in St. Paul's hat.

<sup>53</sup> V. Novello (Hrsg.), *Sebastian Bach: Prelude and Fugue in E Minor*, London 1833 (Select Organ Pieces Nr. 42).

<sup>54</sup> Edwards, *Bach's Music in England*, S. 724.



Nachdem Novello im folgenden Jahr die Kopie erhalten hatte, veröffentlichte er das Präludium und die Fuge umgehend in seiner Reihe „Select Organ Pieces.“

Präludium und Fuge e-Moll ist vermutlich auch Gegenstand des Briefes, den Mendelssohn zwei Monate nach seiner Rückkehr in die Heimat im Sommer 1832 aus Berlin an Thomas Attwood schreibt:

„I avail myself of Mr. Moore's leaving Berlin to send you the long promised Prelude of Bach's with your favourite fugue, and with that other wonderful piece, which I played every Sunday on your organ, & which produced so good effect with your Diapasons ... I hope you will play sometimes the fugue as a last voluntary and think of the time when you allowed me to do so, a time which I shall always think of, and which was a very happy one for me.“<sup>55</sup>

(„Ich nehme die Gelegenheit wahr, Mr. Moore bei seiner Abreise aus Berlin das schon lange versprochene Präludium von Bach mit Ihrer Lieblingsfuge und dem anderen wunderbaren Stück, das ich jeden Sonntag auf Ihrer Orgel spielte und das sich für die Prinzipalstimmen dieses Instruments so gut eignet, mitzugeben ... Ich hoffe, daß Sie die Fuge manchmal zum Gottesdienstaussgang spielen und dabei an die Zeit denken, als Sie mir erlaubten zu spielen, an eine Zeit, an die ich immer denken werde und die für mich sehr glücklich war.“)

Auf jeden Fall kann mit der hier von Mendelssohn erwähnten Fuge nicht diejenige in a-Moll gemeint sein, denn Attwood konnte ein so schwieriges Stück wohl kaum bewältigen.<sup>56</sup> Das andere von Mendelssohn als „wunderbar“ bezeichnete Stück ist leider nicht zu identifizieren.

Mendelssohns Aufenthalt in London erstreckte sich über zwei Monate. Gegen Ende Juni kehrt er nach einer Abwesenheit von mehr als zwei Jahren nach Berlin zurück. Die intensive Beschäftigung mit Bachs Orgelwerk behält er auch nach seiner Rückkehr bei und setzt sie lebenslang fort, und zwar als ausübender Künstler, Komponist, Herausgeber, Sammler, Pädagoge und umfassender Botschafter Johann Sebastian Bachs. Es steht außer Zweifel, daß in der Zeit der Frühromantik Bachs Musik keinen so einflußreichen Fürsprecher besaß wie Felix Mendelssohn Bartholdy.

Übersetzung: *Barbara Steinwachs* (Leipzig)

<sup>55</sup> Brief vom 3. September 1832 (Library of Congress), zitiert in Edwards, Thomas Attwood, S. 791. Der Überbringer der Sendung war Joseph Moore, ein Freund Mendelssohns und Mitorganisator des Birmingham Music Festival.

<sup>56</sup> Über Attwoods Verdienste als Organist siehe N. Temperley, Artikel *Attwood, Thomas*, in: *New Grove* 2001, Bd. 2, S. 150–152, bes. S. 151.

## Beispiel 1

BWV 769, Variation 1

Musical score for Example 1: BWV 769, Variation 1. The score is in 12/8 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar textures.

## Beispiel 2 Felix Mendelssohn Bartholdy

Kantate „Vom Himmel hoch da komm ich her“, 1. Satz

Allegro

Musical score for Example 2: Felix Mendelssohn Bartholdy, Cantata „Vom Himmel hoch da komm ich her“, 1. Satz. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. It includes dynamic markings like *f* and *ff*, and performance instructions such as *simile (16tel)*.

## Beispiel 3

Choralbearbeitung BWV 740

Musical score for Example 3: Choralbearbeitung BWV 740. The score is in 2/4 time and shows a piano accompaniment for a choral setting. It includes a measure number 27 at the beginning.



Die nahezu größte Harmonik von vierstimmigen Kompositionen im späten 18. und 19. Jahrhundert ist sicherlich die große und kleine Viertonigkeit. Mendelssohn hat diese Harmonik in der großen und kleinen Viertonigkeit (Op. 10, No. 1) verwendet. Die große Viertonigkeit ist ein aus der Harmonik der Barockzeit abgeleitet und der Viertonigkeit ist die drei großen Teile der Viertonigkeit (Op. 10, No. 1) verwendet. Die große Viertonigkeit ist ein aus der Harmonik der Barockzeit abgeleitet und der Viertonigkeit ist die drei großen Teile der Viertonigkeit (Op. 10, No. 1) verwendet.

Die Viertonigkeit (Op. 10, No. 1) ist ein aus der Harmonik der Barockzeit abgeleitet und der Viertonigkeit ist die drei großen Teile der Viertonigkeit (Op. 10, No. 1) verwendet.

Die große Viertonigkeit (Op. 10, No. 1) ist ein aus der Harmonik der Barockzeit abgeleitet und der Viertonigkeit ist die drei großen Teile der Viertonigkeit (Op. 10, No. 1) verwendet. Die große Viertonigkeit ist ein aus der Harmonik der Barockzeit abgeleitet und der Viertonigkeit ist die drei großen Teile der Viertonigkeit (Op. 10, No. 1) verwendet.

Die große Viertonigkeit (Op. 10, No. 1) ist ein aus der Harmonik der Barockzeit abgeleitet und der Viertonigkeit ist die drei großen Teile der Viertonigkeit (Op. 10, No. 1) verwendet.