

Wie Bauer dies Programm konkretisiert, macht sein Kapitel eins, *Transzendente Schöpfungsimgo* deutlich, dessen Motto ein Zitat aus Hegels *Logik* ist:

«Der Anfang enthält also beides, Sein und Nichts; ist die Einheit von Sein und Nichts, – (...) so muss das Unmittelbare des Anfangs AN IHM SELBST das Mangelhafte und mit dem Triebe begabt sein, sich weiterzuführen ... WERDEN ist diese immanente Synthesis des Seins und Nichts.» (S. 22)

Bauer beschreibt nun jenen «szenischen frisson», mit dem die Neunte anhebt. Und er deutet ihn wie folgt:

«Seiner Tendenz nach eine ‚creatio ex nihilo‘ wird der Anfang von Beethovens op. 125 über die Leere der Partitur der Schöpfungsimgo transzendenter Subjektivität vergleichbar, verspannt in die zentralen bürgerlichen Kategorien von Ich und Arbeit. (...) So fasst die Anfangsgenese der Symphonie für einen Augenblick den Wunschgedanken der Einheit von produzierender Tathandlung und produziertem Objekt in Töne, während ihr Beginn auf Exhaustion rekurriert, um im Ausgang von ihr und im Durchgang durch sie aus der Allmacht künstlerischer Freiheit in das Universum der Produktion umzuschlagen.» (S. 25 f.)

Auf deutsch: Beethoven schafft. Doch was er dabei wie bewerkstelligt, erklärt mir diese – für Bauers bizarren Argumentationsstil typische – mysteriöse Suada nicht. Sie ist ein Konglomerat verstiegener Thesen, die der Autor allesamt nur plakatiert, statt dass er etwa darauf hingewiesen hätte, dass sich Beethovens Arbeitsethos schon in seinen ständig mitgeführten Skizzenbüchern zeigte – auf dass nichts verlorengehe, auch nicht der roheste Gedanke, der dann in der Tat Material von Arbeit ist. Bauer wirft mit philosophischen Versatzstücken und einem nebulösen Theoremen-Sammelsurium nur so um sich, wobei es dem hegelistisch untrainierten Leser nur mit Ach und Krach gelingt, so etwas wie den Bogen zu Beethovens Schaffen zu erhaschen. Auch Bauers Fremdwörtermanie – der Mann kann einfach alles brauchen, was nur kostbar, extravagant und bitteschön hermetisch klingt! – ist eine wahre Plage; manche Begriffe fand ich nicht einmal in meinem zuverlässigen 830-Seiten-Lexikon. Der Leser kommt sich, angebleckt von soviel unnütz angehäuftem Bildungsschrott, geradezu wie ein Idiot vor. Natürlich disponiert der Autor klug, ja überlegen über sein immenses Material; doch ist es schwierig, in diesem spekulativ gespreizten Habitus das analytisch ausgeleuchtete Objekt zu orten. Bauer hat theoretisch – und wenn man genug Geduld und Laune hat, sich auf seine manirierte Sprache, seine schwierigen Gedankengänge einzulassen – viel zu sagen. Praktisch wird er sich mit dieser Studie, die entschieden zuviel Aufwand treibt, als dass der Leser seine Freude an ihr haben könnte, wenig Freunde machen: weil Bücher, die man dreimal lesen müsste, um auch nur die Hälfte mitzukriegen, einfach anders geschrieben sein sollten. Beispiele gibt es ja – selbst unter Dissertationen.

Erika Deiss

Belehrend und unterhaltsam

*Martin Geck: Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus
Metzler, Stuttgart/Weimar 1993, 476 Seiten*

Es gibt gewisse Bücher, die sind wie Musik: Sie teilen sich von selber mit. Was freilich heisst: Sie sperren sich dem diskursiven Zugriff, lassen sich nicht nacherzählen, selbst beschreiben lassen sie sich schwer – auch wenn man ihnen lesend leicht zu folgen vermag. Dazu zählt Martin Gecks *Von Beethoven bis Mahler*, eine Studie, deren insbesondere eingangs unvergleichliche Rasanz nicht etwa in der Programmatik gründet; dazu ist «Die Musik des deutschen Idealismus» zu vertraut. Sie liegt vielmehr in einer Vorgehensweise, deren Desultorik ungemein erfrischend ist: In einer beinahe ungeschminkten Umgangssprache werden hier die kompliziertesten Gedankengänge, musikalischen Prozesse – im Grunde ist das Buch eine Art erweiterter Konzertführer – und kulturhistorischen Ereignisse verhandelt. Die privaten Lebensumstände der Komponisten zur Entstehungszeit der Werke wie auch die Epochensignaturen sind darin präsent wie das Insekt im Bernstein, wobei Geck stets den aktuellen Stand der Diskussion mit einbezieht. Auch versucht der Autor ein enormes Wissen in ganz wenige heuristische Prinzipien so hineinzupacken, dass der Leser eine runde Sache vor sich hat; nicht zu wechseln mit dem starren Deutungsrastrer des Systems, das Geck mitnichten auch nur ansatzweise propagiert. Im Text verstreut sind neben wenigen gezielt ausgewählten Illustrationen ferner zahlreiche, gelegentlich sehr subjektiv gefärbte Kurz-Essays, die oft ein Werk, manchmal auch nur ein einzelnes Motiv zum Thema haben; sie lockern die musikgeschichtlichen Diskurse auf. Erklärungsbedürftig ist indes der etwas schwammige Begriff des Idealismus: Geck versteht ihn nicht etwa als philosophischen *terminus technicus* des 18. Jahrhunderts; vielmehr soll er offenbar – denn der Begriff wird nur höchst unzureichend definiert – all jene Strömungen einbegreifen, die den ästhetisch-philosophischen Diskursen der Entstehungszeit der vorgestellten Werke zugrundelagen:

«Das unaufhörlich sich seiner selbst vergewissernde bürgerliche Subjekt bediente sich der Sprache des deutschen Idealismus. Dieser hatte seine philosophische und literarische Blüte in der Goethezeit, wirkte aber in den Künsten und Wissenschaften über Generationen hinweg fort. So wurden beispielsweise die musikästhetischen Diskussionen um ‚absolute‘ und ‚Programm Musik‘ seit der Jahrhundertmitte weitgehend innerhalb eines vom Idealismus bestimmten Begriffssystems geführt. Für mich ist die Kategorie ‚Idealismus‘ somit nicht identisch mit dem Epochenbegriff ‚Klassik‘; vielmehr verwende ich sie heuristisch: Die Leserinnen und Leser mögen selbst urteilen, wie weit er trägt, um Wesenszüge deutscher Musik im

19. Jahrhundert zu bündeln und in ihrem Zusammenhang plausibel zu machen.» (Vorwort, S. IX)

Ein gutes Fünftel von Gecks Studie nimmt Kapitel 1, übrigens mit Abstand das interessanteste der Arbeit, ein: *Der Idealkomponist, von dem alles ausgeht: Beethoven und seine Sinfonien*. Es stellt Beethoven als «Musikdenker aus Leidenschaft» vor, der demonstriert, etwa im Scherzo der Klaviersonate op. 28, «wie sich aus den Ur-Elementen der Oktave und des Dreiklangs musikalisches Sein auf denkerisch höchstem Niveau neu konstruieren lässt» (S. 1). Folgerichtig setzt der Autor denn auch bei Beethovens «Sendungsbewusstsein im Kontext seiner Zeit» an: «Als Napoleon der Musik wollte er die Kunst des Komponierens beherrschen wie dieser die Strategie des Kriegführens» (S.2). Beethovens «energischer Drang nach einer Bildung, die ihn in einen umfassenden Sinn seiner Zeit gewachsen machen soll», drückt sich in jenem Furor aus, mit dem der junge »Meister« ebenso Komposition studiert wie sich auf Philosophie, Literatur und nicht zuletzt die Politik einlässt:

«In den drückenden und beengenden Verhältnissen eines Hofbediensteten aufgewachsen, müssen ihm die Revolutionsanfänge vernehmlich in den Ohren geklungen haben. (...) Ist Napoleon Bonaparte für ihn der Staatskünstler, so sieht der Komponist sich selbst als Staatskünstler – bezogen auf den platonischen Idealstaat, in dem der Geist und die Kunst zum Besten des Menschen regieren.» (S. 13 ff.)

Im Kontext der Sinfonien 5 und 6 – «Erhabenheit des Schicksals, Schönheit der Natur» – folgt die ausführliche Auseinandersetzung mit den Theorien Kants und insbesondere Schillers, dem Beethoven leidenschaftlich anhing. So zeigt Geck, dass Schillers Schriften «Über das Pathetische», «Über das Erhabene» und «Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen» eine stupende Affinität zu Beethovens Kompositionsverfahren haben, dass die Kategorien des Schönen und des Erhabenen mithin die Leitgedanken dieser Sinfonien sind. Die Sinfonien 7 und 8 begreift der Autor als ein «Freudenfest mit Satyrspiel»; ausführlich würdigt er die Neunte als ein «philosophisches Gemälde»:

«Indem Beethoven mit intellektuellen Anspielungen und verbalen Erklärungen arbeitet, demonstriert er: es geht hier nicht um Musik – es geht um die Rettung des Menschengeschlechts. Das freilich ist sein Offenbarungseid als eines Komponisten, der sich einmal vorgenommen hatte, die Welt qua Musik aus den Angeln zu heben: nun droht ihm Musik zur Magd der Ideologie zu werden.» (S. 92)

Kapitel 2, *Im Zeichen deutscher Innerlichkeit*, ist Schubert, Schumann und Brahms gewidmet, jenen Komponisten «im Schatten Beethovens», die sich mit dessen Werk je unterschiedlich auseinandersetzten. Während für Schubert das Erbe Beethovens zu einem nachgerade deprimierenden Erlebnis wird, ist Schu-

manns Beethoven-Verehrung unbefangen; der junge Schumann nennt ihn, zugleich mit Schubert, als seine Leitfigur; Brahms endlich wird schon früh als ein neuer Beethoven gefeiert. Wie jene «deutsche Innerlichkeit» zu verstehen sei, erläutert Geck anhand eines Gemeinschaftswerks von Schumann, Schumanns Schüler Albert Dietrich und Brahms, der Violinsonate über die Tonfolge F-A-E, die für das Lebensmotto Joseph Joachims stand: «Frei Aber Einsam» – eine Maxime, die Geck als «Die widersprüchliche Botschaft der absoluten Musik» begreift:

«Diese Kunst ist einerseits absolut, d.h. sie bedarf keiner ‚Programme‘ wie diejenige von Liszt und seiner ‚neudeutschen Schule‘, deren Erzeugnisse von Schumann mit Zurückhaltung, von dem Freundespaar Brahms/Joachim mit einer Mischung aus Verletztheit und Verachtung zur Kenntnis genommen werden. Sie ist andererseits voll von geheimen Anspielungen nach Art der Devise F-A-E: Hier äussert sich eine Elite, die von der geschäftigen Welt und von den Äusserlichkeiten des Musikbetriebs nichts wissen will und sich ihre innere Welt schafft – ‚frei, aber einsam‘, ‚einsam, aber frei‘. (...) Die ‚Freien, aber Einsamen‘ wissen nicht mehr, was sie wollen, sondern nur noch, was sie *müssen*: in Musik sich suchen und finden. Ihre Hörer lassen sie an ihrem Diskurs mit sich selbst teilhaben – nicht mehr und nicht weniger.» (S. 124 ff.)

Spätestens hier wird aber deutlich, dass das Schlagwort von der «absoluten Musik», als historische Kategorie verstanden, erst auf Beethovens Erben anzuwenden sei, schreibt Geck: denn Beethoven blieb zeitlebens Aufklärer,

«wie trotzig und verzweifelt auch immer. (...) Die Devise ‚frei, aber einsam‘, die sich treffend zur Bestimmung ‚absoluten‘ Komponierens heranziehen lässt, trifft auf ihn letztendlich nicht zu: Beethoven ist nicht frei genug, denn er hat eine öffentliche Sendung, und eben deshalb ist er auch nicht einsam genug – er arbeitet ja gemeinsam mit dem Besseren und Edleren seiner Zeit an der Höherentwicklung der Menschheit.» (S. 136 f.)

Kapitel 3 stellt Liszt und Mendelssohn-Bartholdy vor – ein ungleiches Paar, «der eine skandalumwitterter Allerweltskerl, der andere Musterknabe der Nation», deren Schaffen gleichwohl, programmatisch, «im Dienst der Volksbildung» stehe. Kapitel 4, *Wagner – vom Ring her gesehen*, bringt zunächst, unterm Titel «Der philosophische Horizont» einen reichlich opernführerhaften Überblick der Werke vom «Rienzi» bis zum «Parsifal»; das Subkapitel «Der zeitgeschichtliche Rahmen» reisst dagegen, unter exzessiver Zitation der Biographie, jene Perspektive auf, die klarstellt, dass der *Ring* «ein durchaus von politischem Sendungsbewusstsein gezeugtes Werk ist»; doch werden auch Wagners tiefst peinliche Auslassungen zum Thema «Das Judentum in der Musik» nicht unterschlagen. Folgt ein konventioneller Einschub über «Mythos und Dichtung». Im Abschnitt «Die ersichtlich gewordenen Taten der Musik» schliesst Geck die theoretischen Schriften Wagners mit seinen Kompositionen

kurz, wobei wiederum allein der *Ring* die zahlreichen Musikbeispiele liefert. Endlich resümiert «Der *Ring* – Lebenswerk und Vermächtnis» insbesondere Nietzsches Engagement in Sachen Wagner; abschliessend zieht der – sträflich oberflächliche – Essay «Parsifal, Hitler und *Das Drama des begabten Kindes*» nochmals die Summe aus Wagners «Polarität von Trieb und Geist» – eine insgesamt nicht unsolide, aber eher dröge Wagner-Schau, die keine neuen Denkanstösse vermittelt und wenig Anregungen bietet.

Differenziert und psychologisch einfühlsam dagegen Kapitel 5, *Die Welt noch einmal: Bruckners und Mahlers sinfonischer Monumentalismus*. Vor dem Hintergrund der Gründerzeit und ihrer Sinnkrise im Zeichen Nietzsches und des Nihilismus heisst sein erster Abschnitt folgerichtig «Abschied von Beethoven», dessen aufgeklärte Rationalität sich mit dem neuen Zug der Zeit – beschreibbar «in den Kategorien des Universalismus, des Monumentalismus und des Mystizismus» – nicht mehr verträgt. So konstatiert der Autor die «Erstarrung» der idealistischen Ästhetik in der Sinfonik Bruckners, dessen «Persönliches» zwar «unwiderlegbar» sei – doch die «Geschichten», die er Mann erzähle, seien nicht die seinen, steht in Gecks geradezu bekenntnisthafftem Kurz-Essay zu lesen:

«Werke können gewinnen, indem man sie immer wieder hört. In diesem Sinne schätze ich die Musik Bachs, nicht diejenige Bruckners: Die Vorstellung, den Weg seiner *Sinfonie* ein um das andere Mal abschreiten und mit ihm die immer gleichen Plätze aufsuchen zu sollen, ermüdet mich. Nicht, dass man eine vertraute Richtung nicht täglich einschlagen könnte! Doch mit Bruckner geht man einen Kreuzweg, an dessen einzelnen Stationen er demonstrierend auf die Knie fällt und seinen Begleiter auffordert, dasselbe zu tun.» (S. 400)

Ganz anders freilich Mahler, dieser Grossmeister der Ironie, dessen Sinfonik «Triumph und Ende romantischer Ästhetik» spiegele:

«Mahler geht einen entscheidenden Schritt weiter. Auch er weiss kein besseres Medium als die Sinfonie, um zu sagen, was er sagen will: steht diesem Medium jedoch nicht wie ein skrupelhafter Nachgeborener gegenüber, sondern wie ein furchtloser, von keinem Erbe belasteter Wiederentdecker. Sinfonie ist für ihn nicht mehr die historische Gattung, zu welcher Beethoven sie gemacht hat: Sie ist für ihn – in einem emphatischen Ursinn des Begriffs – tönendes Universum.» (S. 408 f.)

Neue Einsichten oder markante Korrekturen des tradierten Mahler-Bildes bringt der *tour d'horizon* der Sinfonien allerdings kaum.

Der Epilog *Die Musik des 19. Jahrhunderts in der Spannung zwischen Idealismus und Romantik* beschliesst ein Buch, das – nützlich, unterhaltsam und belehrend – durchaus das Zeug zu einem Standardwerk der von ihm behandelten Epoche hat.

Erika Deiss

Musikgeschichte der Vergessenen

Detlef Gojowy: *Arthur Lourié und der russische Futurismus*
Laaber-Verlag, Laaber 1993, 326 S.

Detlef Gojowys neueste Publikation vermittelt mehr, als der Titel *Arthur Lourié und der russische Futurismus* erwarten lässt. Gewiss, im Zentrum steht die Person des Komponisten Lourié und seine Beziehung zu den russischen Futuristen. Aber Gojowy zeichnet den ganzen Lebensweg des Komponisten von 1892 bis 1966 nach und bezieht in seine Betrachtungen auch den italienischen Futurismus ein. Es handelt sich also um ein Stück Musik- und Geistesgeschichte und damit auch um die Geschichte der politischen Ereignisse innerhalb dieser Zeitspanne aus der Perspektive jener, von denen Brecht sagt: «die im Dunkeln sieht man nicht». Gojowy vermittelt dabei ein ausserordentlich breites Wissen und tiefe Einsichten. Er schreibt «deserfreudlich», sodass die Arbeit durchaus als «Lesebuch» aufgenommen werden kann. Zugleich aber genügt sie hohen wissenschaftlichen Ansprüchen: Die vielen Zitate – zum Teil private mündliche Informationen aus Louriés Freundes- und Bekanntenkreisen – sind genau belegt: 459 Anmerkungen auf 276 Textseiten! Zur Wissenschaftlichkeit gehört neben der althergebrachten Schreibweise der russischen Namen auch die moderne wissenschaftliche Transliteration der kyrillischen Orthographie; also gleich in der Einleitung auf S. 9: «Arthur Vincent Lourié (Artur Sergeevič Lur'e)». Die Zitate nehmen etwa die Hälfte des Textes ein. Das ist durchaus positiv zu bewerten, weil es sich oft um schwer zugängliche, zum Teil eben auch persönliche Quellen handelt, und weil die Zitate, oft sehr ausgedehnt vermittelt, ein lebendiges Bild «dramatis personarum» abgeben. Und um ein Drama handelt es sich tatsächlich, wobei Louriés Schicksal symptomatisch für den Zeitraum seines Lebens ist.

Wir erleben den Aufbruch der Musik in unbekannte Welten bereits kurz nach der Jahrhundertwende, also Jahre vor der russischen Revolution, wobei unter dem Einfluss von Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* mit neuen Skalen und Mikrointervallen, vor allem Viertel- und Sechsteltönen, experimentiert wurde. Die Welt der Symbolisten («Skrjabinisten») und Futuristen – Dichter, Maler, Bildhauer und Musiker – mit ihrem Zentrum, dem Künstlerlokal zum «Streunenden Hund», nachgebildet den Treffpunkten «Chat noir» und «Lapin agile» in Paris, wird anhand von Dokumenten aller Art und Manifesten lebendig geschildert. Erster Pionier auf dem Gebiet der Vierteltonen war Ivan Wyschnegradsky, auf den sich Lourié bei seinen eigenen Versuchen berief. Im Futuristen-Almanach *Strelec* (Bogenschütze) veröffentlichte er 1915 eine Abhandlung über Viertelton-Notation am Beispiel einer Viertelton-Kom-