

Frank Dörschel:

„Grieg im Kontext des europäischen Impressionismus“

Einleitung

Edvard Grieg und sein Schaffen werden gemeinhin vorrangig mit der Entstehung und Ausbildung einer nationalen norwegischen Strömung in der Musik in Verbindung gebracht, die an volkstümlichen Vorbildern orientiert ist. Ein geringeres Augenmerk wird im Allgemeinen auf Stilmerkmale in Griegs Kompositionen gerichtet, die Grieg in einer Nähe zum europäischen Impressionismus zeigen. Ein Indiz hierfür ist beispielsweise, dass Griegs Name in den einschlägigen Lexikonartikeln zum Thema Impressionismus in aller Regel keine Erwähnung findet.

Wo ist Grieg in Bezug auf die sich seit den 1880er-Jahren herausbildenden Kunstströmung des Impressionismus einzuordnen? Und wie ist seine Bedeutung für die Entwicklung des Impressionismus zu bewerten? Als Grundlage für die folgenden Betrachtungen sollen die Klaviermusik Edvard Griegs und insbesondere die darin entwickelten harmonische Prozesse dienen. Im Mittelpunkt sollen einerseits die Strukturierung von Einzel-Klanggebilden und andererseits deren Verbindungen stehen, welche in einer Nähe zur Stilistik des Impressionismus zu sehen sind. Eine abschließende Einschätzung soll Antworten zu finden helfen, wie sich Griegs Stilistik in den Zusammenhang einer Ästhetik des Impressionismus einfügt.

Über die Problematik, den Begriff des Impressionismus zu fassen, war sich die Musikwissenschaft bereits früh im Klaren¹. Ein zentrales Merkmal des

¹ Vgl. Ernst Kurth – Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“, Bern 1920: „Schon aus diesem Grund haftet dem Begriff des Impressionistischen, soweit er nun innerhalb der Musik in Betracht kommt, etwas Vages an, u. zw. eine Unbestimmtheit, die in seinem Wesen liegt und nicht zerstört werden kann noch darf. [...] Wenn nun die Theorie, um die ganze Erscheinung überhaupt zu erfassen, nach scharf umrissenen Merkmalen sucht, so läuft sie ähnliche Gefahr, als wenn man einen

Impressionismus besteht darin, dass dieser das Augenmerk auf die neue Wahrnehmung einer bislang vertrauten Realität legt, einhergehend mit einer Abkehr von logischer Entwicklung und klarer Form hin zu unbestimmten weil unmittelbar emotional wirkenden Erscheinungsformen, welche einen inneren Gefühlseindruck darstellen und diesen beim Rezipienten wiedererstehen lassen möchten. Die Übernahme des Begriffes und der Ästhetik des Impressionismus aus der Malerei hat dazu geführt, dass insbesondere das Kriterium der (Klang-)Farbe auch in der Musik des Impressionismus von elementarer Bedeutung und damit in der Lage ist, kompositorisches Regelwerk außer Kraft zu setzen. Dies gilt sowohl für die Verbindung und Fortschreitung von Akkorden als auch für den Aufbau des einzelnen Akkordes an sich.

Akkordstrukturen des Einzelklangs

Edvard Griegs Werk weist vielfältige Merkmale einer klangfarbenorientierten Stilistik auf. Autobiographische Äußerungen Griegs legen nahe, dass es bereits im Kindesalter die Faszination am unmittelbar sinnlichen Erfahren von Klängen war, welche für ihn den Zugang zur Musik und deren Anziehungskraft begründete². Bereits in dem 1858 im Alter von fünfzehn Jahren entstandenen Klavierstück *Sehnsucht* fällt ein dichter, voller und sehr tiefer Klaviersatz auf, in welchem Grieg vorrangig mit Mitteln der Lage mit den Möglichkeiten der Gestaltung von Klangfarbe experimentiert. Zudem sind im Bass parallel geführte Quinten und Oktaven zu finden, dies ein klangliches Mittel, das Grieg immer wieder, beispielsweise knapp zwanzig Jahre später in seiner *Ballade g-moll* op. 24 verwendete (Takte 293-313). Hier zeigt sich bereits, dass Grieg schon zu diesem frühen Zeitpunkt bereit war, in einer

Dämmer, um ihn genauer zu erspähen belichten wollte [...]“ (zitiert nach dem Nachdruck der Ausgabe Berlin 1923, Hildesheim 1975, S. 387 f.)

² „Was sollte mich daran hindern, mir jene wunderbare, geheimnisvolle Befriedigung zurückzurufen, als ich meine Arme über das Klavier ausstreckte, um zu entdecken – nicht etwa eine Melodie: dazu fehlte noch viel – nein, dass es eine Harmonie gibt. [...] Als ich das herausgefunden hatte, da kannte meine Glückseligkeit keine Grenzen. Das war in der Tat ein Erfolg! Kein späterer Erfolg hat mich so aufgeregt wie dieser. Ich war damals etwa fünf Jahre alt.“ (Edvard Grieg – Verzeichnis seiner Werke mit Einleitung: Mein erster Erfolg. Leipzig 1910. S. 4)

bestimmten Situation den Stellenwert des klanglichen Kriteriums höher zu bewerten als denjenigen des strengen musikalischen Satzes.

Überhaupt fällt auf, dass der Klangreiz der Quinte in vielerlei Gestalt eine konstante Erscheinung in Griegs gesamtem Werk darstellt (vor allem in Form bordunartiger Orgelpunkte, als deren rhythmisierte Variante oftmals zu Beginn eines Stückes oder isoliert und auf die unmittelbare klangliche Wirkung reduziert, wie in *Fjellslått* op. 19, Nr. 1, Anfang). Das Klangphänomen der Quinte kann sich auch durch Schichtung von Quinten gewissermaßen verselbständigen, wobei hier noch nicht einmal das in seiner Radikalität in Griegs Werk singuläre *Klokkeklang* op. 54, Nr. 6 als Beispiel heranzuziehen ist, ein Stück, das in seiner Art in Griegs Schaffen eine Sonderstellung einnimmt (siehe S. 11 ff.). Es finden sich bei Grieg öfters zwei ineinanderklingende Quinten (z.B. a-e und d-a am Schluss von *Jon Vestafes springdans* op. 72, Nr. 2), oder eine Übereinanderschichtung von Quintintervallen, beispielsweise in dem Klang d-a-e-h (*Halling* op. 47, Nr. 4, Takt 13 und 17).

Ein weiteres, grundlegendes Merkmal in Griegs Harmonik ist die Anreicherung von traditionellen Dreiklangsformen mit zusätzlichen akkordfremden Tönen. Gemeint sind hier nicht die üblichen charakteristischen Dissonanzen, also die Sexte zur Verdeutlichung der Subdominant- und die Septime zur Verstärkung der Dominantfunktion. Tonika-Akkorde beispielsweise erhalten durch Hinzufügungen eine klangliche Komponente, welche die Eindeutigkeit und Klarheit des Tonartempfindens beim Hörer abschwächt und gleichzeitig einen unmittelbar wirkenden Klangreiz erzeugt. Häufiges Mittel sind dabei kleine Septimen, entweder allein oder in der Kombination mit einer großen None (vgl. *Bådnlåt* op. 68, Nr. 5, Takt 22 ff. oder *Folketone* op. 73, Nr. 4, Takt 17), aber auch große Septimen (*Sommeraften* op. 71, Nr. 2, Takt 1 ff.), wesentlich seltener Sexten (s. *Drømmesyn* op. 62, Nr. 5, Anfang, oder *Jeg går i tusen tanker* op. 66, Nr. 18, Takt 38).

Die harmonischen Grundfunktionen der Subdominante und Dominante werden ihrer traditionellen charakteristischen Dissonanz bisweilen beraubt und erhalten stattdessen andere Hinzufügungen. Beispielsweise wird die Subdominante mit einer kleinen Septime angereichert, wie am Schluss des Lyrischen Stückes *Til våren* op. 43, Nr. 6, oder aber die Dominante erhält eine Sexte, wie am Schluss des *Notturmo* op. 54, Nr. 4. Bei diesen angeführten Beispielen sind die traditionellen

charakteristischen Akkorddissonanzen also schlichtweg vertauscht, das Hören der vertrauten Akkordfunktionen erfährt eine neue, das gewohnte Klangempfinden in Frage stellende Perspektive. Oder die gewohnte Terzschichtung des Dominantseptnonakkordes wird bis zu einem solchem Maß weitergeführt, dass die durch die Hinzufügung von Septime und None verstärkte Dominantcharakteristik letztlich wieder abgeschwächt wird (*Albumblad* op. 28, Nr. 2, Takt 30 f.: Akkord g-h-d-f-a-c-e). Dass Grieg diese Klänge nicht als Akkorde mit hinzugefügten Dissonanzen gebraucht, sondern als eigenständige Klangphänomene, zeigt der Umstand, dass die dreiklangsfremden Töne keiner Vorbereitung oder Auflösung mehr bedürfen, sie sind bereits ein klanglicher Bestandteil des Akkordes geworden.

Das durch die Verschleierung funktionaler Zusammenhänge veränderte Klangempfinden zeigt sich unter umgekehrten Vorzeichen auch beim Fehlen derartiger verschleiender Klangreize. So wirkt ein „ungetrübter“ Dominant-Tonika-Wechsel innerhalb eines solchen harmonischen Kontextes geradezu befremdlich (vgl. *Fjellslått* op. 19, Nr. 1, Takte 123-126). Der Zugewinn an Klarheit und Eindeutigkeit in dieser Akkordverbindung geht spürbar mit einem Verlust des klanglichen Farbenspektrums einher.

Ein weiteres Mittel, um gewohntes harmonisches Geschehen in ein neues Licht zu tauchen, ist bei Grieg die Verwendung von Dur- bzw. Mollvarianten.

Interessanterweise kommt es auch hier zu einem Tausch zwischen Subdominant- und Dominantcharakteristik. So verwendet Grieg anstelle eines Dominantseptakkordes in Dur bisweilen dessen Variante in Moll (s. *Springdans*, Nr. 3 aus *Seks norske fjellmelodier*, Takt 7), oder aber in einem Mollkontext die Durvariante des Subdominantakkordes (*Det var engang* op. 71, Nr. 1, Takt 35 ff.). Das Spiel mit den verschiedenen Klangfärbungen von Dur und Moll kann sich im Ausnahmefall verselbständigen, bis nur noch ein Changieren zwischen diesen beiden Charakteren ein und desselben Grundakkordes verbleibt, so wie im *Springdans* op. 47 Nr. 6, Takt 23 ff.

In vielen Fällen ergibt sich aus der Essenz der verwendeten Akkorde ein Tonvorrat, der in eine Tonleiter übertragen Gebilde hervorbringt, die von den üblichen Dur-Moll-Modellen abweichen können. Vor allem greift Grieg durch Höheralteration der Quarte, vorrangig im Rahmen des melodischen Geschehens, auf lydische Skalen

zurück. In selteneren Fällen fußt der Tonvorrat auf anderen Gebilden, wie äolischen Leitern (*Lualåt* op. 73, Nr. 7), Fünftonleitern (z.B. f-a-c-d-e am Anfang des *Gangar* op. 72, Nr. 17) oder einer Ganztonleiter (b-c-d-e-fis in *Bådnlåt* op. 66, Nr 15, Takt 1-4).

Akkordverbindungen jenseits funktionsharmonischer Zusammenhänge

Die Betrachtungen auf dem Gebiet der Einzelklänge haben gezeigt, dass Edvard Grieg bestehendes Material – in jenem Falle Dreiklangsstrukturen – weniger durch gänzlich neue Gebilde ersetzt, viel eher jedoch Bestehendes erweitert und anreichert oder durch Variantenbildung verändert. Ähnliches zeigt sich auch im Bereich der Verbindung von Akkorden. So wird das bestehende System der harmonischen Funktionen nicht abgeschafft, es wird jedoch vielerorts modifiziert oder punktuell durchbrochen, so dass ein Spannungsfeld zwischen der Klarheit funktionaler Bezüge und der Verschleierung derselben geschaffen wird.

In Griegs Klaviermusik treten häufig zu funktionsharmonisch definierten Akkordfolgen als zusätzliches Element Orgelpunkte hinzu. Diese Orgelpunkte können als Einzeltöne oder – in der Regel im Bass – als bordunartige Quinten in Erscheinung treten. Zusätzlich zu dem Orgelpunkt erklingen Akkorde der Grundfunktionen bzw. ihre Parallelen (vgl. *Bådnlåt* op. 68, Nr. 5, Takte 1-4). Der Orgelpunkt erzeugt dabei vorübergehende Dissonanzen, da er nicht Dreiklangston der nachträglich eintretenden Akkorde sein muss. So entstehen vorübergehend Klänge, die nur aus dieser Art ihrer Entstehung begründbar ist, nämlich der Akkordfortschreitung bei gleichzeitig liegender Stimme.

Weiterhin fällt auf, dass bei Grieg an die Stelle der die Funktionsharmonik begründenden Quintbezüge mitunter andere Intervallbezüge treten, z.B. solche im Terzabstand. Diese Schritte werden entweder im Zuge einer melodisch-thematischen Sequenzierung vollzogen (*Hjemad* op. 62, Nr. 6, Takt 11 ff.) oder zwei Akkorden ist ein gemeinsamer Ton eigen, der als eine Art Zentralton beide Akkorde verbindet.

In *Efterklang* op. 71, Nr. 7 wird in den Takten 32/33 der Ton d vom Grundton der Tonart D-Dur umgedeutet zur Terz des folgenden B-Dur. Mit einem ähnlichen Prozess wird einige Takte zuvor bereits der Ton ges als Mollterz eines es-moll-Akkordes enharmonisch umgedeutet zum Ton fis als Durterz eines D-Dur-Akkordes, und damit eine Tonartverschiebung um einen Halbton abwärts erreicht (Takt 24/25).

Auch wenn in den gemeinsamen Tönen ansonsten nur sehr entfernt verwandter Akkorde ein verbindendes Element besteht, ist es offensichtlich, dass auch hier, ähnlich wie bei der Anreicherung eines Einzelklanges mit dreiklangsfremden Tönen, die klangliche Wirkung, der durch die Akkordverbindung erzeugte Klangfarbenwechsel im Vordergrund steht. Unterstützt wird dies oft durch das Fehlen eines melodischen Geschehens. Der Schluss des Lyrischen Stückes *Drømmesyn* op. 62, Nr. 5 (ab Takt 44) besteht ausschließlich aus Akkord-Arpeggien unter einem ostinat rhythmisierten Orgelpunkt in der Oberstimme. Der Zentralton e fungiert für die folgende Akkordkette als verbindendes Glied:

E-Dur – E-Dur 7 – a-moll 7< (verkürzt) – E-Dur 7 – A-Dur 7> – D-Dur 7, 9 – C-Dur-Quartsextakkord – fis-moll 5>, 7 – E-Dur – cis-moll – E-Dur – C-Dur – A-Dur.

Funktionsharmonisch betrachtet handelt es sich um Weg von der Dominanttonart E-Dur zur Grundtonart A-Dur, welcher aufgrund der unmittelbaren Quintverwandtschaft beider Tonarten eigentlich denkbar kurz ist. Statt dem Weg des direkten Quintbezuges zu folgen, verfasst Grieg hier eine geradezu beispielhafte Studie darüber, wie der Ton e als unveränderliche Konstante in einem ständig wechselnden harmonischen Umfeld eine immer neue Funktion einnimmt³: als Grundton (E-Dur), als Durterz (C-Dur) oder Mollterz (cis-moll), als Quinte (A-Dur bzw. a-moll), als Septime (fis-moll) und als None (D-Dur 7, 9). Ein und derselbe Ton wird aus den unterschiedlichsten Perspektiven beleuchtet und erhält damit jedesmal eine andere Färbung. Kein anderer musikalischer Parameter lenkt hiervon ab, das gesamte musikalische Geschehen ist einzig auf diesen Vorgang konzentriert.

³ Ein Hinweis auf Henry Purcells *Fantasia upon one note* liegt an dieser Stelle nahe. Überhaupt sind vereinzelte Berührungspunkte zwischen Aspekten der Satztechnik Purcells und impressionistischen Klangwirkungen, so historisch und stilistisch fragwürdig ein solcher Vergleich sein mag, nicht gänzlich von der Hand zu weisen (vgl. Ernst Kurth – *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ‚Tristan‘*, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1923, Hildesheim 1975, S. 418 f.)

Auffallend in Edvard Griegs Klavierwerk sind ferner die funktionsharmonisch nicht erklärbaren tritonalen Bezüge (vgl. op. 71, Nr. 3-5 oder op. 73, Nr. 1 und 5). Ein Verweis auf das zuvor im Zusammenhang mit der Behandlung von Einzelklängen Gesagte bietet hier eine Erklärungsmöglichkeit. Es wurde bereits die Bedeutung der Variantenbildung hervorgehoben, d.h. das Ersetzen eines Dur-Akkordes durch einen Moll-Akkord (z.B. in der Dominantfunktion) oder umgekehrt das Ersetzen eines Moll-Akkordes durch einen Dur-Akkord (beispielsweise in der Subdominantfunktion einer Moll-Tonart)⁴. Betrachtet man das Zustandekommen der tritonalen Verbindungen fällt auf, dass es sich um eine Weiterentwicklung dieser Variantenbildung handelt.

In *Skogstillhet* op. 71, Nr. 4, Takt 71 bis Schluss, findet sich folgender harmonischer Verlauf:

H-Dur – fis-moll – H-Dur – F-Dur – H-Dur.

Es ist eindeutig, dass fis-moll eine Variante der „klassischen“ Dominante Fis-Dur ist. Die Moll-Terz erzeugt eine ungewohnte Klangwirkung, da der Leitton ais umgangen wird. Es erklingt anschließend erneut der Tonika-Akkord H-Dur. Nun folgt ein F-Dur-Akkord. Aus dem Kontext heraus ist F-Dur als Variante der Varianten zu begreifen. Wurde fis-moll durch eine Veränderung des Terztons erreicht, werden nun auch die Töne der ihn umrahmenden Quinte tieferalteriert (fis zu f und cis zu c). F-Dur ist also als eine entfernte Variante des eigentlich zu erwartenden Fis-Dur anzusehen. Durch den größtmöglichen Entfernungsabstand gemessen nach Quintverwandtschaften (sechs Quintschritte) steht bei dieser Klangverbindung in erster Linie das Klangerlebnis im Vordergrund, als fünfte Stufe in H-Dur und damit als Dominantfunktion ist der Akkord dagegen aufgrund seiner Alteration in allen Akkordbestandteilen kaum mehr wahrnehmbar.

Ein weiterer Aspekt in Griegs Harmonik ist die Gleichzeitigkeit von Klangphänomenen, deren Eintritt nach traditionellem Verständnis in einer sukzessiven zeitlichen Abfolge zu erwarten wäre. Dabei überlappen unterschiedliche harmonische Bereiche, Klänge, von denen man erwarten würde, dass sie einander ablösen, vermischen sich. Am weitesten wird dieser Prozess in *Tussebrureferda på Vossevangen (Gangar)* op. 72, Nr. 14 vorangetrieben. In den Takten 16 ff. erklingt in

⁴ Siehe S. 4

einem das mittlere und tiefe Register der Klaviatur aussparenden Satz als tiefste Stimme in Sopranlage eine diatonische Melodie in E-Dur. Darüber wechseln halbtaktig dreistimmige Akkorde G-Dur und C-Dur einander ab. An dieser Stelle berührt bzw. überschreitet Grieg kurzzeitig die Grenzen zu polytonalen Strukturen⁵.

Wie weit Grieg bei der Verbindung von Akkorden sich von funktionsharmonischen Zusammenhängen zu entfernen bereit ist, sollen einige abschließende Beispiele zeigen.

Auf die Bedeutung von Orgelpunkten, wenn es Grieg darum geht, harmonische Abläufe zu verbinden, wurde bereits hingewiesen⁶. In *Melodi* op. 38, Nr. 3, Takt 23 f. bzw. 39 f. überspannt der liegende Ton e über zwei Takte hinweg zwei chromatisch aufwärts rückende Stimmen im Abstand von zunächst großen Dezimen bzw. später großen Sexten. Dass eine funktionsharmonische Analyse dieser Stelle wenig aussichtsreich ist, liegt auf der Hand. Erklärbar sind diese Klangverbindungen einzig aus der Gleichzeitigkeit einer liegenden Stimme und einer miteinander gekoppelten Bewegung zweier weiterer Stimmen, deren bestimmende Parameter die chromatische lineare Weiterführung in horizontaler und der Zusammenklang von Dezime bzw. deren Komplementärintervall der Sexte in vertikaler Ebene sind.

Ähnlich verhält es sich am Schluss von *Gjendines bådnlåt* op. 66, Nr. 19. Hier findet zum einen eine liegende Stimme Verwendung in Form des Orgelpunktes g im Bass, zum anderen in der Oberstimme eine melodische Umspielung dieses Orgelpunktes mit dessen Nachbartönen a und fis. In den Mittelstimmen wird der Klang einer großen Terz chromatisch abwärts verschoben. Im Unterschied zu dem vorher angeführten Beispiel aus *Melodi* op. 38, Nr. 3 wird hier der Satz um ein weiteres Element, nämlich ein diatonisches melodisches Geschehen, bereichert.

Eine Fortführung dieser Kompositionstechnik enthält *Siri Dale-visen* op. 66, Nr. 4. In den Takten 15 bis 20 wird in den Unterstimmen ein Septakkord zunächst über die Strecke eines Tritonus' chromatisch aufwärts und anschließend wieder chromatisch

⁵ In diesem Zusammenhang sei auf *Guds Søn har gjort mig fri* op. 74, Nr. 2 hingewiesen. Im Mittelteil dieses Chorwerkes bewegt sich die Solostimme in der Tonart B-Dur, während die begleitenden Männerstimmen des Chores in der Tonart b-moll stehen.

⁶ Siehe S. 5

abwärts verschoben. Ab Takt 18 ist in der Oberstimme das melodische Umkreisen eines Orgelpunktes g erkennbar, aber in den vorausgehenden Takten 15 bis 17 fehlt dieses Merkmal. In diesen drei Takten entfällt also selbst das verbindende Element der liegenden Stimme, es verbleibt nur noch ein diatonisches Geschehen in der Oberstimme als letzter Rest eines funktions- und damit tonartenbezogenen strukturellen Systems.

Schließlich wird die Entfernung von funktionalen Bezügen stellenweise soweit vorangetrieben, dass der Bezug zu einem Grundton oder einer Grundtonart kurzfristig verloren geht, wie zu Beginn von *Forbi* op. 71, Nr. 6. Hier wechseln sich Zweitaktabschnitte mit funktionsfreier Harmonik mit funktionsharmonisch aufgebauten Zweitaktabschnitten ab. In den funktionsfreien Teilen werden Sextakkorde chromatisch aufwärts bzw. abwärts verschoben. Durch ein verzögertes Eintreten der parallel verschobenen Stimmen wird diese Satzanlage immer wieder verschleiert. Erst am Ende einer solchen Zweitaktgruppe tritt ein diatonisch geführter Bass hinzu und beendet die Akkordfolge mit einer Kadenzbildung. Die Parameter sind hier horizontal die chromatische Führung der Oberstimmen und vertikal die Struktur eines Sextakkordes, das diatonische Moment in Form der in eine Kadenz mündenden Basstimme steht im Vergleich hierzu im Hintergrund.

Noch weiter wird diese Satzstruktur in *Illusjon* op. 57, Nr. 3, entwickelt. In den Takten 27 bis 30 wird der Satz nur noch von einem chromatischen Auseinanderstreben der Außenstimmen getragen. Die durch die ebenfalls chromatische Führung der Mittelstimmen entstehenden Klänge unterliegen keiner erkennbaren Regel mehr, als einzige satztechnische Parameter sind hier noch die Stimmführung in horizontaler und eine gewissermaßen frei assozierende Akkordbildung in vertikaler Ebene erkennbar. Hierbei handelt es sich um Klangphänomene, deren vorrangige Determinante in den jeweiligen Einzelstimmenverläufen besteht, welchen sich die Prozesse der Akkordbildung und -fortschreitung unterordnen, nicht umgekehrt, wie dies in funktionsharmonisch strukturierter Musik üblich ist.

Schlussbetrachtungen

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass Edvard Griegs Klaviermusik bezüglich des Aufbaus und der Anordnung von Klängen vielfältiges Material enthält, welches eine Nähe zur Stilistik des Impressionismus aufweist. Grundsätzlich sind insbesondere die klangliche Anreicherung und Erweiterung traditioneller Akkordgebilde und damit die Verschleierung oder stellenweise die Auflösung funktionsharmonischer Bezüge sowie die Akzeptanz der Dissonanz als Klangfarbe und die allein daraus herrührende Legitimierung von Klängen hier ausdrücklich hervorzuheben.

Grieg verwendet dabei eine stilistische Sprache, die auch in ihren konkreten Ausdrucksformen denjenigen der impressionistischen Komponisten wie z.B. Debussy oder auch Ravel sehr nahe kommt. Als ein Beispiel sei die Verwendung des Septnonakkordes genannt, dessen Farbwirkung für sich losgelöst von einer harmonischen Funktion die Klangstruktur legitimiert. Ähnliches gilt im Übrigen darüber hinaus für Kompositionsmerkmale, die hier nicht Gegenstand der Betrachtung gewesen sind, z.B. die Verwendung bestimmter Arpeggienfiguren, Vorschlägen oder Trillern, die Verwendung des Pedals oder der gezielte Einsatz von hohen oder tiefen Lagen unter Gesichtspunkten der Klangfarbe. Auch in diesen Merkmalen des musikalischen Satzes ließen sich weitere stilistische Ähnlichkeiten zu den Werken des Impressionismus finden.

Wie ist nun die Bedeutung Edvard Griegs im Bezug auf den europäischen Impressionismus einzuschätzen? Ist Grieg ein Vorbereiter des Impressionismus oder – wie Alfred Einstein meinte⁷ – einer seiner wichtigsten Begründer und damit Teil dieser künstlerischen Richtung?

Bemerkenswert an Griegs Werk ist, dass praktisch seit Beginn, also seit den frühen 1860er-Jahren, eine Affinität zu klangfarbenorientierten Klängen und Klangstrukturen bereits vorhanden ist. Als Beispiel hierfür sei der Anfang des 1861 im Alter von 18 Jahren entstandenen *Klavierstücks* op. 1, Nr. 2 angeführt. Im gesamten weiteren

⁷ Alfred Einstein – Music in the Romantic Era, New York 1947, S 321

Schaffen Griegs findet sich Material, das demjenigen des Impressionismus verwandt ist. Dies wird allein anhand der Werke ersichtlich, auf die in der vorliegenden Arbeit Bezug genommen wurde. Der Entstehungszeitraum der hier angeführten Werke reicht vom Jahr 1869⁸ bis zum Jahr 1903⁹.

Allerdings fallen zwei Aspekte besonders auf. Zum einen ist im Bezug auf die Verwendung impressionistischer Stilistiken keine lineare Entwicklung in Griegs Schaffen erkennbar. Um so erstaunlicher ist dies, da der Zeitraum von den späten 1860er-Jahren bis zu den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts sowohl die Vor- als auch die Früh-, wenn nicht die Hauptphase des Impressionismus umfasst. Die Entwicklung, welche die Strömung des Impressionismus in dieser Zeit von den Anfängen bis zur Ausbildung als eigener Ästhetik durchlaufen hat, spiegelt sich in Griegs Werk nicht wider.

Der zweite bemerkenswerte Aspekt ist, dass es sich bei den impressionistischen Klangwirkungen in Griegs Kompositionen immer um vereinzelte Elemente in einem Umfeld anders beschaffenen Materials handelt. Betrachtet man das Vorkommen dieser Stilistiken auch unter formalen Aspekten, zeigt sich, dass impressionistisch anmutende Klangfarben entweder zentrale formale Stellen markieren (z.B. Übergänge oder Schlüsse) oder als Kontrastmittel dienen, beispielsweise in der Gegenüberstellung verschiedener Formteile.

Gerade der Blick auf das bislang aus den vorliegenden Betrachtungen ausgesparte Stück *Klokkeklang* op. 54, Nr. 6¹⁰ macht dies deutlich. Im Gegensatz zu dem restlichen Œuvre Griegs ist hier der gesamte Aufbau der Komposition von der impressionistischen Klangwirkung der Quinte als zentraler struktur- und formgebender Idee durchdrungen, welche keinen Raum mehr lässt für ein Denken in traditionellen harmonischen Funktionen oder für ein melodisch-thematisches Geschehen. Die Musik wird reduziert auf ihre reine Klangwirkung. Vergleiche dieses Werkes mit Debussys allerdings deutlich später entstandenen Kompositionen

⁸ Folkelivsbilder op. 19

⁹ Slätter op. 72

¹⁰ entstanden 1891, datiert auf nach Juli 1891, vgl. Dag Schjelderup-Ebbe – Edvard Grieg, *Samlede Verker I, Lyriske Stykker*, Frankfurt, New York, London 1977, S. 237

Cloches à travers les feuilles (Images II, Nr. 1, 1907) oder *La Cathédrale engloutie* (Préludes I, Nr. 10, 1910) liegen förmlich auf der Hand.

Stilistisch stellt *Klokkklang* in Griegs Schaffen jedoch ein singuläres Ereignis dar. Es gibt keine kompositionsstilistische Entwicklung Griegs, welche zwingend zu diesem Werk hinführt, noch gibt es eine Wiederholung dieses radikalen Kompositionsansatzes. Die Tatsache, dass Grieg zwar dieses eine Werk, aber kein weiteres dieser Art geschaffen hat, zeigt, dass es sich hierbei um einen Weg gehandelt hat, den Grieg hätte gehen *können*, den er aber offenbar nicht weiterverfolgen *wollte*. Gegenüber seinem Freund Julius Röntgen hat Grieg *Klokkklang* lapidar als „ganz einfach verrückt“ bezeichnet¹¹, wofür die Gründe vielschichtig gewesen sein mögen. Dennoch weist die Äußerung auf eine gewisse Distanz Griegs zu dem Werk und dessen Ästhetik hin, Grieg scheint sich weder persönlich noch künstlerisch mit der Komposition zu identifizieren, sondern betrachtet das Stück eher als eine Form von Experiment, als ein Beispiel dessen, was möglich ist.

Bei aller Freiheit, mit welcher Grieg das funktionsharmonische System in seinem Klavierwerk handhabt und es punktuell außer Kraft setzt, die elementare Kraft dieser Vorgänge bezieht er dennoch aus dem Vorhandensein und der Akzeptanz der funktionalen Zusammenhänge. Anders als spätere Komponisten des Impressionismus, die zum Teil ohne funktionsharmonische Bezüge auskommen können, besteht der Reiz der Harmonik Griegs in einem Schwebezustand, der aus der Gültigkeit funktionaler Zusammenhänge einerseits und deren Verschleierung und zeitweiliger Aufhebung andererseits herrührt.

Insbesondere in seiner Klaviermusik ist für Edvard Grieg die Ästhetik des Lyrischen von elementarer Bedeutung, wie sich nicht zuletzt an der zentralen Stellung der *Lyriske stykker* zeigt. Die Ästhetik des Lyrischen weist erstaunliche Parallelen zu derjenigen des Impressionismus auf. So ist beiden Richtungen zueigen, dass sie Ausdruck eines Moments und der mit diesem Augenblick verbundenen verinnerlichten Stimmungen und Empfindungen sind. Anstelle von zeitlichen Abläufen im Sinne eines Geschehens gewinnt die künstlerische Auseinandersetzung

¹¹ zitiert nach Finn Benestad / Dag Schjelderup-Ebbe – Edvard Grieg. Mennesket og Kunstneren. Übersetzung ins Deutsche von Tore und Holm Fleischer, Leipzig 1993, S. 247

mit einem Zustand der Zeitlosigkeit oder der Aufhebung des Zeitempfindens an Bedeutung. Auch haben das Lyrische und das Impressionistische gemeinsam, dass eine feste Form ihrer Ästhetik zuwiderläuft¹².

Edvard Grieg erweist sich in seiner Klaviermusik als ein Komponist, der aus einer lyrischen Grundhaltung heraus eine große Vielfalt an Gestaltungsmitteln zulässt. Unter diesen befinden sich neben anderen auch zahlreiche Stilmittel des musikalischen Impressionismus, dennoch bleibt festzuhalten, dass Grieg sich nicht auf diese Stilrichtung festgelegt hat. Die Stilistik seiner Kompositionen ist vielfältiger, sie bezieht auch diejenigen Stilmittel mit ein, welche durch verschiedene Strömungen der romantischen Musiktradition der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts oder durch das musikalische Brauchtum seiner Heimat Norwegen beeinflusst wurden.

Dass sich Grieg offensichtlich bewusst nicht für eine rein impressionistisch ausgerichtete Ästhetik entschieden hat, darf anhand der Einmaligkeit des in dem Stück *Klokkeklang* verwendeten Kompositionsansatzes angenommen werden. Über die Gründe kann nur gemutmaßt werden. Sicher ist aber, dass die Ästhetik des Lyrischen, so wie Grieg sie in seinem Werk umgesetzt hat, ihm eine größere Vielfalt an künstlerischen Möglichkeiten dargeboten hat, während eine Konzentration auf eine ausschließliche impressionistische Stilistik eine Reduktion dieser Ausdruckspalette bedeutet hätte.

Grieg als Bestandteil des europäischen Impressionismus zu betrachten, wäre demnach nicht treffend. Bei alledem darf die Bedeutung Griegs bei der Entwicklung des stilistischen Vokabulars des Impressionismus jedoch nicht unterschätzt werden. Der sich mehr und mehr zu einer eigenen künstlerischen Strömung herausbildenden Kunstrichtung des Impressionismus wollte sich Grieg offenbar nicht unterordnen. Vor diesem Hintergrund entsteht der Eindruck, dass Edvard Grieg den europäischen Impressionismus stärker beeinflusst hat als umgekehrt dieser ihn.

¹² „Intuition und Genie des Künstlers erlauben von einem fest fixierten Regelwerk abzusehen. Somit ist die ‚freie Fantasie‘ die natürliche Form der lyrischen Poesie.“ (Carl Ernst J. Baecker – Die Poetik des lyrischen Klavierstücks um 1900. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1991, S. 36)