

Als der dem Erkenntnisgewinn förderlichste Teil erweist sich das an dritter Stelle stehende eigentliche Hauptkapitel, in dem zunächst anhand der Auswertung der genannten beiden Zeitschriften die zentralen Austragungsstätten gemustert werden, die vor allem in evangelischen Kirchen Mittel- und Ostdeutschlands lagen. Hinter den evangelischen Kirchen weisen katholische Kirchen, Konzertsäle und Synagogen nur einen verschwindend kleinen Anteil an dokumentierten Orgelkonzerten auf (S. 98). Als Konzertgeber betätigten sich vorwiegend Orts-, daneben aber auch diverse Reisevirtuosen, unter ihnen sehr sporadisch auch einige Frauen. In der Programmgestaltung spiegelt sich das Spannungsfeld von artifiziellen, populären und historisch orientierten Tendenzen wider, wie es *mutatis mutandis* auch aus den Bereichen der Orchester-, Kammer- und Klaviermusik bekannt ist. Dies fiel bei der Orgel – als weithin nur als für den liturgischen Gebrauch in Frage kommend aufgefasstem Instrument – verschärfend zu dem Gegensatz – wie die Verfasserin es nennt – von Virtuosität und Kirchlichkeit ins Gewicht. Im Vergleich zu anderen Konzertformen bildeten Arrangements und Improvisationen einen deutlich größeren Anteil an den Programmen.

Die Fülle des dokumentierten Materials wird in einem gut ein Viertel des Gesamtumfanges der Arbeit ausmachenden Anhang tabellarisch aufgelistet, der möglicherweise den Leser zu weiteren statistischen Überlegungen anregt. (Juli 2011) Arnfried Edler

HERMANN DANUSER: *Weltanschauungsmusik. Schliengen: Edition Argus 2009. 501 S., Abb., Nbsp.*

Der Begriff „Weltanschauungsmusik“ wurde bereits Ende der 1960er Jahre von Rudolf Stephan in die Musikwissenschaft eingeführt. Er charakterisiert musikalische Werke, die durch den Rückgriff auf philosophisch, religiös oder anderweitig „weltanschaulich“ geprägte Texte, Überschriften und dergleichen eine subjektive Sicht des Komponisten auf die Welt in Wechselwirkung mit musikalischen Strukturen zum Ausdruck bringen. Hermann Danuser greift nun dieses „Wortungetüm“ (S. 32) auf und skizziert in seinem umfangreichen Buch Schlüsselwerke von Ludwig van Beetho-

vens neunter Symphonie bis hin zu Paul Hindemiths Oper *Die Harmonie der Welt* und (in einem knappen Ausblick) Karlheinz Stockhausens *Licht-Zyklus*.

Zunächst verfolgt Danuser sorgfältig die Begriffsgeschichte in Philosophie und Ästhetik. „Weltanschauung“ taucht zum ersten Mal bei Immanuel Kant in einer Passage über das Erhabene auf und wird von Hegel sowie in der Ästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts gern verwendet, um im philosophischen Diskurs der Moderne als vorwissenschaftlich verabschiedet zu werden. „Weltanschauung“ erscheint nunmehr lediglich als eine „zum System erhobene Meinung“ (Theodor W. Adorno, zitiert S. 23), als eine allzu persönliche und damit unverbindliche Ansicht. Die Verwendung im Nationalsozialismus brachte den Begriff vollends in Misskredit. Wenn Danuser ihn gleichwohl zur Grundlage seiner Betrachtung macht und mit „Weltanschauungsmusik“ sogar ein eigenes Genre zu begründen versucht, so ist dies unter anderem der Tatsache geschuldet, dass viele der Texte, die den Musikwerken vom Beginn des 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts zugrunde liegen, im philosophischen Diskurs heute als veraltet, in sich widersprüchlich, wenn nicht gar politisch gefährlich, auf jeden Fall aber als Ausdruck einer „subjektiv ausgeformten Weltperspektive“ (S. 25) erscheinen. Letzteres gilt beispielsweise für das *Deutsche Requiem* von Johannes Brahms, das durch die persönliche Auswahl biblischer Texte durch den Komponisten von liturgischer Kirchenmusik (die Danuser nicht zur „Weltanschauungsmusik“ rechnet) deutlich abgesetzt ist. Es gilt aber auch für die Schopenhauer-Adaption Richard Wagners oder für den (in Danusers Augen ideologisch regressiven) Rückgriff auf die antike Idee der Sphärenharmonie in Verbindung mit einer christlichen Tönung in Hindemiths Kepler-Oper *Die Harmonie der Welt*.

„Weltanschauungsmusik“ muss Danuser zufolge stets unter einer doppelten Perspektive analysiert und beleuchtet werden: „Im Kern steht eine notwendige Spannung zwischen autonomie- und heteronomieästhetischen Faktoren im musikalischen Werk, die den Gegensatz zwischen den beiden Sphären der Ästhetik unterläuft.“ (S. 33) Daraus ergibt sich folgende Definition: „Um für dieses Buch ein Kriterium zu erhalten, das erlaubt, Weltanschauungsmu-

sik von anderer Musik abzugrenzen, die keine ist, erkläre ich produktions- und vor allem werkästhetisch zur Bedingung, dass ein Werk, um Weltanschauungsmusik zu sein, vom Komponisten auktorial im doppelten ästhetischen Sinn [nämlich autonomie- und heteronomieästhetisch, UK] angelegt sein muss.“ (S. 33) Wichtig ist dem Autor, dass die zugrunde liegende „Weltanschauung“ nicht vollständig in der musikalischen Struktur aufgeht (was mitunter bei künstlerisch weniger gelungenen Werken, bei politischen Tendenzwerken und Ähnlichem zu beobachten ist), sondern dass die ästhetische Qualität in einer gewissen produktiven Spannung zu den außermusikalischen Gehalten steht. Mit anderen Worten: Nur Musik von entsprechendem „Kunstanspruch“ erfüllt das Kriterium, „Weltanschauungsmusik“ zu sein, selbst wenn die zugrunde liegenden Texte ein weniger hohes Niveau aufweisen. Dies ist auch der Grund dafür, dass sich solche Musik weniger ihres außermusikalischen Gehalts willen als vielmehr wegen ihrer immanenten musikalischen Qualitäten im Opern- und Konzertrepertoire auch heute noch behauptet.

„Weltanschauungsmusik“, so Danusers Beobachtung, tendiert zum Monumentalen. Es handelt sich um eine hybride, zumeist synkretistische Kunst, „die grenzsprengend ins Unreine ausschweift und Elemente verschiedener Genera in einem Werk verbindet“ (S. 37). Deshalb verzichtet Danuser auf eine chronologisch oder gattungsgeschichtlich orientierte Darstellung und stellt vielmehr verschiedene Werke nach sogenannten „Inbildern“ zusammen. Damit meint der Autor ästhetische Ideen, die als Leitbegriffe den wesentlichen außermusikalischen Kern solcher Werke beinhalten. Danuser wählt sechs „Inbilder“: „Gemeinschaft“ (mit Analysen von Beethovens neunter Symphonie), „Bildung“ (mit symphonischen Dichtungen von Franz Liszt und Chorwerken von Johannes Brahms), „Religion“ (mit Werken von Felix Mendelssohn Bartholdy, Max Reger, dem *Deutschen Requiem* von Brahms und Richard Wagners *Parsifal*), „Heldentum“ (mit Beethovens *Eroica*, der Trauermusik aus Wagners *Götterdämmerung* sowie Werken von Richard Strauss, Max Reger, Hanns Eisler und nationalsozialistischen Propagandakompositionen), „Liebe“ (mit Wagners *Tristan*, Schönbergs *Verklärter Nacht*, Alexander Zemlinskys *Lyrischer*

*Symphonie* und Gustav Mahlers achter *Symphonie*) und „Allnatur“ (mit Nietzsche-Adaptionen von Delius, Strauss und Mahler sowie monistischen Textvertonungen von Schönberg und Webern sowie „Kosmos-Musiken“ von Langgaard und Hindemith).

Die Auswahl dieser „Inbilder“ ist insgesamt schlüssig und repräsentativ, aber keinesfalls erschöpfend. Nicht immer erfüllen die Werkinterpretationen alle an sie gestellten Erwartungen. Das liegt in der Natur der Sache: Bei einer solchen Vielzahl hochkomplexer Partituren, die ja nicht nur musikalisch anspruchsvoll sind, sondern deren Textvorlagen gründliche Vorstudien verlangen, konnte immer nur stichprobenartig analysiert und dargestellt werden. Am besten gelingt dies im Kapitel über Mahlers achte *Symphonie*. Andersorts stehen erhellende und sorgfältig erarbeitete Teilanalysen oftmals für sich und werden dann mitunter nur punktuell oder zu pauschal mit den „Weltanschauungen“ der Autoren oder der Texte in Beziehung gesetzt. So nimmt sich Danuser – nach einem nur bedingt zur Sache gehörenden Exkurs über „Wagners Idee einer national-religiösen Kunst“, der besser zu einer *Meistersinger*-Deutung gepasst hätte – viel Zeit, um die musikalische Entwicklung des „Torenspruchs“ im *Parsifal* unter dem Inbild „Religion“ zu deuten, und bemerkt abschließend lediglich, weder sei Wagner (mit Nietzsche zu sprechen) vor dem christlichen Kreuze niedergesunken noch habe er „christliche Religionsgehalte mit Schopenhauer'schen und buddhistischen Ideen zu einer eigenen, neuen Religion des Mitleids verbinden“ wollen. Dergleichen Aussagen schränken „den Kunstcharakter des Werkes empfindlich ein“ (S. 249). Die auf *Parsifal* bezogenen Briefe und Spätschriften des Komponisten, in denen von einer solchen Intention durchaus die Rede ist, werden dabei nicht berücksichtigt. Danuser belässt es demgegenüber bei der selbstverständlich richtigen, aber sehr allgemeinen Feststellung: „[A]ls Weltanschauungsmusik konstituiert sich *Parsifal* doch erst in der Ambiguität zwischen theologisch-philosophischem Gehalt und musikdramatisch entfalteter Form, die den Eigenwert des Kunstwerks begründet“ – eine Aussage, die das zentrale Problem des *Parsifal* als „Weltanschauungsmusik“ bedauerlicherweise ausklammert.

In seinen Bewertungen ist der Autor stets

– durchaus sympathisch – um politische Korrektheit bemüht, neigt aber gelegentlich zu subjektiven Verkürzungen, so beispielsweise dort, wo er unter dem Inbild „Allnatur“ Gedanken der monistischen Philosophie als „Wahngebilde“ bezeichnet, die „später die nationalsozialistische Ideologie aufgreifen und ausschlichten“ konnte (S. 434). Dabei lässt er die durchaus differenzierten Aspekte der Lebensphilosophie, ihre Herleitung von östlichen Philosophiesystemen wie dem Vedanta, von Schopenhauer, Bergson und von Goethes Naturphilosophie (die mit dem Nationalsozialismus nichts zu tun haben) ebenso außer Acht wie die komplexen geistesgeschichtlichen Strömungen der Kulturreformbewegung. Überhaupt bringt der Autor – wozu er natürlich berechtigt ist – seine eigene „Weltanschauung“ in vielen subjektiven Bewertungen zum Ausdruck, die der Leser oft, aber nicht ausnahmslos teilen wird.

Insgesamt ist Hermann Danuser unbedingt beizupflichten, dass nach der Lektüre seines fundierten und materialreichen Buches mit seinen wertvollen Skizzen und verdienstvollen Denkanstößen noch „ein sehr, sehr weites Feld künftiger Forschung“ übrig bleibt (S. 45), wobei der Schwerpunkt hier auf umfassendere, fachübergreifende Einzelanalysen zu legen wäre. Merkwürdig berührt in einem so gründlich recherchierten und interdisziplinär weit ausgreifenden Werk das Fehlen eines Literaturverzeichnisses, das angesichts der Fülle an Zitaten und Verweisen unentbehrlich gewesen wäre. Zuletzt sei bemerkt, dass dieses Buch – ein Markenzeichen der Edition Argus – ausgesprochen schön und hochwertig gestaltet und ausgestattet wurde.

(Juli 2011)

Ulrike Kienzle

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV). Studien-Ausgabe von Ralf WEHNER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. LXXXVIII, 595 S. (Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy. Serie XIII. Werkverzeichnis. Band 1A.)*

Das neue thematisch-systematische Mendelssohn-Werkverzeichnis (MWV) ist eine bibliografisch-philologische Großtat. Das in grünes Leinen gebundene, verlegerisch sorgsam betreute, im Mendelssohn-Jahr 2009 erschiene-

ne 683-seitige Buch ist Teil der *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*, die MWV-Autor Ralf Wehner als Forschungsstellen-Leiter seit 1992 maßgeblich mitgeprägt hat. Ihm kann man nicht genug Komplimente machen für den Werkkatalog, der erstmals „eine mit Noten-Incipits versehene Gesamtschau des gedruckten und ungedruckten Schaffens mit einer Auflistung des Quellenbestandes verbindet“ (S. XII). Gegenüber der 1882 publizierten erweiterten, mehrfach nachgedruckten dritten Auflage des erstmals 1846 erschienenen *Thematischen Verzeichnisses* bedeutet es einen Quantensprung. Die Schwierigkeit der Aufgabe lag vor allem darin, dass nach Mendelssohns Tod „die Werkquellen schon bald überall hin verstreut wurden“ (ebd.). Nicht nur über die Werk- und Werkquellen-Überlieferung informiert Wehners Einleitung konzise und eindrucksvoll, sondern beispielsweise auch über Parallelausgaben, die spezielle Quellen-Textsorte von Chorstimmen-Vorabzügen für große Musikfest-Aufführungen, aufführungshistorische Spezialfragen und frühere Mendelssohn-Werkverzeichnisse.

Dass das MWV über Werkgenese, Quellen, Publikation und frühe Aufführungen knapper Auskunft gibt als die großen neueren Verzeichnisse der Werke von Brahms (1984), Schumann (2003), Grieg (2008) oder Reger (2011), liegt daran, dass es zunächst als „Studien-Ausgabe“ konzipiert wurde. Schon diese aber wird die Mendelssohn-Forschung und die Musikwissenschaft insgesamt nachhaltig anregen und prägen. Nachgewiesen werden „mehr als 750 Kompositionen aus einem Zeitraum von 28 Jahren“ (1819–1847); bei Auszählung der Nummern in den „Werkgruppen“ A–Z kommt man auf 778 Werkeinträge, wobei es gelegentlich Überschneidungen gibt – etwa wenn ein Einzelwerk in eine mehrteilige Komposition überging oder die Besetzung wechselte.

Auf bisher einmalige Weise erschließt das MWV Mendelssohns Kompositionen (einschließlich der Studien, Skizzen, Albumblätter und Notenzitate in Briefen) sowie seine Bearbeitungen fremder Werke. Originalkompositionen werden dabei nicht mehr nach zu Lebzeiten oder posthum vergebenen Opuszahlen präsentiert. Stattdessen wird „eine systematische Gliederung in 26 Werkgruppen sowie ein neues Klassifizierungssystem eingeführt“ (S. XXXV):