

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 weitersponnen 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

seiner *Ersten Symphonie* nennt, als Ausgangspunkt auch für spätere Entwicklungen gewählt. Aus kunsthistorischer Sicht ist dessen Konnotation mit dem Grotesken eindeutig. Die Vermenschlichung der Tiere wie auch die absurde, trauerzugähnliche Darstellung lässt unweigerlich an die Scherzi der *Zweiten* und *Dritten Symphonie* denken, in der das Verhalten der Tiere als verzerrender Spiegel des Menschlichen dient. Steht das Groteske hier jedoch noch an einem Wendepunkt auf dem „Weg zum Licht“, wird es mit der *Vierten Symphonie* zur „unberechenbaren Komponente einer zerfallenden Symphonik“ (S. 86). In den folgenden Symphonien – mit Ausnahme der *Achten* – entwickelt es sich zum immanenten Bestandteil der musikalischen Sprache und eröffnet damit Perspektiven, die bis weit ins 20. Jahrhundert hineinreichen.

Der zweite Teil des Buches behandelt im Wesentlichen Formen des Grotesken bei Webern, Berg und Schönberg. Dass außer Franz Schreker keine weiteren Komponisten der Zeit behandelt werden, mag überraschen, hat aber durchaus seinen Sinn: Gerade im Zuge des musikalischen Sprachwandels, des verstärkten Einbezugs von Dissonanzen und geräuschhaften Elementen, ließen sich zahlreiche Beispiele aufzählen, in denen oberflächlich groteske Wirkungen erzeugt werden. Im Falle Weberns zeigt sich hingegen, dass sich groteske Klangelemente nicht zwangsläufig aus dem atonalen Satz ergeben, sondern Gestaltungsmittel in einer vielschichtigen Struktur sind. Vor allem bei den *Orchesterstücken* op. 6 wie auch in Alban Bergs *Vier Stücken für Klarinette und Klavier* op. 5 erweisen sich diese Klänge als konsequent aus der Musik Gustav Mahlers fortentwickelt.

Natürlich darf angesichts des im Zentrum stehenden Zeitraums Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* op. 21 in dieser Untersuchung nicht fehlen. In Anerkennung der umfangreichen Arbeit von Gabriele Beinhorn (Pfaffenweiler 1989), die sich ausschließlich mit dem Grotesken im *Pierrot* beschäftigt, kann Celestini auf eine ausladende Analyse verzichten. Stattdessen liefert er eine faszinierende Schau der literarischen Entwicklung der *Pierrot*-Gestalt, die bei Giraud/Hartleben eine Sonderform, nämlich eine Karikatur der Überlieferung durch Verlaine und Baudelaire darstellt (S. 249). Daran schließt sich in seiner Weise auch Schönberg

an, indem im *Pierrot lunaire* ein Reichtum traditioneller Form- und Satzmodelle in teilweise groteske Verbindung mit der atonalen Musiksprache gebracht wird.

Es ist leider nicht möglich, jede Facette dieser Untersuchung angemessen zu würdigen. Vieles ist auch außerhalb der engeren Groteske-Thematik bemerkenswert, etwa der Abschnitt zu Schönbergs Werken der Übergangszeit (Opp. 7, 9 und 10), die als kompositorische Ausformung des Ornamentalen bzw. Arabesken interpretiert werden: in Bezug auf die thematische Entwicklung im *Ersten Streichquartett*, die Ausfaltung des Quartakkords in der *Kammersymphonie* oder hinsichtlich der tatsächlich arabeskenhaft vollzogenen Abkehr von der Tonalität im letzten Satz des *Zweiten Streichquartetts*. Beachtung verdient die stetige Auseinandersetzung mit poetologischen, ästhetischen und philosophischen Fragestellungen um das Phänomen des Grotesken. Dabei gelingt Celestini auch eine ebenso unaufdringliche wie überzeugende Einbindung psychologischer Aspekte, etwa im Zusammenhang mit der musikalischen Struktur der *Erwartung* op. 17, ohne dabei Schönberg und seiner Schule eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit psychoanalytischem Gedankengut zu unterstellen.

Im Übrigen ist die Arbeit in allen Teilen ausgesprochen gut lesbar, was nicht zuletzt daran liegt, dass keine Analyse ohne Ziel, keine theoretische Betrachtung ohne Verknüpfung mit genuin musikalischen Aspekten erfolgt. Nicht nur als Untersuchung des Grotesken, sondern in gleichem Maße als Studie der Wiener Moderne ist dieses Buch uneingeschränkt zu empfehlen.

(April 2007)

Eike Feß

*Orchesterwerke Schönbergs. Entstehung – Rezeption – Bedeutung.* Hrsg. von Wolf FROBENIUS. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2005. 94 S., Abb, Nbsp. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Saar. Band 5.)

Alle vier Beiträge dieser Publikation gehen auf ein Schönberg-Symposium der Hochschule des Saarlandes zurück. Warum zahlreiche weitere Referate dieser Veranstaltung hier nicht publiziert werden konnten, darüber schweigt sich das Vorwort aus. Ein schärferes Profil (S. 6) wird dadurch leider nicht erreicht, da die