

ALBERTO IESUÈ: *Le Opere di Giovanni Benedetto Platti 1697–1763. Catalogo tematico. Padova: Edizioni de „I Solisti Veneti“ 1999. 179 S.*

Die Zeiten, in denen Giovanni Benedetto Platti und seine Werke eine wichtige Stellung innerhalb einer stark nationalistisch gefärbten Debatte um den Stilwandel der Musik in der Mitte des 18. Jahrhunderts einnahmen, gehören längst der Vergangenheit an. Nachdem die überragende Bedeutung Antonio Vivaldis und anderer Italiener seiner Generation für die Geschichte der Instrumentalmusik mehr und mehr erkannt wurde, verschwand Platti zunehmend im musikhistoriographischen Niemandsland, für das sich fast ausschließlich lokalgeschichtlich orientierte Forscher interessierten. In der Folge dieser Entwicklung wurde jedoch seine Rolle für die Geschichte des Solokonzertes für Cembalo und Violoncello in neuerer Zeit zwangsläufig unterschätzt. Angesichts einer solchen Situation ist die Vorlage eines eigenen Werkverzeichnisses ausgesprochen verdienstvoll, zumal hier die Chance zu einer unkomplizierten Zusammenfassung des gegenwärtigen Wissens über diesen Komponisten genutzt wurde. In den kurzen Anfangskapiteln gibt der Autor eine Darstellung der Lebensdaten ebenso wie der offenen Fragen zur Biographie, bevor er auf die wichtigsten Werkgruppen eingeht. Der meist unproblematischen Überlieferung, die sich entsprechend der Jahrzehnte währenden Anstellung des Komponisten am fürstbischöflichen Hof in Würzburg auf deutsche Bibliotheken konzentriert, entspricht die übersichtliche Anlage des Werkverzeichnisses. Trotzdem bleiben für den unbefangenen Leser einige Fragen offen. So werden zwar bei den Cembalokonzerten, aber nicht bei den Violoncellokonzerten die Soli mit gesonderten Incipits versehen, ohne dass hierfür ein Grund erkennbar ist. Die Information über den Verlust einer Darmstädter Quelle mit vier Sonaten für Cembalo (I 107, 116–118) taucht lediglich in einer Fußnote auf, und für die drei verschollenen Oratorien und eine ebenfalls nicht erhaltene Oper beruft sich Iesùe kommentarlos auf Fausto Torrefrancas *Giovanni Benedetto Platti e la sonata moderna* (1963), ohne auch nur den Versuch einer Überprüfung erkennen zu lassen. Bei den Angaben zu den Manuskripten wird nirgends zwischen Partituren und Aufführungsmaterialien unterschieden. Wenn Iesùe

den von der Hand eines Dresdner Hofkopisten stammenden Stimmensatz des *Violinkonzerts A-Dur* (I 18) nach der falschen Auskunft des Bibliothekskatalogs für ein Autograph hält, bleibt zumindest der Verdacht, dass er auch Informationen zu anderen Quellen ungeprüft aus älteren Katalogen übernommen hat. Im Fall des Violinkonzerts hätte ihn der Blick in die 1995 erschienene Studie von Paola Pozzi über das italienische Instrumentalkonzert am Dresdner Hof eines Besseren belehren können. Eine zusammenfassende Bibliographie fehlt; sie hätte die Benutzung des Bandes in jedem Fall erleichtert. Trotz dieser Einwände schließt das vorgelegte Verzeichnis eine fühlbare Lücke. Im übrigen läd der großzügige Umgang mit dem vorhandenen Platz – bei den Instrumentalwerken konsequent nur ein Eintrag pro Seite – den Benutzer geradezu ein, seine eigenen Beobachtungen und Korrekturen nachzutragen.

(Januar 2003)

Gerhard Poppe

PETER GÜLKE: „... immer das Ganze vor Augen“. *Studien zu Beethoven. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler/Kassel: Bärenreiter 2000. 282 S., Notenbeisp.*

In dem gegen Ende des Buches mitgeteilten Vortragstext über „Traditionen und Möglichkeiten dramatischen Komponierens vor und bei Beethoven“ skizziert Peter Gülke (S. 254), was eine langsame Einleitung erwarten lasse, die den „Königsauftritt“ des ersten Themas vorbereite: eine „in harmonischen Wanderungen allmählich meist von der Peripherie her eingekreiste Haupttonart“, „vage Hindeutungen auf die Gestalt des Themas“ und „Verdünnungen des Satzes, welche die aufgestaute Erwartung immer enger kanalisieren und, beispielsweise am Ende der Einleitung zu Beethovens Siebenter Sinfonie, sie in dem einen übrigbleibenden Ton sammeln“. Und der Autor stellt dann fest, dass solch „technologische“ Beschreibung möglicherweise im Widerspruch zu dem emphatischen Ausdruck „Königsauftritt“ stehe, auf den gleichwohl derjenige nicht verzichten wolle, der es lieber mit „Über-Interpretationen“ halte als mit „Unter-Interpretationen im Zeichen eines ängstlichen ‚wer sicher sein will, nichts Falsches zu tun, tut am besten gar nichts.‘“

Das ist der ganze Gülke: Er schreibt nichts, das nicht auf die Partitur rekurrierte, und

zugleich vieles, das über die Deutung des empirischen Notentextes so weit hinausschießt, dass es sich als Philosophieren über Töne schon fast verselbständigt. Doch wo wäre das mehr berechtigt als im Falle Beethoven! Zu Recht empfiehlt Gülke dem Leser, über Notenskizzen nicht die Ideenskizzen der Werke gering zu achten. „... immer das Ganze vor Augen“ – das bedeutet für Beethoven eben nicht nur den strukturellen Zusammenhang eines Opus, sondern das Ganze dessen, was Musik im Zeitalter Kants, Hegels und Schellings zu leisten hat: Philosophie in Tönen zu sein.

Wir denken in diesem Kontext an Theodor W. Adorno, der eine Philosophie der Musik nicht von ungefähr am Beispiel Beethovens zu konzipieren versucht hat. Und wir sind froh, neben seinen Entwurf nunmehr die Aufsatzsammlung Gülkes stellen zu können. Denn auch wer das eingreifende Denken Adornos nicht missen möchte, kann doch bei ihm ein Defizit an Sachkenntnis nicht übersehen: Immer wieder zeigt sich ein Abstand des „guten Zuhörers“ zum „Experten“. Letzterer ist Gülke, ohne doch zum Spezialisten im abschätzigen Verständnis des Wortes zu werden. So wird sinnfällig, was bei Adorno vorgedacht ist: Beethovens rastloses Bemühen um ein – mit Hegel zu sprechen – „absolutes Produzieren“, d. h. ein Produzieren, das identisch mit dem Produzierten ist. Mit „Prozessualität“ ist dieser Sachverhalt höchstens im Sinn einer immanenten Analyse richtig beschrieben, denn er bedeutet mehr: ein ständiges Sich-Vergewissern über die Position des Einzelnen im Ganzen. Dieses Ganze aber ist nicht nur das einzelne Werk, sondern das gesamte Schaffen. Deshalb die beständige Neudefinition des von der Gattung und vom Stand des Komponierens zu Fordern und deshalb auch die Tendenz, das Komponieren als Angehen und Erledigen immer neuer Probleme und Aufgaben anzusehen.

Wenn es erlaubt ist, diese Rezension u. a. auf einen Vergleich zwischen Adorno und Gülke abzustellen, so fällt ein weiteres auf: Während Adorno entgegen dem ersten Anschein auch um die Person Beethovens kreist, wo es darum geht, die „Stimme der Mündigkeit des Subjekts, Emanzipation vom Mythos und Versöhnung mit diesem“ wahrzunehmen, ist Gülke frei von geschichtsphilosophischer Emphase und demgemäß „nur“ an der Musik interessiert,

zugleich aber ohne Berührungsängste gegenüber dem gedanklichen Komplex ‚Mythos‘. Im Gegenteil: Die Musik Beethovens wird ihm, gleich einem Lévi-Strauss der Musikbetrachtung, zu einer Arbeit am Mythos, dessen unendlich spannendes Beziehungsgefüge er bei aller Intelligenz eher ergriffen als eingreifend analysiert. Anders ausgedrückt: Die Vorstellung, ‚weiter‘ zu sein als Beethoven selbst, liegt ihm fern.

Meistenteils bedeutet die Lektüre des Bandes Wiederbegegnung mit bereits Veröffentlichtem, also auch mit den um 1970 in der DDR unter schwierigen Verhältnissen geschriebenen, inzwischen schon klassisch gewordenen Arbeiten „Zur Bestimmung des Sinfonischen“, „Introduktion als Widerspruch im System“, „Kantabilität und thematische Abhandlung“ und „Zur musikalischen Konzeption der Rasumowsky-Quartette“. Nun muss man sie nicht länger aus vergilbten Fotokopien oder zusammengewürfelten Sammelbänden studieren, hat sie vielmehr in einem von den beiden Verlagen schön ausgestatteten Buch greifbar. Noch mehr freut man sich, dass Gülke diesen seinen systematischen Zugang zu Beethoven inzwischen nicht aufgegeben hat, sondern in einem großen, den Buchtitel übernehmenden Eingangs-Essay – barocker formulierend, aber mit dem Feuer von ehemals – damit befasst ist, das „Ganze“ im Werk Beethovens dialektisch zu fassen. Da kommt auch ausführlich der späte Beethoven zu Wort, und Gülke ergänzt seine eigenen Gedanken durch eine Äußerung von Imre Kertész über „die verhängnisvolle, die unheilvolle Verwundung des modernen Menschen: erstmals bei Beethoven“.

Auch Letzteres ist nur eine Teilwahrheit, die ebenso wenig für den ganzen Beethoven steht wie die *Eroica* oder die *Fünfte*. Man muss Gülkes Einführung in die *Pastorale* unter der Überschrift „Natur darstellen – Natur sein“ lesen, um sich noch einmal zu vergegenwärtigen, in welchem Maße der Komponist dort „seine imperialistischen Neigungen gegenüber dem musikalischen Material [...] zügelt, konzentrierende Zwänge hintan- und die entspannte musikalische Rede in Fluß hält“ (S. 195).

Dass Gülke dem Vokalkomponisten Beethoven nicht aus dem Wege gegangen ist, zeigen zwei als Einführungstexte geschriebene Essays: „Über ‚Fidelio‘“ und „Mein Größtes Werk“.

Glaubensprüfung in Musik. Die Missa Solemnis.“ Der selbstkritische Autor bittet darum, seine in drei Jahrzehnten unter höchst unterschiedlichen Bedingungen entstandenen Arbeiten nicht als geschlossenes Corpus zu betrachten. Man kann ihm darin folgen, ohne dass der Respekt vor der großartigen Deutungsleistung geringer würde.

(September 2001)

Martin Geck

BEATE ANGELIKA KRAUS: *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2001. 368 S., Abb. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 13.)

Beate Angelika Kraus will ihre Dissertation an Leo Schrades schon mehrfach kritisiertem Buch *Beethoven in France: the Growth of an Idea* (1942) gemessen sehen, da sie „nennenswerte Lücken“ aufweise und „schon durch das Fehlen systematischer Quellenstudien, etwa der Musikpresse, nicht mehr heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen genüge“, aber „als Pionierleistung nicht unterbewertet werden sollte“. Insbesondere kritisiert sie Schrades Auseinandersetzung mit den Grundideen der Geschichte und der Kunst in seiner Studie, der darin „primär nach Ideen und Bildern“ gesucht und eine „pure Bestandsaufnahme“ abgelehnt habe. Die Autorin nimmt für sich in Anspruch, durch die Auswertung einer einzigen Quellenkategorie, der Musikpresse, systematischer vorgegangen zu sein. Allerdings handelt es sich eher um eine Auswahl charakteristischer Zitate zu den wichtigen Problemkreisen der Beethoven-Rezeption in Paris als um eine systematische Auswertung der Presse. Der Titel des Buches sollte also entsprechend dem Inhalt lauten: „Beethoven-Rezensionen in der französischen Presse“.

Unter Berufung auf Ludwig Finscher wird die Einzelstudie als „Gebot der Stunde“ deklariert, die „regional, zeitlich und durch die Art der zu berücksichtigenden Quellen“ zu beschränken ist. Neben der Pariser Musikpresse als Spiegel der Beethoven-Aktivitäten der Metropole werden einige regionale Initiativen (u. a. Marseille mit seinen frühen Aufführungen von Symphonien) genannt und die Konzentrierung auf Paris wie üblich damit begründet, Paris sei in Frankreich und Europa führend gewesen. Die Beschränkung des Zeitraums „vom

Ende der Französischen Revolution bis zum Untergang des Second Empire“, d. h. vom Ersten Empire bis zum Ende der Herrschaft Napoléons III., „ein das gesamte kulturelle Leben Frankreichs erschütternder Einschnitt“, macht den Leser neugierig, was wohl für die wichtige neue Etappe der Beethoven-Rezeption in der Dritten Republik wesentlich ist, ohne dass er dafür Hinweise in dieser Arbeit findet. Kraus beschreibt damit den Weg, der nach ihrer Auffassung von der Pioniertat der Aufführungen der Symphonien für das exklusive Publikum bis zum Second Empire führt, wo Beethovens Musik zum „Allgemeingut“ geworden sei.

Das Quellenverzeichnis nennt insgesamt 16 Musikperiodika, ein als homogen eingeschätztes Material, das für die Öffentlichkeit bestimmt war. Das Erscheinen zweier Zeitschriften endete bereits, bevor Beethoven das 20. Lebensjahr erreicht hatte. Mit dem Ausschluss anderer Quellentypen enthebt sich die Verfasserin der Möglichkeit, die Mitteilungen in der Presse in einem weiteren Rahmen einzuordnen. Zu berücksichtigen wären etwa die in der Presse erwähnten Bearbeitungen von Werken Beethovens oder Schriften aus dem feuilletonistisch-literarischen Grenzbereich wie etwa Cyprien Desmarais' *Les dix-huit poèmes de Beethoven. Essai sur le romantisme musical* (1839), in denen der Autor versuchte, „de faire parler à la littérature le langage de la musique, et de populariser de plus en plus les sentiments que la mélodie excite“. Mit den 18 mit poetischen Titeln wie „Vision“, „Le Poète“, „Les Passions“, „L'Amour de l'idéal“, „Sentiment du grandiose, de la puissance et de la majesté“, „Le Drame de la vie“, „L'Orateur“, „Le Romantisme musical“ etc. versehenen, den 18 Streichquartetten Beethovens gewidmeten, als „poèmes“ bezeichneten Prosatexten steht Desmarais' Schrift im Zentrum der Idee der poetischen Musik der Romantik.

*Fidelio*, der bei Schlesinger als „drame lyrique“ zweisprachig mit italienischem und französischem Text erschien, wurde für eine geplante, durch Proben vorbereitete Aufführung im Odéon von Castil-Blaze arrangiert. Wenn die weiteren vergeblichen Versuche, das Werk in Frankreich zu etablieren, dem Umstand zugerechnet werden, das Publikum und die Musiker hätten „noch nicht das Niveau Beethovens erreicht“, so zeugt dies von einem