

formulierten Kritik an seinem Konzept (S. 127 ff. böte hierfür Gelegenheit). Doch ist entgegenzuhalten, wie der Autor argumentiert: Wenn auch Johann Christian Hüttners Vergleich der chinesischen Musik mit Ossian aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert heute kaum sachlich zwingend erscheint (S. 109 ff.), so legt Clausen doch scharfsichtig die Argumentationsstrategien der Zeit frei. Anders gesagt: Gerade weil dieser Vergleich sachlich so wenig zwingend ist, nutzt der Autor die Chance zur Entlarvung der Argumentationsstrategien. Solche ‚Freilegungen‘ rechtfertigen nicht nur Clausens Auswahl, sie behandeln vielmehr ein grundlegendes und zentrales Anliegen jeder Alteritätsforschung. Dabei zeigt sich, dass Clausen ‚seine‘ Quellen kennt, dass er sie auszuwerten und einzuordnen weiß. Das fein gesponnene Bezugsnetz zwischen den Quellentexten Hüttners, Abbé Voglers und dem *Journal des Luxus und der Moden* ist ihm vertraut, so dass ein Kritiker sich fragen lassen müsste, was seine Einwände an zusätzlicher Tiefenschärfe erzielen können.

Zum Zweiten: Bezüglich des Verhältnisses des Fremden zum Eigenen entscheidet sich Clausen für ein dichotomisches Modell, das Integrations- und das Differenzmodell (S. 138 ff.). Zum Nachteil gereicht dadurch, dass die kulturwissenschaftlichen Differenzierungen kultureller Austauschprozesse (vgl. Peter Burke: *Kultureller Austausch*, dt. Frankfurt/Main 2000) ausgespart werden. Gerade aber die am Umgang mit den Quellen bewiesene Differenzierung wäre auch hinsichtlich des Rezeptionsverhaltens notwendig, weil sie doch das Problem aufwirft, wie virtuos die Musikpädagogik solche komplexen und doch subtil zu unterscheidenden Umgehensweisen mit fremder Musik nutzen kann.

Clausens Arbeit ist zum guten Teil auch ein explosives Buch, bezieht es doch Stellung hinsichtlich des Verhältnisses von Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Es zeigt dem Musikpädagogen nachdrücklich, wie er die historischen Quellen und den musikwissenschaftlich sachgerechten Umgang mit ihnen braucht, und es erinnert den Musikwissenschaftler, dass die ‚Außenwirkung‘ seiner Arbeit bis weit in andere Disziplinen reichen kann.

(September 2006)

Joachim Kremer

HELMUT FÖLLER: *B A C H. Verarbeitungen eines Motivs in der Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*. Sinzig: Studio-Verlag 2004. 309 S., Nbsp. (Kirchenmusikalische Studien. Band 9.)

Nach der Fertigstellung seiner *Sechs Fugen über den Namen BACH* op. 60 sprach Robert Schumann gegenüber seinem Verleger Friedrich Whistling die Vermutung aus, dass dieser Zyklus seine „anderen Werke wohl am längsten überleben“ werde (*Briefe. Neue Folge*, hrsg. von Gustav F. Jansen, Leipzig 1904, S. 446). Auch wenn diese Hoffnung auf musikalische ‚Dauerhaftigkeit‘ heute eher befremdlich wirken mag, sollte sie nicht vorschnell allein mit der imaginierten Solidität des kontrapunktischen Satzes erklärt werden. Zumindest verdeutlicht sie den Stellenwert des Werkes innerhalb jener Gruppe von Kompositionen, die ihre Entstehung Schumanns Beschäftigung mit dem Pedalflügel verdanken. Dass von diesen allein die BACH-Fugen primär für die Ausführung auf der Orgel bestimmt waren, ist wenig verwunderlich: Schumanns op. 60 weist damit nicht nur auf die BACH-Werke Liszts und Regers voraus, sondern gliedert sich in eine Reihe von meist weniger bekannten Kompositionen ein, in denen dem ‚Klassiker‘ dieses Instruments mit dessen Namenszug die Reverenz erwiesen wird.

Dieser Werkgruppe, zu der inzwischen auch eine Sammelausgabe für die Praxis vorliegt (*B-A-C-H-Vertonungen der deutschen Romantik*, hrsg. von Anne Marlene Gurgel, Bonn/Bad Godesberg 2000), hat sich Hartmut Föllner in seiner 1999 abgeschlossenen Dissertation angenommen. Ziel der Untersuchung ist eine „systematische Erfassung und analytische Auswertung aller BACH-Vertonungen, welche im Zeitraum von 1803 bis 1914 für die Orgel komponiert wurden“ (S. 17). Damit sind allerdings nur solche Werke gemeint, in denen der BACH-Bezug in Titel oder Hauptthema unzweifelhaft gegeben ist, nicht jedoch temporäre motivische Allusionen. Ist diese stillschweigend vorgenommene Einschränkung angesichts der sonst drohenden analytischen Uferlosigkeit noch nachvollziehbar, so wirkt die rigide Handhabung der zeitlichen Limitation etwas unglücklich, zumal jene politischen Epochenmarken hier wohl wenig tauglich sind. Folglich bleiben die BACH-Werke Albrechtsbergers, Sorges und Knechts ebenso ausgeblendet, wie die in der

Tradition der großen ‚Bach-Monumente‘ Liszts und Regers stehende *Passacaglia and Fugue* op. 150 Sigfrid Karg-Elerts – in Bezug auf dessen Gesamtschaffen das BACH-Motiv fast als *idée fixe* zu bezeichnen wäre.

Trotz dieser Einschränkung kann Föllner eine Gruppe von dreißig Werken vorstellen, die von anspruchslosen Fughetten bis zu kontrapunktischen Aufgipfelungen reicht – wie etwa in Willhelm Middelschultes *Kanonischer Fantasie über BACH und Fuge über 4 Themen von J. S. Bach*. So vielfältig die Ambitionen waren, die das im Motiv gebannte kompositorische ‚Über-Ich‘ auszulösen vermochte, so deutlich offenbart sich der Rückgriff auf einen recht engen Kanon einschlägiger Modelle aus Bachs Orgelmusik. Hinsichtlich des BACH-Motivs ist hingegen zu beobachten, dass weniger die von der Aura des Fragments umgebene ‚Signatur‘ der *Kunst der Fuge* als Vorbild diente, als mit *Präludium und Fuge über den Namen BACH* BWV 898 ausgerechnet ein Werk, dessen Echtheit höchst zweifelhaft ist – eine Pointe, die der Autor zwar benennt, zeitweilig aber selbst wieder zu vergessen scheint („Bachs Fuge BWV 898“, S. 269).

Im Hauptteil des Buches werden die Kompositionen zunächst auf ihr jeweiliges „Form-schema“ gebracht und anschließend hinsichtlich des BACH-Motivs – aufgegliedert nach dessen Funktion als „melodiebildendes“ und „harmonieprägendes Element“ (S. 45) – untersucht. Durch diesen analytischen Schwerpunkt treten „ästhetische Aspekte und historisierende Tendenzen“ (S. 30 ff.) trotz eines so betitelten, aber unzureichenden Kapitels in den Hintergrund. Warum und in welcher Form beispielsweise Liszt, Schumann und Johann Heinrich Bellermann um die Mitte des Jahrhunderts die Bach-Chiffre aufgriffen, muss so unklar bleiben. Für die Erhellung nicht nur dieser Zusammenhänge wäre sicherlich eine breitere Berücksichtigung der Forschungsliteratur, etwa der Untersuchung von Michael Heinemann zur Bach-Rezeption Liszts, hilfreich gewesen.

Föllners Analysen können dagegen einen Einblick in die kompositorischen Schlussfolgerungen geben, die aus den beiden motivischen Grundelementen „Chromatik“ und „Sequenz“ (S. 139) zu ziehen waren. Am Ende steht jedoch mit der Konstatierung von personal- und epochenstilistischen Varianten innerhalb einer ge-

nerellen Familienähnlichkeit der BACH-Werke ein erstaunlich redundanter Befund. Ähnliches gilt für die einleitend angekündigte Untersuchung nach „orgelspezifischen Kriterien“ (S. 17), die letztlich auf eine Koinzidenz mit dem generellen Wandel des Orgelmusikstils im 19. Jahrhundert hinausläuft.

Überraschungen hält das Buch also kaum bereit – höchstens mit dem etwas bizarren Unterfangen, aus den Werken Regers und Liszts auch zahlensymbolisch eine Hommage an Bach decodieren zu wollen. Ärgerlich sind schließlich die zahlreichen Druckfehler in Text und Notenbeispielen, in denen eine gründlichere Redaktion ebenso Abhilfe geschaffen hätte, wie in manchen sprachlichen Unsicherheiten des Autors.

(September 2006)

Ulrich Mieke

TAKASHI NUMAGUCHI: *Beethovens „Missa solemnis“ im 19. Jahrhundert. Aufführungs- und Diskursgeschichte. Köln: Verlag Dohr 2006. 539 S., Abb., Nbsp.*

Eine quellenorientierte Aufarbeitung der Rezeption der *Missa solemnis* gehört zu den großen Desideraten nicht nur der Beethoven-Forschung, sondern der Erforschung der Rezeption sinfonischer (Kirchenmusik-)Werke im 19. Jahrhundert überhaupt. Diese Lücke zu schließen hat sich die vorliegende Arbeit zum Ziel gesetzt, die im Wintersemester 2005/06 als Dissertation an der Universität Dortmund angenommen wurde und nun auch im Druck erschienen ist. Inhaltlich gliedert sie sich nach einer kurzen Einleitung in einen interpretierenden Teil (S. 15–49) und einen Materialteil samt Register und Bibliographie (S. 53–539).

In dem mit viel Fleiß und Akribie erstellten Materialteil, der eindeutig den Schwerpunkt der Arbeit bildet, macht Numaguchi zahlreiche der Forschung bislang unbekannte Aufführungen ausfindig und trägt in einem über 400 Seiten umfassenden „Reader“ umfangreiches Schrifttum über die *Missa solemnis* aus der Zeit von 1824 bis 1900, vornehmlich aus dem deutschsprachigen Raum, zusammen. Bei der Erschließung der Zeitschriften orientierte sich die Autorin an den RIPM-Einträgen, ergänzte diese aber durch einschlägige Stellen aus Musikerbriefen sowie ausgewählten Erwähnungen und Besprechungen in musikgeschichtlichen,