

Ausgehend von den auf Beethovens Scherzosätzen begründeten Grundprinzipien erscheinen die historisch nachfolgenden Scherzi auf Beethoven bezogen. In den folgenden Scherzo-Analysen anderer Komponisten zeigt Caskel aber detailliert, wie auch ganz neue Charakteristika und Kompositionsweisen im schnellen Mittelsatz erscheinen und unter ganz anderen ästhetischen Voraussetzungen funktionieren. Dazu zählen Franz Schuberts Verwendung volkstümlicher Idiome, Felix Mendelssohn Bartholdys ‚Elfenmusik-Scherzi‘ oder Robert Schumanns Öffnung des Scherzos hin zu einem aus dem Satzzyklus scheinbar entthobenen Charakterstück. Für jeden Komponisten versucht der Autor, im Sinne seiner methodischen Vorüberlegungen das jeweilige kompositorische Umfeld anhand von Rezeptionszeugnissen, Skizzenmaterial oder in früheren Schriften formulierten Thesen zu umreißen. Nicht nur im Hinblick auf weniger bekannte Scherzosätze von Johann Wilhelm Wilms, Ferdinand Ries oder Franz Lachner ist das aufschlussreich. Welche analytische „Rakete“ (S. 221) in Bezug auf die Sätze selbst im Einzelnen dann tatsächlich zündet, werden künftige Diskussionen zeigen.

Eine Schlussbetrachtung (S. 643–650), in der Caskel die Ergebnisse noch einmal ästhetisch und methodisch zusammenfasst, rundet die Studie ab.

Die gewählte synchrone Perspektive der Studie auf viele Einzelsätze ermöglicht einen weiten Blick über die Traditionen und Perspektiven des schnellen Mittelsatzes im 19. Jahrhundert. Daraus ergibt sich der von Caskel in der Einleitung formulierte Handbuchcharakter seiner Arbeit, der es allerdings an praktischen Annehmlichkeiten eines Handbuchs (Übersichten z. B. zur Benennung der schnellen Mittelsätze, größere Zahl von Notenbeispielen) etwas mangelt. Aus der Notwendigkeit der Begrenzung heraus muss er bei den Analysen leider auch die diachrone Blickrichtung auf den Werkzusammenhang auf kürzere allgemeine Überlegungen beschränken. Gerade unter der Perspektive seiner Hypothese vom ästhetischen Querstand des Scherzosatzes zur Autonomieästhetik, die er anfangs disku-

tiert und auch in kurzen Seitenblicken der Analyse immer wieder aufgreift, könnten Analysen der Werkzusammenhänge zusätzliche Erkenntnisse liefern. Die Arbeit macht neugierig auf die noch immer oft marginalisierten Mittelsätze und ihre Einbindung in die zyklischen Formen klassisch-romantischen Komponierens. Bei weiteren Untersuchungen dazu wird man in Zukunft auf die methodischen, historischen und analytischen Überlegungen von Julian Caskel zurückgreifen können.

(Februar 2012)

Kathrin Kirsch

*Sinfonie als Bekenntnis. Zürcher Festspiel-Symposium 2010. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. 138 S., Abb., Nbsp. (Zürcher Festspiel-Symposien. Band 3.)*

Zum dritten Mal erscheinen die Beiträge der Symposien, die die Universität Zürich anlässlich der Zürcher Festspiele veranstaltet. Die enge Zusammenarbeit zwischen Universität, Festspielen und Tonhalle spiegelt sich in der Themenwahl und den jeweils acht Vorträgen des Tages. Das Thema 2010 rekurrierte auf den allbekanntesten Topos der „Sinfonie als Bekenntnis“. Ganz zu Recht weist der Herausgeber in seiner Einführung darauf hin, dass schon E. T. A. Hoffmann die Symphonie – „und sein Begriff der Gattung leitet sich von Beethoven her“ – als „persönliche Welterfahrung“ verstand (S. 9).

Sechs der acht Beiträge greifen dieses Konzept auf und befassen sich, quasi monografisch, jeweils mit einem Werk. Zentral ist – nicht überraschend – die deutsch-österreichisch (-ungarisch)e Symphonik des 19. Jahrhunderts (Schumann, Brahms, Dvořák, Mahler, Bruckner), vermehrt um Berlioz' *Symphonie fantastique*. Und bereits in dieser Wahl wird ein weites Spektrum der Zugänge und der zu stellenden Fragen ausgelotet. Ulrich Taddays Ausführungen zu Schumanns zweiter Symphonie erhellen nicht nur, quasi en passant, die Verbundenheit Mahlers mit Schumann, sondern

vielmehr auch textuelle und epitextuelle Konnotationen zu der Komposition. Vor allem aber revidiert Tadday Carl Dahlhaus' ästhetisches Urteil zu dem Werk, der das Finale als „Reihung oder Gruppierung von Reminiszenzen“ („Studien zu romantischen Symphonien“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1972, S. 113) bezeichnet hatte; seine Argumentation hat eine überzeugende Rehabilitation des Symphonikers Schumann zur Folge. Die Quellensituation und ihre Folgen für das Verständnis des Werkes studiert Wolfgang Sandberger in seinem Beitrag zu Brahms' vierter Symphonie unter dem Hauptthema der Frage nach Brahms' Bekenntnis zur Tradition; naturgemäß ist hier das Finale zentrales Betrachtungsobjekt. Giselher Schubert untersucht die epitextuellen Ebenen (Stichwort „inneres Programm“) von Mahlers Erster und betont hiermit den nicht wegzudiskutierenden auch außermusikalischen Aspekt symphonischer Produktion. Ivana Rentsch weitet den Blick auf Dvořáks achte Symphonie jenseits des „böhmischen“ Tons und diesseits der absoluten Musik und betont so die innovativen Aspekte dieser Komposition. Die Widmung an den „lieben Gott“ von Bruckners Neunter ist Ausgangspunkt für Gernot Grubers Ausführungen, die allerdings auch den von Nietzsche geprägten Begriff der „Plötzlichkeit“ einbeziehen, einer „gleichsam säkularisierte[n] Epiphanie“ (S. 131): „Zitate aus Mess- oder Te Deum-Kompositionen mögen Assoziationen zur Liturgie anregen, aber sie bilden doch insofern eine esoterische Schicht in der Sinfonie, als sie wohl für ein Verstehen im Sinne der Kunstreligion des 19. Jahrhunderts und auch für ein Nachspüren des Lebens-Werk-Bezugs bei Bruckner aufschlussreich sein mögen, aber deren Kenntnis keine Voraussetzung für ein Erleben des Ereignischarakters dieser Musik ist“ (S. 132). Weniger die musikalische Logik als vielmehr den epitextuellen, sowohl in der Biografik als auch in der ästhetischen Entwicklung Berlioz' begründeten Aspekt betrachtet Christoph Flamm in seinem Beitrag zur *Symphonie fantastique*, mit einer Art Coda zu Liszts musikalischer Auseinandersetzung mit dieser Komposition.

Während Jürgen Stolzenbergs Beitrag zu „Formen expressiver Subjektivität in der Musik der Moderne“ eher allgemeinen Charakter trägt (und bereits an anderer Stelle in ausführlicherer Form erschienen ist), sind Peter Gülkes Überlegungen zum Symposiumsthema vielleicht der Schlüssel zu dem Büchlein. Es ist hilfreich und inspirierend, dass Gülke auch Grundsätzliches anspricht, nicht zuletzt eine Definition des Begriffs „Bekenntnis“ auch jenseits der Beethoven-Rezeption. Er führt den Begriff auf die drei Fragen zurück „Wer bekennt?“, „Was bekennt er?“ und „Wem bekennt er?“ (Die logische vierte Frage „Wie bekennt er?“ ist naturgemäß Aufgabe der jeweiligen monografischen Behandlung.) Indem Gülke diese Fragen durchaus kontrovers diskutiert, eröffnet er ein weites Feld: „Jedwedes schöpferisches Tun ist, zum jeweiligen Gegenstand hin aufgelöst, Selbstverständigung, Selbstdefinition“ (S. 37). Es „gehört zu musikalischen Bekenntnissen offenbar, dass sie in Bann schlagen, Gemeinschaft zu stiften vermögen, weil alle von schrankenloser Aufrichtigkeit geforderte Aura und Emotionalität aktiviert ist und wir dennoch verschont bleiben vom möglicherweise ernüchternden Blick auf das, was dahintersteht“ (S. 38). Doch reicht diese Perspektive? Wäre es nicht vielmehr konsequent zu überlegen, ob nicht auch jene Werke, denen vorgeblich kein „Bekenntnis“ zu Grunde liegt, die sich den von Gülke geforderten Punkten also entziehen, eben auch in dieser Negation bekenntnishaft sind? Zumindest der Rezensent begann sich nach der Lektüre des Gülke'schen Textes wieder einmal zu fragen, wie weitgehend die „bekenntnishaften“ Werke nicht nur Bekenntnis des Komponisten, sondern vielmehr auch jener sind, die über sie sprechen und schreiben, also auch der Rezipienten. Womit man wieder bei der epitextuellen Ebene wäre, die die sprachhafte Befassung mit Musik naturgemäß, auch von Seiten der Schöpfer selbst, mit sich bringt.

(Januar 2012)

Jürgen Schaarwächter