

um Musikbeschreibungen innerhalb der Romane. Einzig beim Thema ‚musikalischer‘ Landschaftsbilder wird neben dem inhaltlichen Aspekt von Musik in den Landschaften auch der sprachliche einer typisch parataktischen Syntax gemeinsam mit der Bevorzugung von Bewegungsverbren berücksichtigt. Die erwägenswerte These, dass „die Unentschlüsselbarkeit der Bildlichkeit [...] ein musikalisches Element im Erzähltext“ (S. 194) bilde, bleibt ohne weitere Ausführung. Lediglich die Musikmetaphorik erfährt in einem Exkurs, der zu den lesenswerteren Abschnitten des Buchs gehört, eine spezielle Untersuchung. Letztlich aber bleibt ein unüberbrückter ‚Hiatus‘ (um eine Lieblingsvokabel der Autorin aufzugreifen) zwischen dem Untersuchungsgegenstand des Musikalischen und der weitgehenden Konzentration auf Musik als inhaltliches Moment.

Das wesentliche Interesse gilt dem Thema der „epischen Integration“ von Musik in den Romanen. Sie erfolge immer zweifach: Zum einen als „Integration [musik]historischer Details“ (S. 312), zum anderen als Integration des spezifischen Zeitcharakters der Musik, indem Musik im Roman eine Suspension des Zeitablaufs zur Markierung herausgehobener Augenblicke bewirke.

Der erste Teil der Arbeit geht vom Einzelphänomen aus, wobei meist ein charakteristisches musikästhetisches, -geschichtliches oder -theoretisches Detail erläutert wird, um dann Belegstellen bei Jean Paul anzuführen. Für musikwissenschaftliche Ansprüche bleiben die Erläuterungen oft oberflächlich, so wenn Julia Clout eine „unangetastete Vorrangstellung der Harmonie vor der Melodie“ (S. 76) bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts annimmt. Im zweiten Teil werden einzelne Musikszene in vier der großen Romane der Reihe nach analysiert. In allen diesen Romanen spielt die Flöte eine wichtige Rolle, was Clout überzeugend zu erklären versteht. Eindrucksvoll ist besonders ihre Interpretation der Verführungsszene im *Titan*, wo Flötentöne zum Ausdruck des als solches nicht benennbaren „Tabu[s] der sexuellen Vereinigung“ (S. 251) dienen.

Teilweise allerdings wird bei den Deutungen der Vorsatz der Kontextualisierung nicht eingelöst, historischer Sprachgebrauch bleibt unreflektiert. Das betrifft z. B. den Versuch, die Bedeutung des Klavierspiels für Albano im *Ti-*

*tan* zu interpretieren. Dabei wäre zu beachten gewesen, dass es sich bei dem „Österleinschen Flügel“ (S. 240), den dieser spielt, nicht um einen Hammerflügel, sondern um ein wahrscheinlich mit Lederkielen versehenes Cembalo handelt – zumal zuvor die These eines beständigen Fortschritts der „Mechanik der Klavierinstrumente“ in Bezug auf eine „nachträgliche [!] Differenzierung des angeschlagenen Tons“ (S. 82) vertreten wurde. An anderer Stelle missversteht die Autorin, dass Notar Walt in den *Flegeljahren* sich mit seinem Stoßseufzer „nur heute kein Instrument“ (S. 81) nicht auf ein Musik-, sondern ein Notariatsinstrument bezieht. Trotz solcher Mängel bietet die Arbeit insgesamt eine Vielzahl interessanter, v. a. literaturwissenschaftlicher Perspektiven auf Beziehungen zwischen Dichtung und Musik um 1800.

(September 2002)

Thomas Synofzik

CATHERINE DALE: *Schoenberg's Chamber Symphonies. The Crystallization and Rediscovery of a Style*. Aldershot u. a.: Ashgate 2000. IX, 220 S., Notenbeisp.

Schönbergs Kammersymphonien sind bisher in sehr unterschiedlichem Maße Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschung gewesen. Die 1906 entstandene *I. Kammersymphonie* op. 9 gilt wegen der Avanciertheit ihrer musikalischen Sprache als eines der bedeutendsten Werke des Komponisten und ist daher oft analysiert worden. Die *II. Kammersymphonie* op. 38, noch im selben Jahr begonnen, aber erst 1939 in einer zweisätzigen Form fertiggestellt, ist bisher hingegen eher stiefmütterlich behandelt worden. Catherine Dale stellt nun beide Werke in eine gemeinsame Perspektive, indem sie möglichst präzise die wichtigsten Komponenten des Stils – eines Stils, von dem Schönberg ja zunächst geglaubt hatte, er sei nun für ihn verbindlich – detailliert zu beschreiben und in die musikgeschichtliche Entwicklung einzubetten sucht.

Nach einer knappen Darstellung der für Schönberg maßgeblichen musikalischen Tradition, insbesondere im Hinblick auf die Harmonik („Emanzipation der Dissonanz“), folgt eine Analyse der *I. Kammersymphonie* unter den Gesichtspunkten tonaler Expansion, formaler

Kompression (Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit) und thematischer Prozesse. Dale zeigt, wie Verluste auf verschiedenen Ebenen kompensiert werden: Die Funktion dominantischer Klänge übernehmen Ganztonakkorde und Neapolitaner, und statt verschiedener tonaler Zentren kontrastieren nun deutlich auf einen Grundton bezogene Abschnitte mit solchen, die sich durch kontrapunktische Satztechnik oder symmetrische Akkorde auszeichnen. Dales Ergebnisse sind dabei nicht immer neu (vgl. etwa die Arbeiten von Reinhold Brinkmann, Walter Frisch oder Claus-Steffen Mahnkopf – letztere scheint Dale unbekannt zu sein) und könnten mehr kritische Distanz gegenüber Schönbergs Selbstdeutungen (z. B. bei den motivischen Analysen) vertragen. Dennoch ist die Zusammenstellung in ihrer Systematik ein Gewinn.

Der der *II. Kammersymphonie* gewidmete Teil stellt zwei Aspekte in den Mittelpunkt. Zum einen tritt Dale der Auffassung entgegen, dieses Werk bedeute einen Rückschritt. Sowohl im Hinblick auf die Harmonik als auch die mehrsätzig Form stelle es vielmehr eine Alternative zum Vorgängerwerk dar, und trotz der Änderung der harmonischen Sprache gebe es auch hier eine Übereinstimmung der Gestaltungsprinzipien von Horizontaler und Vertikaler. Zum andern vertritt Dale die These, dass Schönberg bei der Vollendung des Werkes im Jahre 1939 nicht einfach den Stil von vor 1910 weiterführte, sondern sich neben der Instrumentation insbesondere die Harmonik gewandelt hatte, wobei an Erfahrungen mit der Dodekaphonie angeknüpft wurde. Die *II. Kammersymphonie* stelle somit einen Wendepunkt oder gar Durchbruch auf Schönbergs Weg der Rückkehr zur Tonalität oder ‚Emanzipation der Konsonanz‘ dar. Dieser Punkt hätte freilich eine ausführlichere Erörterung verdient. Dales Verweis auf die Vergabe einer Opuszahl (im Gegensatz zur 1934 komponierten *Streichersuite*) und die sich an Opus 38 anschließenden Werke sowie die kurzen Analysen überzeugen daher nicht immer, auch weil die Vergleichspunkte weitgehend fehlen (so wird auf die *Männerchöre* op. 35 nicht verwiesen).

Erfreulich ist, dass Dale die in der Gesamtausgabe abgedruckten Skizzen in ihre Arbeit in umfangreicher Weise einbezieht, wenngleich unverständlich bleibt, warum nicht auch die Siglen übernommen wurden. (Daher ist das Auf-

finden einer Skizze im entsprechenden Band der Gesamtausgabe etwas mühselig.)  
(Dezember 2002) Ullrich Scheideler

MATHIAS SCHILLMÖLLER: *Maurice Ravel Schlüsselwerk „L'Enfant et les Sortilèges“*. Eine ästhetisch-analytische Studie. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1999. 267 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 189.)

Schillmöller ist zuzustimmen, wenn er das relativ wenig aufgeführte Stück als Schlüsselwerk bezeichnet. Colettes und Ravel's *L'Enfant et les Sortilèges*, bekannt in der deutschen Übersetzung von Egon Bloch unter dem Titel *Das Zauberwort*, „fantaisie lyrique en deux parties“/„eine lyrisch-phantastische Begebenheit in zwei Bildern“ wurde im März 1925 in Monte Carlo uraufgeführt und kam 1927 in Leipzig in deutscher Sprache heraus. Zunächst geht es dem Autor um die Situierung des Werkes innerhalb der Kompositionen Ravel's mit verwandter Thematik, dem *Noël des jouets*, dessen Text von Ravel stammt, den *Histoires naturelles* und *Ma Mère l'oye*, wobei sich für ihn inhaltliche und musikalische Gemeinsamkeiten ergeben. In der phantastischen Welt von Miniaturen werden menschlich-allzumenschliche Verhaltensweisen mit artifiziellen „Mustern“ konfrontiert und kombiniert. Mit der kindlichen Welt verbindet Ravel neben Einfachheit und dem Kleinsein auch ein enges Verhältnis zu bestimmten Tieren, zu automatischen Geräten und den „sortilèges“, ein nicht übersetzbares Wort, für das „Hexerei eines Zauberers“, mit der auch Dummköpfe geblendet werden, nur eine ungefähre Idee vermittelt. Musikalisch nennt Schillmöller zunächst als hypothetisch bezeichnete Gemeinsamkeiten dieser Werke die Durchsichtigkeit und Lebendigkeit sowie „pureté“ des Satzes, eine „Miniaturausführung“ und hypnotisch wirkende repetitive Modelle, die dem Ideal der „clarté“ entsprechen. Die „trivialité voulue“ werde eingesetzt, um spontane Emotionen und Verhaltensweisen zu illustrieren und um den Hörer zu provozieren. Als Ausdruck der beabsichtigten magischen Wirkung sind komplexe Abschnitte als Kontrastfolie in die Komposition eingebaut.

Bei der Behandlung des Librettos geht es um die Entstehungsgeschichte, zu der verschiedene