

LIONEL CARLEY: *Edvard Grieg in England. Woodbridge: The Boydell Press 2006. 488 S., Abb.*

DANIEL M. GRIMLEY: *Grieg. Music, Landscape and Norwegian Identity. Woodbridge: The Boydell Press 2006. 246 S., Abb., Nbsp.*

Mit zwei ansehnlichen Spezialstudien würdigt ein englischer, auch mit der durch eine bemerkenswerte Nordlandreihe bekannten University of Rochester Press eng kooperierender Verlag rechtzeitig den 100. Todestag des norwegischen Komponisten und Pianisten Edvard Grieg im Jahr 2007. Gemeinsam ist beiden Werken die regionalistische (oder vornehmer: kulturgeographische) Orientierung, der bewusste (Grimley) oder eher versteckte (Carley) Verortungswunsch. Im Falle von Lionel Carley wird eine „natürliche“ und politische Region, England, als Ort von Griegs Aktivitäten gründlich untersucht, während Daniel M. Grimley die Kategorie der Landschaft auffrischt und mithilfe interdisziplinärer Ansätze zu einer zentralen Instanz einer neuen Grieginterpretation macht.

So ähnlich die Rahmenbedingungen auch sein mögen, diese zwei Bücher bilden keine Einheit. Sie ergänzen sich nicht, sondern sie dokumentieren die Arbeit zweier vollkommen unterschiedlicher und zugleich typisch britischer Akademiker. Carley schreibt als überaus qualifizierter Privatgelehrter, Grimley als interdisziplinär ambitionierter Kultur- und Kunstwissenschaftler. Dementsprechend kommen die Bücher auch ohne Querbezüge aus; nicht einmal einen flüchtigen bibliographischen Querverweis findet man zwischen den beiden. Lediglich die losen Umschläge werben füreinander.

Carleys Buch ist eine reich illustrierte Dokumentation des Wirkens von Grieg als Komponist und als ausführender Künstler in England, nicht etwa eine über seinen Tod hinausreichende Rezeptionsstudie. Die Basis bildet Carleys subtiles Wissen über Frederick Delius und seine enge Freundschaft zu Grieg; zu beiden Themen hat Carley bereits veröffentlicht. Die Verbindung zu Grimleys Thematik wird dort manifest, wo Carley über das Norwegen-Bild der Engländer schreibt und an erster Stelle die Landschaft zumindest beiläufig erwähnt. Interessant ist die ausdrückliche Betonung „Englands“ anstelle von Schottland, zumal Griegs

Familie tief im Schottischen verwurzelt war. Ohne die Bedeutung von Griegs englischen Reisen und seinen Begegnungen mit englischen Kollegen etwa schon in Leipzig unterschätzen zu wollen, sticht dieses Buch als Fallstudie zur englischen Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts heraus. In 27 kurzen Kapiteln wird, wie in einem Dokumentarfilm, eine chronologische Sequenz, eine Art „Chronicle“ von Grieg in England bzw. von Grieg mit den Engländern gezeigt, ohne dass am Ende ein tieferer Sinn des Ganzen zu erkennen wäre. So schließt das Buch mit entspannten, unverbindlichen Gedanken zu der immer noch offenen Frage, warum England für Grieg, wohl auch abgesehen vom finanziellen Aspekt, „attraktiv“ blieb und warum englische Musiker auch über Delius hinaus Grieg und Norwegen „liebten“.

Ganz anders bei Grimley. Sein Ziel ist es, tiefer liegende diskursive Strukturen der Landschaftssemantik in Griegs Musik zu identifizieren, die kulturellen und politischen Aspekte der Norwegen-Rezeption bei Grieg und der landschaftlichen Interpretation seines Wesens in Norwegen selbst zu verstehen – einschließlich der Dokumente aus heutiger Zeit. Die landschaftliche Signifikanz von Griegs Musik wird hier in einem europäischen Kontext gesehen und hinterfragt. Grimley bemüht sich sogar um den musikanalytischen Nachweis der norwegischen Natur, ohne die Möglichkeit des Hineininterpretierens auszuschließen. Er zeigt, wie bei Grieg modale Skalen progressiver wirken als chromatische Stimmführung, er sucht nach einem Ausweg aus der angelsächsischen Verniedlichung Griegs als eines etwas naiven, sympathischen Romantikers, der seiner Utopie oder korrekter seinem „Lebenstraum“ nachging, „die Natur des Nordens in Tönen“ wiedergeben zu können. Bei Grimley wird der romantische Schleier gelüftet und auch unangenehme, politisch heikle Formen des Nationalismus (einschließlich der Rolle und des Profils von Percy Grainger) analysiert. Im Falle von Grainger werden schließlich Rezeptionsmechanismen deutlich, die auch anderswo vorkommen, aber selten so offensichtlich rassistisch wirken.

Während Carley für den gebildeten Liebhaber englischer und norwegischer Kultur schreibt, ist Grimleys Buch für Musikwissenschaftler gedacht, die in der „New Musicology“ die Ana-

lyse des musikalischen Textes vermissen und bereit sind, Notenbeispiele unter die Lupe zu nehmen. Abgesehen vom Umschlag enthält das Buch kein einziges Bild eines Norwegischen Fjords (fast ist es zu bedauern), dafür zahlreiche Notenbeispiele und einige Faksimiles. So leistet Grimley einen wichtigen und innovativen Beitrag zur Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft (ohne die Kernkompetenzen des eigenen Faches preiszugeben), indem er Benedict Andersons und John Hutchinsons inzwischen klassische Fragen musikwissenschaftlich umsetzt und Diskursen nachgeht, in denen Landschaftsindikatoren und landschaftliche Symbole mit kompositionstechnischen Mitteln ein Netzwerk von Bedeutungen und Interpretationsangeboten bilden. Das in der kontinentalen Tradition häufig angestrebte Wechselspiel der Text- und Kontextkritik wird bei Grimley vorbildlich und gänzlich ohne eigene politische Betroffenheit angewandt (als Vertreter der jüngsten Generation, die beim Thema Nationalismus nicht zuerst an die Gräueltaten oder Fehleinschätzungen ihrer eigenen Eltern denken muss), was zugunsten von Grieg und der Grieg-Forschung geschieht. Dass es in einer solchen Arbeit weniger um die bekanntesten Grieg-Schlager wie das Klavierkonzert, *Peer Gynt* und *Fra Holbergs Tid* als um unzählige weniger bekannte, aber für Griegs Idiom charakteristische Werke geht, nutzt zumindest dem Kenner.

(Januar 2007) Tomi Mäkelä

FEDERICO CELESTINI: *Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Grotteske in der Wiener Moderne (1885–1914)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006. 294 S., Abb., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 56.)

Das Grotteske gehört zu jenen Kategorien, die in der Musik zwar implizit als existent vorausgesetzt, aber nur selten mit einer eigenständigen Untersuchung gewürdigt werden. Dies liegt neben der scheinbaren Randständigkeit des Phänomens nicht zuletzt an der Schwierigkeit, es als solches überhaupt festzumachen: Während die bildnerischen Künste Grotteskes als lange Tradition figürlicher Darstellung kennen, bleibt die Konnotation akustischer Ereignisse mit dem Grottesken eher vage. Terminologische

Klärung ist eine Voraussetzung jeder Auseinandersetzung.

Federico Celestini ist sich dessen bewusst. Seine Untersuchung gilt den Ausprägungen des Phänomens in der Wiener Moderne, wobei neben Gustav Mahler vor allem die Komponisten des engeren Schönberg-Kreises zur Sprache kommen. Eine Übersicht der bisherigen Forschungsansätze schärft das Profil der Kategorie des Grottesken. Zugleich macht Celestini deutlich, wo die Probleme apodiktischer Begriffsdefinitionen liegen. Als Konsequenz orientiert er sich an Wittgensteins Idee, Begriffe als komplizierte Netze von Ähnlichkeiten zu begreifen. Das Grotteske wird demnach „als eine Überlieferung von Figuren und Motiven aufgefasst [...], die unterschiedlich variiert Jahrhunderte hindurch übertragen und weitergesponnen werden“ (S. 17). Dazu gibt es auch einige Beispiele, die angesichts des breiten Entwurfs allerdings recht knapp bemessen sind. Doch kommt Celestini im Verlauf der Arbeit immer wieder auf die Begriffsgeschichte zurück, was wesentlich zum Verständnis der zahlreichen Analysen beiträgt. Von besonderem Interesse sind dabei seine Überlegungen zur Arabeske, die vor allem in der Frühromantik oft ganz ähnlich der Grotteske beschrieben wurde. Ausgehend von Goethes *Methamorphose der Pflanze* erläutert Celestini die Arabeske als bedeutendes Strukturelement, das vor allem bei Debussy zum Tragen kommt, aber überraschenderweise auch in der Wiener Schule einen hohen Stellenwert hat.

Die ausführlichste Einzelbetrachtung gilt – gleichsam als Voraussetzung der Wiener Moderne – den Symphonien und Liedern Gustav Mahlers. Celestini entgeht der Gefahr, eine Aufzählung ungewohnter Klänge als willkürliche Zusammenstellung grottesker Phänomene zu präsentieren, indem er von Anfang an ein verzweigtes Netz spannt, aus dem sich unterschiedliche Ausprägungen sukzessive entwickeln. Fixpunkte sind dabei bildnerische wie literarische Darstellungen, Mahlers Äußerungen zu seiner Musik sowie auch die musikalische Überlieferung, wobei vor allem die von Mahler oft dirigierte *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz als Referenz grottesker Klänge herangezogen wird. Geschickt wird der Grundgedanke von Moritz von Schwind's Holzschnitt „Wie die Thiere den Jäger begraben“, den Mahler selbst als Anregung des 3. Satzes