

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 „Formschema“ 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,

regionalgeschichtlichen oder musiktheoretischen Büchern. Alle Exzerpte zusammen sind in chronologischer Ordnung abgedruckt (ungeschickterweise ist aber z. B. Eduard Hanslicks 1861 für die Wiener *Presse* geschriebene Besprechung erst 1870, dem Erscheinungsjahr in Buchform, eingereiht). Die Lesarten sind sehr verlässlich.

In diesen überwiegend erstmals in einer musikwissenschaftlichen Veröffentlichung abgedruckten Dokumenten gibt es unendlich viel zu entdecken: Zunächst einmal beeindruckt die schiere Quantität an Aufführungen und Besprechungen; mithin straft das Material qua Existenz die verbreitete Behauptung Lügen, die *Missa solemnis* habe im 19. Jahrhundert die musikalische Öffentlichkeit wenig beschäftigt. Und, wie die Autorin selbst andeutet, ließen sich die Belege sogar noch deutlich erweitern: Ganze Segmente (etwa Diskussionen im nicht-musikalischen Schrifttum) blieben bei der Recherche – nicht zuletzt aus zeitlichen Gründen – erklärtermaßen ausgeklammert. Beginnt man sich in das Material zu vertiefen, erfährt man nicht zuletzt ganz praktische Dinge über das (Nicht-)Zustandekommen von Aufführungen, über unterschiedliche Publikumsreaktionen oder über die verschiedenen Kontexte, in denen die *Missa* erklang. Deutlich wird aber auch, dass die *Missa solemnis* bereits sehr früh und immer wieder mit Beethovens *Neunter Symphonie* verglichen wurde – ein Faktum, das in der gattungsgeliteten Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts für lange Zeit aus dem Blick geraten ist. Gleichzeitig spürt man, dass die Berichterstatter und Autoren grundverschiedene Haltungen zur Kirchenmusik wie überhaupt ganz unterschiedliche musikästhetische Positionen einnehmen, die ihre Darstellungen und Urteile maßgeblich prägen.

Hier muss eine kontextbezogene Interpretation des Materials ansetzen, die Namaguchi im Einleitungsteil ihres Buches auch zu leisten versucht, indem sie Grundlinien der „Aufführungs- und Diskursgeschichte“ in vier chronologischen Stationen herausarbeitet: Bis 1843 muten die Berichte über die noch relativ seltenen (Teil-)Aufführungen des Mammutwerks meist wie vollbrachte Heldentaten an, und der Schott-Verlag (der die Originalpartitur druckte) unternimmt in seiner Zeitschrift *Cäcilia* eine

Publicity-Kampagne. Der Eindruck, die *Missa solemnis* sei von Anfang an vornehmlich im Konzertsaal aufgeführt worden, mag dabei aber dem Faktum geschuldet sein, dass etwaig doch existente liturgische Aufführungen kaum im durchforsteten Musikschrifttum Niederschlag fanden. (So zumindest argumentiert Gerhard Poppe in seiner hier nicht zu diskutierenden Habilitationsschrift „Festamt, sinfonische Messe oder überkonfessionelles Bekenntnis? Studien zur Rezeptionsgeschichte von Beethovens *Missa solemnis*“, die im Sommersemester 2006 an der Universität Koblenz-Landau angenommen wurde; siehe Nachricht in *Mf* 59, 2006, Heft 3, S. 308.) In der Zeit von 1844 bis 1871 wird die *Missa solemnis* an vielen Orten mit einiger Regelmäßigkeit aufgeführt, was nicht zuletzt auf das Aufblühen mitgliederstarker Chorvereinigungen zurückzuführen ist. Auffallenderweise erfahren die im Schrifttum dieser Zeit breiten Raum einnehmenden technischen Schwierigkeiten der *Missa solemnis* eine sehr unterschiedliche Bewertung: Was für die einen ein Manko einer Kirchenkomposition darstellt, ist für die anderen – namentlich: die Neudeutschen – Zeichen der Progressivität und Ferment für eine Musik der Zukunft. Zur Zeit des Cäcilianismus, von 1872 bis 1900, nimmt zwar die Zahl der Aufführungen weiterhin zu, doch existieren weniger Presseberichte: Die Aufführung der *Missa solemnis* ist keine Sensation mehr. Der Ausblick in das 20. Jahrhundert schließlich enthält kaum mehr als den Hinweis, dass zunehmend Versuche unternommen wurden, die Größe des Werks auch analytisch zu untermauern.

Die Abhandlung ist konzise, differenziert und kenntnisreich geschrieben (auch gut formuliert und sorgfältig redigiert) und kann durch die klar gezogenen Linien eine Orientierung für die Erschließung des heterogenen Materials bieten. – Nur: Sie fällt wirklich zu kurz aus. Vieles bleibt undiskutiert oder einseitig – wie könnte es auf nur 35 Seiten auch anders sein! So wünschte man sich eine stärker personen- bzw. gruppenbezogene Interpretation (wie sie nur ansatzweise für die Neudeutschen geleistet wird) sowie das Aufspannen größerer Kontexte, denen die verschiedenen Meinungen und Rezeptionshaltungen zugeordnet werden könnten.

Sympathisch ist, dass die Autorin um diese

Beschränkung durchaus weiß und sie selber anspricht. Die eigentliche „Diskursgeschichte“ der *Missa solemnis*, zu der die Autorin sehr viel Material bereitgestellt hat, gilt es aber erst noch zu schreiben. Gleichwohl ist es Numaguchi bereits gelungen, mit ihrem Buch dafür sensibel zu machen (S. 12), dass „die Aufarbeitung der Rezeptionsgeschichte der *Missa solemnis* mehr als bloß philologisches historiographisches Interesse beansprucht: Unverkennbar ist die heutige Sichtweise der *Missa solemnis* im Wesentlichen vom 19. Jahrhundert bestimmt.“

(August 2006)

Birgit Lodes

ERICH REIMER: *Vom Bibeltex t zur Oratorien-szene. Textverarbeitung und Textvertonung in Felix Mendelssohn Bartholdys „Paulus“ und „Elias“*. Köln: Verlag Dohr 2002. 175 S., Nbsp.

Seit dem Ende der 1980er-Jahre hat sich Erich Reimer mehrfach kenntnisreich zur „Textanlage“, „Szenengestaltung“ und „Kompositionsweise“ in Mendelssohns Oratorien *Paulus* und *Elias* geäußert (vgl. *AfMw* 46, 1989, S. 42–69 und 50, 1993, S. 44–70 sowie *Mf* 49, 1996, S. 152–171). Im vorliegenden Band knüpft er an diese Arbeiten an und baut diese weiter aus. Sein Ziel ist es, „den Zusammenhang zwischen textlicher und musikalischer Szenengestaltung“ zu erschließen (Klappentext) bzw. zu zeigen, „in welcher Weise der *Paulus* ‚nach Worten der heiligen Schrift‘ und der *Elias* ‚nach Worten des alten Testaments‘ komponiert worden ist“ (S. 7). Dafür aufschlussreich sind vor allem der Briefwechsel zwischen Mendelssohn und dem Theologen Julius Schubring, Mitarbeiter an den Oratorienlibretti, sowie die persönlich von Mendelssohn redigierten Textfassungen im Notentext der 1837 und 1847 bei Simrock publizierten Erstausgaben der Partituren. Letztere vergleicht Reimer mit dem Wortlaut einer 1831 in Berlin erschienenen Ausgabe der Luther-Bibel. Anhand dieser Quellen gelingt es ihm anschaulich nachzuweisen, dass Mendelssohn beim *Paulus* zunächst ein freieres, deutlich über den Wortlaut der Bibel hinausgehendes Oratorienlibretto favorisiert hatte, im Laufe seiner Arbeit aber schließlich zum genauen biblischen Wortlaut zurückkehrte. So schrieb Mendelssohn am 15. Juli 1834 an Schubring, dass er Textänderungen „nach und nach wieder so herstelle, wie [er] sie in der Bibel finde;

das bleibt doch das Beste“. Und am 20. Juli heißt es: „Beim Componiren selbst suche ich mir gewöhnlich die Bibelstellen auf, und so kommt es, daß vieles einfacher, kürzer und gedrängter wird, als es in ihrem Text steht, während ich damals nicht genug Worte bekommen konnte“ (jeweils zitiert nach Reimer, S. 16). Diese Vorgehensweise, bei der Mendelssohn in den Bibeltex t lediglich durch Kürzungen oder durch den Einschub anderer Bibelstellen ein-griff, blieb auch für die Arbeit am *Elias* grundlegend.

Dargestellt wird dies von Reimer nach einer knappen Einleitung (S. 7–11) in zwei analog aufgebauten Teilen zur „Textbearbeitung und Textvertonung“ im *Paulus* (S. 13–89) und *Elias* (S. 91–170), welche jeweils drei Unterteile zur „Planung und Ausführung“ (S. 13–17 bzw. 91–93), „Textauswahl und Gesamtkonzeption“ (S. 17–22 bzw. 94–98) und zur „Szenen- und Satzgestaltung“ (S. 22–89 bzw. 98–170) enthalten.

Wie bereits die Proportionen erkennen lassen, liegt der Schwerpunkt von Reimers Darstellung auf der Szenen- und Satzgestaltung. Dieser Unterteil ist als Kommentar angelegt und exzellent aufbereitet: Die Oratoriensätze werden in fortlaufender Reihenfolge behandelt, gruppiert nach den sich aus den Bibeltex ten ergebenden übergeordneten Einheiten. Jeder dieser Einheiten vorangestellt ist eine Übersicht der zugehörigen Sätze, unter Angabe ihrer jeweiligen Tonart und Bedeutung für die großformale Disposition des Werks. Dem folgt die Besprechung der Einzelsätze, wobei deren Text dem Wortlaut der biblischen Vorlagen nicht nur gegenübergestellt, sondern Mendelssohns Übernahmen im Bibeltex t auch durch Unterstreichung gekennzeichnet werden und damit mühelos nachvollziehbar sind.

Während die Ausführungen zur Szenen- und Satzgestaltung also grundlegende Einblicke in die kompositionstechnische Gestaltung Mendelssohns bieten, nicht zuletzt dank der großzügigen Veranschaulichung mit Notenbeispielen und durch die Erläuterung und Bewertung von einzelnen Sachverhalten, fehlt eine derartige Erklärung und Einordnung von Fakten weitgehend in den beiden vorangestellten Unterteilen zur Planung und Ausführung der Werke bzw. zur Textauswahl und Gesamtkonzeption. Dies ist umso erstaunlicher, als eine Kontextu-