

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

Autoren teilweise völlig unterschiedliche Herangehensweisen ausprägen. Bei einem umfangreichen Symposiumsbericht wäre dies unproblematisch. In einer knappen Schrift zu Schönbergs Orchesterwerken wirkt es beliebig.

Die inhaltliche Qualität der einzelnen Aufsätze wird dadurch natürlich nicht tangiert. Rainer Boestfleisch widmet sich den frühen Orchesterwerken Arnold Schönbergs und knüpft damit methodisch an seine Arbeit zur frühen Kammermusik (Frankfurt am Main 1990) an. Seine systematische Analyse dieser bisher kaum beachteten, teilweise fragmentarisch überlieferten Stücke ist verdienstvoll, zumal es Boestfleisch gelingt, Brücken zum späteren Schaffen des Komponisten zu schlagen. Etwas ungeschickt ist die handschriftliche Takt Nummerierung der zahlreich abgedruckten Autographe – wer die Originale nicht kennt, muss sich die Frage stellen, ob die Zahlen von Schönberg selbst stammen.

Wolf Frobenius wendet sich ebenfalls den Quellen zu. Basierend auf Erkenntnissen der Gesamtausgabe unternimmt er eine Neuordnung der Skizzen zu den *Orchestervariationen* op. 31. Dabei gewinnt er manche Einsicht in Schönbergs Schaffensprozess: Die Variationen entstanden diachron, einmal entworfene Abschnitte wurden in unterschiedlichen Phasen des Kompositionsvorgangs immer wieder revidiert. Die lediglich ansatzweise analytische Fundierung der Erkenntnisse ist im gegebenen Rahmen verständlich, lässt allerdings noch viele Fragen offen.

Auf ganz andere Weise widmet sich Rainer Schmusch demselben Werk. Er untersucht akribisch die Umstände der gescheiterten Uraufführung mit den Berliner Philharmonikern unter Wilhelm Furtwängler. Auf Grundlage eines Berichts des beteiligten Cellisten Gregor Piatigorsky vermag er manchen Aspekt dieses Konzerts überzeugend zu rekonstruieren. Details der Partitur interessieren ihn nicht per se, sondern insofern sie die meistens negative Wirkung des Werks auf Publikum wie Musiker besser zu verstehen helfen. Die genaue Analyse der Kritiken zeigt außerdem, wie das Ereignis nicht nur in Bezug auf die *Orchestervariationen*, sondern vor allem im Zusammenhang der damaligen vorurteilsbeladenen Schönberg-Rezeption zu betrachten ist.

Den Abschluss bildet eine kurze Analyse des

*Prelude* op. 44 durch Eugen Velten. Hier wie bereits bei Rainer Boestfleisch ist zu bedauern, dass die Aufsätze vor der Drucklegung (immerhin vier Jahre nach dem Symposium) offensichtlich nicht mehr redigiert wurden: Neue Forschungserkenntnisse zu Schönbergs frühem *Notturmo* bzw. zum *Prelude* op. 44 wurden trotz ihres für die Autoren relevanten Inhalts nicht mehr berücksichtigt. So hinterlässt die Publikation insgesamt einen etwas unausgegorenen Eindruck, sollte aber aufgrund der teilweise bemerkenswerten Ansätze nicht unbeachtet bleiben.

(April 2007)

Eike Feß

Arnold Schoenberg. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Patricia CARPENTER und Severine NEFF. Neues Vorwort von Walter FRISCH. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press 2006. XXVIII, 343 S., Nbsp.

Der vorliegende Band stellt eine Paperback-Reprint-Version der Erstausgabe dar, die 1995 bei Columbia University Press in New York mit den gleichen Herausgebern erschien. Im Gegensatz zur Erstausgabe, die den Text des Fragments in einer deutsch-englischen Version bot, handelt es sich hier um eine rein englische Ausgabe. Abgesehen von der *Harmonielehre* stellt diese Abhandlung die umfangreichste musiktheoretische Schrift dar, die Schönberg schrieb. Ursprünglich sollte sie 240 bis 300 Seiten umfassen und im Oktober 1934 erscheinen (S. 310, Anm. 12). Dass aus dieser Planung nichts wurde, ist charakteristisch für die Arbeitsweise Schönbergs, der ja häufig an mehreren Werken gleichzeitig arbeitete: Das Projekt wurde am 5. Juni 1934 begonnen, nach einigen Wochen wegen anderer Vorhaben beiseitegelegt und erst nach zweijähriger Pause 1936 wieder aufgenommen. Die letzte Aufzeichnung trägt das Datum 15. Oktober 1936 (S. XXII). Die Schrift blieb allerdings weiterhin Fragment und wurde zu Lebzeiten Schönbergs nicht veröffentlicht. Das vorliegende knapp 200 Seiten umfassende Manuskript muss zu den zentralen musiktheoretischen Schriften des Komponisten gerechnet werden. Die Tatsache, dass seit 1923 elf Vorstufen zu diesem Werk existieren, zeigt das intensive Bestreben Schönbergs eine sämt-