

«Tempo und Charakter in Beethovens Musik», dessen erstmalige Veröffentlichung in deutscher Sprache, 1992 eine der wichtigsten Musikbuch-Neuerscheinungen, sie betreut hat. (Der historischen Wahrheit wegen sei immerhin vermerkt, dass vor mehr als 20 Jahren eine Gruppe von MusikstudentInnen in Zürich schon einmal eine Übersetzung – für den eher internen Gebrauch – angefertigt hatte.) Unzumutbar weit vom Thema scheinen *Bodo Bischoff* («Die letzte Stufe der Aneignung: Robert Schumanns Dirigierpartitur der 7. Sinfonie A-Dur, op. 92, als Dokument seiner Beethoven-Interpretationen») und *Reinhard Kapp* («Wagners Beethoven») abzukommen; sie versuchen indes die interpretationsgeschichtliche Kluft zwischen Beethoven und Schönberg zu überbrücken – «wenn sich die Wiener Schule, im Positiven wie im Negativen, auf Beethoven beruft, handelt es sich wesentlich um den Beethoven Wagners» (Kapp, S. 123) – und fördern durch «Kärnerarbeit» tatsächlich Neues zutage. Dabei verstanden sich beide Referate als vorläufige Zwischenberichte zu grösseren Projekten (Bischoff über die Beethoven-Rezeption Schumanns, Kapp über die historischen Voraussetzungen der Aufführungstheorie der Wiener Schule). Sechs Beiträge (oder mehr als die Hälfte des Buches) befassen sich also plusminus mit den Bemühungen der sich auf Beethoven und seine Vermittler stützenden Schönbergschule um eine strukturhellende Interpretation, während die eigentlichen kompositionsgeschichtlichen Zusammenhänge zwischen Beethoven und Schönberg (und weniger, wie es der Titel verspricht, zwischen Beethoven und der Zweiten Wiener Schule) in nur vier Aufsätzen untersucht werden. Auch hier sind neue Erkenntnisse Mangelware. So zitiert *Constantin Floros* «Zum Beethoven-Bild Schönbergs, Bergs und Webers» die allerbekanntesten Aphorismen Schönbergs («Kunst ist der Notschrei jener...», «Kunst kommt nicht von Können...», «Die Musik soll nicht schmücken...» usw.), führt sie auf «Beethovens Vorbild im Geistigen» zurück, gleichzeitig aber betuernd, dass es Schönberg «niemals in den Sinn gekommen wäre, die Orientierung an einem anderen Künstler zu suchen» (S. 8), und kommentiert sie mit Klischees wie: «Diese Sätze (sc. Schönbergs, TH) muten wie Reflexe auf Beethovens Kampf mit dem Schicksal und seinen Willen, das Schicksal zu besiegen, an» (S. 9) oder «Schönberg, Berg und Weber nahmen schon vor dem Ersten Weltkrieg und vollends in den zwanziger und dreissiger Jahren innerhalb des zeitgenössischen Musikschaffens die Position der extremen, radikalen Moderne ein» (S. 11). Die Vorbildfunktion Beethovens sieht er auch «im Artistischen» (wiederum Vertrautes zitierend wie Schönbergs «Überlegung, dass die Zwölftonkomposition die notwendige Konsequenz aus der Entwicklung der Musik darstelle» [S. 13], oder dessen

Bekenntnis, was er alles von Beethoven gelernt habe) und in «Schönbergs politisch engagierter Musik».

Was Floros hier nur streift: die kompositorischen Reflexe Schönbergs auf die «Eroica», führt *Peter Schleuning* («Schönberg und die Eroica. Ein Vorschlag zu einer anderen Art von Rezeptionsforschung») mit detaillierten analytischen Vergleichen zwischen Beethovens Dritter, «der Wegbereiterin der gesamten Moderne» (S. 28), und Schönbergs Erstem Streichquartett op. 7 anhand der Notentexte aus und zeigt, was und wie Schönberg von Beethoven übernommen hat. Schleuning will «die Techniken der Anverwandlung innerhalb einer dreigliedrigen Systematik in aufsteigendem Differenzierungsgrad: zitierend, themenbildend, strukturbestimmend» (S. 28), exemplifizieren, und Schönbergs op. 7 dient ihm als Beispiel für die höchste Rezeptionsstufe.

Hartmut Krones befasst sich nach Harald Kaufmann, Manfred Wagner (und auch – unbescheiden sei es hier vermerkt – dem Rezensenten) noch einmal mit der «Wiener Symbolik» – allerdings mit Fragezeichen und dem Untertitel «Zu musiksemantischen Traditionen in den beiden Wiener Schulen». Das Fragezeichen mündet indes schnell in die von keinem Zweifel beleckte Behauptung des spezifisch Österreichischen in der Musik (wobei Beethoven natürlich ebenso dafür vereinnahmt wird wie Liszt, Brahms und Mahler), als da sind: der Hang zum theatralischen Gestus oder die «Dominanz des Theatralischen» (Wagner) und das «Streben nach Inhaltlichkeit, Symbolik und semantischen Sinngebungen» (mit Traum, Krankheit, Tod als typischen Inhalten, Zahlen-, Tonnamen- und Tonartensymbolik als speziellen Wiener Sinngebungen sowie «Dur-Moll-Sigel», «Neapolitaner» und rhythmischen Leitmotiven als semantisch besetzten österreichischen Kompositionselementen). Mehr als einmal weist Krones darauf hin, dass er sich kurz halten könne, weil ja alles bekannt sei, sagt es dann aber doch, und Einwänden, die hier wegen ihrer Offensichtlichkeit entbehrlich sind, beugt er vor, indem er «für allfällige Ungläubige» Wittgenstein bereithält: «Ich glaube, das gute Österreichische ist besonders schwer zu verstehen; es ist in gewissem Sinne subtiler als alles andere, und seine Wahrheit ist nie auf der Seite der Wahrscheinlichkeit.» (S. 72)

Karin Marsoners Beitrag «Das Beethovenbild des Expressionisten Schönberg» scheidet sich vom Titel her mit Floros' zu überschneiden, setzt indes andere und vor allem nicht so oberflächlich abgehandelte Akzente. Marsoner will die Verwandtschaft Schönbergs mit Beethoven nicht allein im Bereich des «rein Rationalen, des ‚bewussten Arbeitens‘» situieren, sondern – wie Schönberg schon – auch «Irrationales, Metaphysisches» miteinbeziehen und Einseitigkeiten vermeiden. Deshalb hält sie musikästhetische Fragestellungen

für unabdingbar und kommt dem eigenen Postulat in langen Exkursen zu Wagners und Hauseggers sich an Beethoven orientierender Produktionsästhetik, die sich in Schönbergs Auffassung von Musik als «Ausdruck der künstlerischen Persönlichkeit» widerspiegeln, gleich selbst nach. (Zwei Einwände: Von der Deutschtümelei Hauseggers hätte sie sich ruhig distanzieren können, und den musikalischen Parameter-Begriff überzieht sie allzusehr – cf. S. 88 und 99.) Das Beethovenbild Schönbergs kann sie danach folgendermassen beschreiben:

«Beethoven stand am Beginn einer ästhetischen Tradition, die die Musik mit den Persönlichkeitsstrukturen des schöpferischen Musikers verbindet und den schöpferischen Prozess, durch den diese Strukturen vermittelt werden, ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Dementsprechend bemühte sich Beethoven, die Strukturen seiner schöpferischen Einfälle, der ersten Vorstellungen seiner Musikstücke, zu erkennen und durch die formale Gestaltung im Material diese unbewusste Konstruktion möglichst genau darzustellen. Als «Ausdruck der Persönlichkeit» stellt jeder «musikalische Gedanken» eine Totalität dar, (...) die dem Zuhörer vermittelt werden sollte. (...) Es handelt sich um «subjektive» Musik, jedoch in einem anderen als dem üblicherweise auf Emotionalität bezogenen Sinne, die den Interpreten keinesfalls ermächtigt, seine individuellen Gefühle «auszuleben» und dabei irgendwelche Veränderungen und Verzerrungen des Formverlaufs vorzunehmen.» (S. 99)

Nicht nur Resümee also, sondern auch eleganter Übergang zum interpretationsgeschichtlichen Teil des Bandes!

Toni Haefeli

Komponist und (Sockel-) Bauer

Elisabeth Eleonore Bauer: Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos Metzler, Stuttgart 1992, 368 S.

Johannes Bauer: Rhetorik der Überschreitung. Annotationen zu Beethovens Neunter Sinfonie Centaurus Verlagsgesellschaft, Pfaffenweiler 1992, 217 S.

«Wer zwei Paar Hosen hat, verkaufe eines, um sich vom Erlös dies Buch zu kaufen!» Dieses Jubelrufs bedarf es nur zur Hälfte: Elisabeth Eleonore Bauers Buch ist für verdiente 48 Franken zu bekommen. Trotzdem sehe man dem Autor, mindestens für Bauer eins entschieden lesenswertes Buch, die schmetternde Fanfare nach. Meinetswegen auch mit einem Naserümpfen – wenn ergänzt sei, dass das Werk in ausgesprochen populärem Ton daherkommt. Eine selten klare, dabei keineswegs versimpelnd ihrem Gegenstand inadäquate Sprache redet. Eine wahre Sturzflut detailliertester Materialbefunde bringt – ein Glücksfall unter den

derzeitigen Novitäten. – Doch kein Theaterdonner. Der der unpräzisen Arbeit, ihren bienenfleissigen Recherchen, der akribischen Erhellung selbst entlegenster Zusammenhänge, Querverbindungen und unterschwelliger Bezüge wenig angemessen wäre. Einem Text, der sich bis in die Fussnoten – und davon gibt's im Überfluss! – mit Spannung liest. Das hat mit der Erzählhaltung des Buches, also jenem populärem Ton zu tun, der eine ganz und gar gelöste Lese-Atmosphäre, bei jederzeit hellwacher Neugier, indiziert – ein Kunststück, das Herr Bauer zwei aufs Schmerzliche vermissen lässt. So bietet er, im Gegenzug zu Bauer eins, eine Lektüre, die, von wegen ihrer eminenten Arroganz im Sprachlichen, zu einer veritablen Schinderei des Lesers wird. Der Blut und Wasser schwitzen muss, auch nur ein Quäntchen von Vfs. Scharfsinn, seinen sicherlich – denn so gewiss kann man's nicht sagen, da man, jedenfalls im ersten Durchgang, herzlich wenig rafft – profunden Analysen aufzuschnappen. – Warum ich beide Bücher überhaupt vergleiche? Beide Arbeiten sind der – teils wissenschaftlichen, teils populären – Beethovenrezeption gewidmet. Sodann sind beide grundsolid und im Prinzip erfreulich. Endlich sind beides Dissertationen. Deren Autoren weder verwandt noch verschwägert sind.

Zunächst also zu Bauer eins, Elisabeth Eleonore. Ihr Thema ist, nicht unpolemisch formuliert: *Wie Beethoven auf den Sockel kam*. Doch merkt man von Polemik wenig. Vielmehr, getreu dem Untertitel *Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, werden die Voraussetzungen jener Mythenbildung, und zwar dort, wo sie laut Bauer massgeblich geschaffen wurden, nämlich in der *Berliner AMZ*, aufs gradezu Erschöpfendste erhellt. Wie von Frau Bauer eh ein Fast-zuviel-des-Guten – eine Faktenfülle, die den Leser zu erschlagen droht – zu referieren wäre. – Aber schön der Reihe nach. Zuerst nimmt die Autorin ihren Leser, weit entfernt von jedem Denkmalsockel noch, behutsam bei der Hand: Sie lässt ihn ihrem Helden hautnah auf den Fersen folgen – jenem Adolf Bernhard Marx, der später, sockelsetzend, Rezeptionsgeschichte schrieb, vorerst ein junger Aussenseiter aus der hallensischen Provinz, der da in der fast weltstädtischen Atmosphäre des Berlin des Jahres 1821 landet, ein gerade examinierter Referendar der Rechte, der hier als Musikjournalist sein Glück zu machen hofft. Und A.B. Marx hat wirklich Glück: Drei Jahre später, 1824, wird ihm die Redaktion der neu zu gründenden «Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung» angetragen, eine Initiative, die von dem Verleger und Musikalienhändler Schlesinger ausgegangen war, dem der namenlose Unbekannte in seiner Musikalienhandlung in einem heftigen Disput ins Auge sprang. Doch war der junge Marx schon vorher publizistisch aufgetreten. In einem Aufsatz über Lottis *Crucifixus* hatte er bereits 1819 sein «Konzept für eine mu-

sikwissenschaftliche ‚Methode‘» formuliert, die «sich aus der Verschränkung von historisch-philologischem und systematisch-philosophischem Zugriff auf die Musik in Geschichte, Gegenwart und Zukunft (bestimmt)». Marx' Vorbild als Musikschriftsteller ist E.T.A. Hoffmann, aus dessen «Nachfolger, wenn nicht gar Vollender und Überwinder» sich der junge Kritiker empfahl. Erziehung und Belehrung: Dies ist *in nuce* das Programm der Berliner AMZ: So war für A.B. Marx bewiesen, dass seine Zeitung «ein aus der Geschichte legitimiertes, notwendiges Erfordernis der Zeit sei», (S. 82) «einer noch werdenden Periode der Tonkunst» (Hervorhebung von A.B. Marx, vgl. Bauer S. 83), zu deren «„neuern Kunstwerken“, in welchen sich die Vollendung der Musikentwicklung ankündigt», vornehmlich «die Identität in Beethovens Kompositionen» wie «die üppige Sinnlichkeit Rossinis» rechne. – Soweit der I. Teil des Buchs: *Die Stadt, der Redakteur, die Zeitung*. Folgt II: *Die neue Musikkritik*, beschreibend *1. Das Konzertwesen in grossen Städten*, *2. Beethovenkritiken*, diese wiederum in *Feste Fuge, freie Sonate und die Bedeutung der Form* und *Der Verstand schleicht an der Krücke der Sprache* differenziert.

Die Werkbesprechungen der AMZ werden nicht nur in extenso abgedruckt; vielmehr greift Bauer immer wieder kommentierend ein, bringt Marxens oft sehr zeitbedingte Ansicht auf den fälligen Begriff. Hier wäre freilich zu gestehen, dass der Leser mählich doch einer gewissen Übersättigung erliegt, jenem spezifischen Fakten-Positivismus, der Rezeptionsgeschichtliches ja immer wieder prägt. Zumal die Autorin einzig über einen Ton verfügt, der à la longue ermüdend wird; der Duktus einer leicht forcierten Fröhlichkeit macht das Buch streckenweise monoton. – Folgen, in den Teilen III und IV des Buches, *Der populäre Beethoven* und *Der klassische Beethoven*. Schlussendlich wird im *Non plus ultra: Die Neunte* Marxens Theorie der Sinfonie verhandelt. In seiner grossen Werkrezension machte sich Marx daran,

«Punkt für Punkt die Vorwürfe gegen die neunte Sinfonie aufzugreifen, umzudrehen und in den Dienst der eigenen Beweisführung zu stellen – der rhetorische Drahtseilakt eines gelehrten Juristen, der im Zweifelsfall für den Angeklagten plädiert» (S. 291):

«So wandelt sich das Chorfinale in der Beurteilung der Zeitgenossen von einem Monstrum zu einer heiligen Feier humanistischer Menschenverbrüderung – womit neben der Idee der Freiheit auch die Idee der ‚Sinfonie als Bildungsmittel‘ aufgehoben war im ‚Tiefsten und Grössten‘ – mit dem Volkston als nur mehr abstraktem Ingredienz: Musikalische Volksbildung war ersetzt worden durch schlichten Kinderglauben.» (S. 310)

Beethoven auf dem Sockel! Der mithin fast erschlichen wird. Was die Autorin nicht erwähnt; ihr Held ist, wie der Leser erst im Nachhinein im vollen Sinne registriert, nicht Beethoven, sondern der Redakteur: Der Löwenanteil

ihrer Mühe gilt dem Sockel, nicht dem Standbild, was schliesslich meine Euphorie etwas dämpfte. – Blieben die Register nachzutragen, mit denen Bauers Buch ausgestattet ist: ein Verzeichnis aller Beethoven-Rezensionen in der *Berliner AMZ*, ein Mitarbeiterverzeichnis der *AMZ*, inclusive der nicht identifizierten Mitarbeiter, ein umfangreiches Literaturverzeichnis und das Personenregister. In meinem Exemplar fehlten die Notenbeispiele, sechs an der Zahl – ein Mangel, den der Verlag in einer Neuauflage sicherlich beheben wird. Und nun zu Bauer zwei, dem so erzphilosophischen wie strapaziösen. Was natürlich in der Sache liegt. Von *fremder Sprache* heisst die Einleitung. Die rechters darauf hinweist, dass der Mythos Beethovens adäquate Rezeption im Grunde fast verhindert habe: Taubheitsdrama, «Unsterbliche Geliebte» und «Neffentragödie» standen vor dem Werk, verstellten jede kritische Betrachtung, von der «fremden Sprache», ja jenem «schizophrenen Gestus, der bewusst kathartisch in Beethovens Spätstil aufscheint» ganz zu schweigen, die op. 125 seinem Hörer angesonnen habe. Diese Fremdheit, Unbotmässigkeit und implizite Zeitkritik wird für Johannes Bauer insbesondere im Politikum des ethischen Appells des Chorfinals manifest: einem Skandalon in Zeiten einer aggressiven, jenes Gleichheitspostulat nur müde ignorierenden, bloss noch auf Machterwerb und Akkumulation des Kapitals gerichteten, rabiaten Interessenpolitik nicht mehr des Citoyens, dem Beethovens Appel zu gelten hätte, sondern einzig des Bourgeois, der taub für jeden ethischen Gedanken ist. Dabei bemüht der Autor häufig die Ästhetik wie auch die Geschichtsphilosophie Hegels, der ihm denn auch den Schlüssel seiner Interpretation des Beethovenischen Kompositionsverfahrens liefert. So heisst es im Vorwort programmatisch:

«Beethovens Neunte Sinfonie verliert sich im Traditionsschutz der Ideologeme. Entgegen dieser Hypothek insistiert die vorliegende Monographie auf der Affinität der Komposition zum Reflexionsspektrum des deutschen Idealismus. Mit dem Nachweis, dass das musikalische Denken des Werks zentralen Ideen und Methoden der Philosophie Kants, Schillers, Fichtes und Hegels korrespondiert, thematisiert der Autor Beethovens Chef d'œuvre als Summe ihrer Ausdrucks- und Sinncharaktere: durch eine am historischen Kontext orientierte Dechiffrierung der kompositorischen Rhetorik und ihrer programmatischen Leitbahn aus dem Geist der musikalischen Faktur. Ermöglicht doch dieses hermeneutische Regulativ die Präzisierung der Zeitdiagnose und des Humanitätsprinzips der Komposition. Somit ein Verständnis ihrer antagonistischen Signatur, ihrer Zentrierung um die Ästhetik des Tragischen und Erhabenen, der wechselseitigen Kohärenz ihrer vier Satzstadien oder die Wirkung des idealistischen Sublimierungskanons auf das Konstruktionsgefüge. Zugleich schärfen sich der Analyse über die Differenz zwischen der imaginativen Logik der Tonsprache und der kausalen des Begriffs jene subversiven Kräfte der Musik, die die Legierung von Finalität und Ethos immer wieder aufrauen...» (S. 5)

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 hegelsch 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 Strebungen 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 Ideenkomponist, 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, jedenfalls geht es um mehr als 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-