

Michael Custodis

„JENE NORWEGISCHE SCHWESTER DES DEUTSCHEN SCHUMANNSCHEN“?

EDVARD GRIEGS KLAVIERKONZERT

Wir alle identifizieren gewisse Themen mit bestimmten Namen und bringen häufig, sobald über ein bekanntes Schlüsselwort ein Begriffspaar aufgerufen wird, einen Gedanken in ähnlicher Weise zu Ende. Was bei James Bond und seinem Vodka-Martini funktioniert, ist auch in der Musik nichts Ungewöhnliches, so dass Paganini und die Geige, Glenn Gould und die *Goldberg-Variationen* oder Wagner und seine Bühnenerwerke unweigerlich gewisse Assoziationen wecken. Auch wenn sich bei gründlicher Betrachtung viele Verknüpfungen nicht aufrecht erhalten lassen (oder zumindest zu differenzieren sind), basiert die ungeheure Wirksamkeit solcher Typisierungen gerade nicht auf sorgsam abgewogenen Argumenten, sondern auf dem unbewussten, reflexartigen Rückgriff auf ein verinnerlichtes Denkmuster.¹ Als Beispiel für diesen Mechanismus bietet sich Edvard Griegs Klavierkonzert besonders an. Seit der Uraufführung 1868 scheint es für viele Programmhefttexte, Werkbesprechungen und Tonträger-Kompilationen unausweichlich zu sein, Griegs Opus 16 und Robert Schumanns Klavierkonzert a-Moll opus 54 in Beziehung zu setzen.

Dokumentierter Ausgangspunkt dieses Vergleiches ist Aimar Grønvolds Monografie *Norske Musikere* von 1883, in der der Autor auf die Bezeichnung Griegs als „Chopin des Nordens“ einging:

Ich möchte ihn lieber den Schumann des Nordens nennen. Seine Beziehung zu diesem Komponisten beruht meiner Meinung nach nämlich auf einem viel tieferen Einfluss, und dieser ist viel leichter zu erklären, da eine viel größere Verwandtschaft der Individualitäten, der Persönlichkeiten und eine nähere nationale Verbindung zwischen dem nordischen und dem deutschen Dichtergenie herrscht als zwischen dem nordischen und dem polnisch-französischen.²

¹ Vgl. für die Vernetzung rationaler und unbewusster Vorstellungen im Denken über Musik das Kapitel *Akkumulat*, in: Michael Custodis, *Musik im Prisma der Gesellschaft. Wertungen in literarischen und ästhetischen Texten*, Münster 2009.

² Aimar Grønvold, *Norske Musikere*, Kristiania 1883, S. 170: „Jeg skulde hellere ville kalde ham Nordens Schumann. Hans Forhold til denne Komponist har nemlig efter min Mening havt en dybere Indflydelse paa ham, og det er saameget mere forklarligt, som der her er større Slægtskab mellem Individualiteterne, Personlighederne, nærmere national Forbindelse mellem den nordiske og den tyske Digtergenius end mellem den nordiske og den polsk-franske.“ (Diese und alle weiteren Übersetzungen stammen vom Verfasser.)

Durchkämmt man die zu Griegs Klavierkonzert vorliegende Literatur, so stimmen die Autoren noch weitgehend darin überein, eine inhaltliche Nähe zu Schumanns Konzert festzustellen. Was dies aber für Griegs Originalität und die ästhetische Qualität seines Stück bedeutet, wird unterschiedlich bewertet und ist zumeist wenig schmeichelhaft. So schrieb Hans Engel im 1932 vorgelegten Band der von Hermann Kretzschmar begründeten Reihe *Führer durch den Konzertsaal*: „Der I. Satz ist eine recht epigonische Gestaltung aller möglichen Konzerteindrücke, voran des Schumannkonzertes. [...] Das 1. Hauptthema beginnt mit einem Thema, dessen Vordersatz norwegische volkstümliche Harmonik bringt. Aber schon der Nachsatz ist unverfälscht Schumann.“³ Knaurs Konzertführer aus dem Jahr 1970, beworben mit einem Geleitwort von Wilhelm Furtwängler, verbreitet eine ähnliche Meinung:

Griegs bedeutendstes sinfonisches Werk ist sein *Klavierkonzert in a-moll*, opus 16. Im ersten Satz fällt noch eine starke Abhängigkeit von Schumanns Klavierkonzert auf, das immer wieder deutlich als Vorbild zu erkennen ist. In den weiteren Sätzen vermag sich Grieg aber völlig von Schumann frei zu machen.⁴

Leon Plantinga beurteilt die Sachlage in seinem 1984 publizierten Kompendium *Romantic Music. A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe* etwas anders:

Grieg's concerto, very obviously patterning after Schumann's piano concerto in the same key, shows few of the textural and rhythmic intricacies of its model. Its combination of bravura piano playing and lyrical episodes is simple and broadly drawn; with the spicy addition of a vaguely folklike main theme in the last movement it has everything that was expected of a solo concerto of its time.⁵

Finn Benestad und Dag Schjelderup-Ebbe bemühten sich in ihrem 1980 erschienenen Standardwerk *Edvard Grieg. Mensch und Künstler*, diese Bewertung genau herumzudrehen und die hierarchische Distanz zwischen Grieg und Schumann zu nivellieren:

³ Hans Engel, *Das Instrumentalkonzert*, in der Reihe *Führer durch den Konzertsaal*, begonnen von Hermann Kretzschmar, Leipzig 1932, S. 396f. Vgl. auch den späteren Nachdruck *Das Instrumentalkonzert. Eine musikgeschichtliche Darstellung*. Band II *Von 1800 bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1974, S. 140.

⁴ Gerhart von Westerman und Karl Schumann, *Knaurs Konzertführer. Mit einem Geleitwort von Wilhelm Furtwängler*, München und Zürich 1970, S. 319.

⁵ Leon Plantinga, *Romantic Music. A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, New York und London 1984, S. 394f.

Als Vorbild diente Grieg zweifellos Schumanns Klavierkonzert. [...] Diese Ähnlichkeit sollte jedoch nicht falsch verstanden werden, denn Griegs Konzert ist ein durchaus selbständiges Werk mit einer vor allem in der Melodik einmaligen Vitalität. Die beiden Konzerte können eher als ein Geschwisterpaar gelten.⁶

Auch Hanspeter Krellmann suchte in seiner 1999 erschienenen RoRoRo-Monografie nach einem objektiveren Blickpunkt und verwies auf den heutigen Abstand zum historischen Gegenstand:

Griegs a-Moll-Klavierkonzert begann seinen Erfolgslauf um die Welt, der ungeschmälert anhält; es ist von seinen Werken dasjenige mit einer ungebrochenen internationalen Reputation. Dabei steht es – das erkennt man heute stärker als zu Lebzeiten des Komponisten – im Einflußbereich von Schumanns Klavierkonzert.⁷

In ähnlicher Weise wie Benestad und Schjelderup-Ebbe bewertet auch der entsprechende Artikel im unlängst erschienenen *Harenberg-Konzertführer* Griegs Anlehnung an Schumanns Klavierkonzert als künstlerisch eigenständige Huldigung eines großen Kollegen:

Grieg verehrte Robert Schumann sehr und schwärmte insbesondere für dessen Romanzen und Klavierstücke. So diente ihm Schumanns Klavierkonzert als großes Vorbild für sein eigenes a-Moll-Konzert, was sich auch in der Wahl der gleichen Tonart zeigt. Deutlich bezogen auf den deutschen Romantiker ist auch die kaskadenhafte Eröffnung des Konzerts mit abwärtsgerichteten Akkorden im Solopart. Dennoch beweist Grieg in seinem Werk zugleich Originalität: Nordische Töne sind zu hören.⁸

Diese wenigen Stichproben mögen zur Illustration genügen, dass eine Aufarbeitung des permanenten Vergleichs der beiden Konzerte methodisch auf verschiedene Begründungsmuster zu reagieren hat. Denn bezeichnenderweise wird seit Eric Clossons Grieg-Biografie aus dem Jahr 1892 zum einen über die Ähnlichkeiten und Differenzen der beiden Werke gestritten, um zum anderen die Vergleichbarkeit der Stücke überhaupt in Zweifel zu ziehen. Es ließe sich daher argumentieren, dass der Streit in allen seinen Details inzwischen entfaltet ist und daher als historische Tatsache ad acta gelegt werden könnte. Diese Position steht aber im Kontrast

⁶ Finn Benestad und Dag Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg. Mensch und Künstler* [1980], Leipzig 1993, S. 100.

⁷ Hanspeter Krellmann, *Edvard Grieg* [RoRoRo-Monografie], Hamburg 1999, S. 47.

⁸ Häu, *Edvard Grieg. Klavierkonzert a-Moll op. 16*, in: *Harenberg Konzertführer*, Dortmund 2006, S. 328f.

zur musikalischen Alltagswelt, in der sich die Koppelung „Griegs Klavierkonzert a-Moll = Schumann light“ zum Stereotyp verselbstständigt hat. Beispielsweise waren – als statistischer Momenteindruck – mehr als zwei Drittel aller im Jahr 2009 vertriebenen Einspielungen von Griegs Konzert (39 der 54 verfügbaren CDs) Kombinationen mit Schumanns Stück.

Was verbirgt sich folglich hinter Formulierungen wie jener von Walter Niemann, Griegs Konzert sei die „norwegische Schwester des deutschen Schumannschen“⁹, die diesen Ausführungen den Titel gab? Was macht diesen Gedanken so bestechend, dass er seit mehr als einem Jahrhundert noch immer perpetuiert wird? Wo nahm er seinen Anfang und wohin entwickelte er sich? Entlang dieser Leitfragen wurde für die folgende Darstellung eine zweistufige Vorgehensweise gewählt: Zunächst soll die sachliche Grundlage des Streits anhand einiger Ähnlichkeiten der Griegschen Komposition mit der Schumannschen Vorlage geklärt werden, bevor der Blick den daraus hervorgegangenen ideologischen Debatten und impliziten Klischees gilt.

I. Fakten

Edvard Grieg lernte als Kind Robert Schumanns Musik im Klavierunterricht seiner Mutter kennen.¹⁰ Zur selben Zeit machte das 1853 gegründete Periodikum *Musikalsk Nyhetsblad* Stücke für Gesang und Klavier in Norwegen bekannt, u.a. viele der Mendelssohnschen *Lieder ohne Worte* sowie Teile aus Schumanns *Album für die Jugend*.¹¹ Darüber hinaus verfügten zwei Bergener Leihbibliotheken über einen ansehnlichen Bestand zeitgenössischer europäischer Noten, so dass sich Grieg viele Gelegenheiten inner- und außerhalb seines musikliebenden Elternhauses boten, Schumanns Musik zu studieren. Diese Auseinandersetzung vertiefte er während seines Studiums am Leipziger Konservatorium, wo besonders sein Lehrer Ernst Ferdinand Wenzel, ein Freund seines Idols, dieses Interesse förderte.¹² Mehr als vier Jahrzehnte später, im Jahr seines zweisechzigsten Geburtstags 1905, druckten verschiedene europäische Musikzeitschriften Griegs autobiografischen Text *Mein erster Erfolg*. Dort berichtet er, im Tausch für sein seither verschollenes erstes Streichquartett d-Moll von einem Leipziger

⁹ Walter Niemann, *Griegs Werke*, in: Gerhard Schjelderup und Walter Niemann, *Edvard Grieg*, Leipzig 1908, S. 114.

¹⁰ Vgl. Hans-Joachim Köhler, *Robert Schumann und Edvard Grieg: Affinitäten und Analogien*, in: *Edvard Grieg – Weltbild und Werk. 5. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress*, hg. von Hella Brock, Altenmendingen 2005, S. 157.

¹¹ Vgl. Patrick Dinslage, *Edvard Griegs Lehrjahre*, in: *Musik-Konzepte Edvard Grieg*, München 2005, S. 49.

¹² Edvard Grieg, *My first Success*, in: Bjarne Kortsen, *Grieg the Writer, Volume 1 Essays and Articles*, Bergen 1972, S.11. Vgl. zu Bezügen auf Schumanns Melodik und Harmonik in Griegs *Lyrischen Stücken* Dinslage, *Edvard Griegs Lehrjahre*, S. 53 und 63, sowie in den drei Klavierstücken aus dem Jahr 1860 Dag Schjelderup-Ebbe, *Neue Ansichten über die früheste Periode Edvard Griegs*, in: *Dansk aarbog for musikforskning* 1961, Kopenhagen 1961, S. 65.

Kommilitonen eine handschriftliche Kopie von Schumanns Klavierkonzert bekommen zu haben.¹³ Zuvor hatte er in seinem ersten Studienjahr 1858 eine Aufführung mit Clara Schumann als Solistin hören können.¹⁴ Wie in seinem Nachlass erhaltene Dokumente bezeugen, standen Edvard Grieg und Clara Schumann ein Vierteljahrhundert später auch in persönlichem Kontakt. So empfahl sie ihn mit einer auf den 4. Januar 1880 datierten Visitenkarte an Arthur Burnand, drei Jahre später besuchte er sie in Frankfurt. Ferner ist ein Brief Clara Schumanns an Grieg aus dem Jahr 1894 erhalten, in dem sie ihm für die Übersendung seines zuvor erschienenen Essays über ihren Mann dankte. In dieser berühmten Abhandlung führte er seine Verehrung für Schumann im Allgemeinen und dessen Klavierkonzert im Speziellen näher aus:

A peculiar place among Schumann's productions is occupied by his famous piano concerto. Inspired as it is from beginning to end, it stands without a parallel in musical literature, and arouses our wonder no less by its originality than by its noble avoidance of a „mere objective virtuoso style.“ It is beloved by all, played by many, well played by few, and ideally comprehended by still fewer – may, perhaps only by a single one, his wife.¹⁵

Es kann als gesichert gelten, dass Grieg mit Schumanns Stück sehr gut vertraut war, als er 1868, im Alter von fünfundzwanzig Jahren, sein eigenes Klavierkonzert schrieb. Er befand sich zu dieser Zeit im dänischen Urlaubsort Søllerød, in Begleitung seiner Freunde Emil Hornemann und Edmund Neupert, dem Pianisten der Uraufführung und Widmungsträger, während sich seine Frau Nina und die wenige Monate alte Tochter Alexandra bei seinen Schwiegereltern in Kopenhagen aufhielten. Das Stück war das erste veröffentlichte Orchesterwerk Griegs, der bis dahin vor allem mit Klaviermusik (Lieder, zwei Violinsonaten sowie eine für Klavier, mehrere Hefte seiner *Lyrischen Stücke* und Fantasien) in Erscheinung getreten war.¹⁶ Eine Sinfonie in c-Moll, die 1864 aufgeführt worden war und in Teilen 1865 und 1867 noch-

¹³ Vgl. Grieg, *My first Success*, S. 14. Griegs Schilderung seines Unterrichts am Leipziger Konservatorium gilt biografisch und historisch als unsicher und wurde zuerst von Schjelderup-Ebbe in seiner Untersuchung *Neue Ansichten über die früheste Periode Edvard Griegs* in Zweifel gezogen.

¹⁴ Vgl. die Internetseite der Grieg-Sammlung in der öffentlichen Bibliothek in Bergen, Norwegen www.bergen.folkebibl.no/arkiv/grieg/brev/stor_fscl002.pdf sowie http://www.bergen.folkebibl.no/arkiv/grieg/brev/stor_fscl007.pdf, Abruf am 18. Februar 2007.

¹⁵ Edvard Grieg, *Robert Schumann*, in: *The Century Magazine* 47, 1894, Heft 3, S. 44.

¹⁶ Die erste Fassung des Konzertes erschien 1872 beim Leipziger Verlag E. W. Fritzsch, die erste überarbeitete Ausgabe wurde 1890 ebenfalls in Leipzig bei C. F. Peters verlegt. Vgl. zu den diversen Änderungen (die vor allem die Orchestrierung und Artikulationsvorschriften betreffen) sowie den nachfolgenden Neudrucken den Revisionsbericht im 10. Band der bei Peters herausgegebenen Gesamtausgabe, Frankfurt et al. 1980.

mals gespielt wurde, belegte Grieg mit einem generellen Aufführungsverbot, nachdem er die erste Sinfonie seines Freundes Johan Svendsen gehört hatte.¹⁷

Begibt man sich in Griegs Partitur auf die Suche nach Spuren von Schumanns Stück, so sind die ersten Takte der deutlichste Beleg einer Verbindung zwischen den beiden Kompositionen. Wie bei Schumann beginnt das Klavier bei Grieg mit einem langen akkordischen Lauf abwärts, bis die Holzbläser einsetzen. Bei Grieg erstreckt sich diese Passage – der ein eintaktiger Paukenwirbel vorangestellt wurde – auf sechs Takte, während diese Passage bei Schumann nur halb soviel Raum einnimmt. Und während bei Grieg der erste Akkord gemeinsam von Orchester und Klavier gespielt wird, setzt Schumann im Klavierpart eine Pause, so dass sich Orchestertutti und Solopart nicht überlappen. Die Pause ist als rhythmisches Gestaltungsmittel für das Schumannsche Motiv konstitutiv und unterteilt den Klavierlauf mit Sechzehntelpausen in viele kurze Einheiten aus einer Sechzehntel- und einer folgenden Achtelnote (siehe Abbildung 1).



Abb.1: Robert Schumann, Klavierkonzert a-Moll op. 54, 1. Satz, Takt 1-4

Auf dieser Ebene zeigt sich die erste, wesentliche Verknüpfung. Die Struktur der Griegschen Klavierpassage besteht ebenfalls aus einer Achtel- und zwei Sechzehntelwerten, wobei der bei Schumann als Pause ausgeführte Wert bei Grieg eine Note ist. Prinzipiell ist aber die wesentliche Passage von Grieg (bestehend aus einer punktierten Viertel mit nachfolgenden Achtel- und Sechzehntelketten) in der beschriebenen Variation bei Schumann zu identifizieren (siehe Markierung 1 in beiden Abb.).

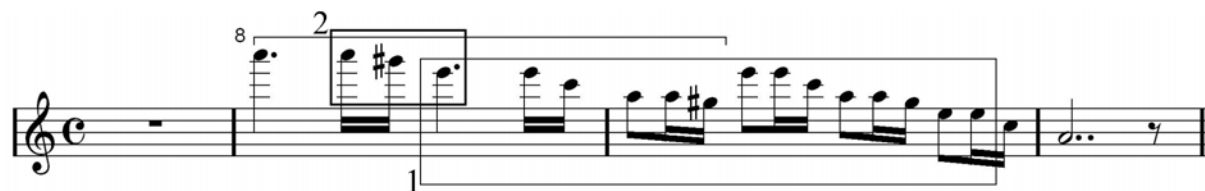


Abb.2: Edvard Grieg, Klavierkonzert a-Moll op.16, 1. Satz, Takt 1-4

¹⁷ Der zweite und dritte Satz wurde für Klavier zu zwei Händen zu *Deux pièces symphoniques* op. 14 umgearbeitet. Vgl. Gerhard Schjelderup, *Edvard Grieg og hans værker*, Kopenhagen 1903, S. 67.

Gleiches gilt für das berühmte von Grieg verwendete erste Motiv, das an charakteristischen Stellen im Stück wiederkehrt und von herausgehobener Bedeutung ist. In der Literatur wird diese Tonfolge aus kleinem Sekund- und großem Terzschrift abwärts als „Grieg-Motiv“ bezeichnet, das dieser der norwegischen Volksmusik entlehnte.¹⁸ Vertauscht man aber die Reihenfolge der ersten beiden Töne, ist das Motiv nun bei Schumann wiederzufinden (siehe Markierung 2). Hier nun setzen die ideologischen und nationalistischen Verwerfungen in der Diskussion über Griegs Klavierkonzert ein, auf die an dieser Stelle nur ein erster Schlagschatten geworfen werden soll. Auch in Hella Brocks Deutung der ersten Takte (das folgende Zitat stammt aus ihrer überarbeiteten, 1998 neu aufgelegten Grieg-Biografie) schimmern noch Spuren dieser Debatten auf:

Obwohl Grieg zur Komposition seines *Klavierkonzertes* außerhalb der Heimat in der lieblichen dänischen Landschaft angeregt wurde und in der formalen Anlage des 1. Satzes den Einfluß von Schumanns Klavierkonzert erkennen läßt, ist es eine Schöpfung echter norwegischer Nationalmusik. Bereits die wild herabstürzenden solistischen Einleitungstakte des Klaviers, die als Motto des Satzes fungieren, enthalten in der mehrmals erklingenden absteigenden Folge von Oktave, Septime und Quinte das der norwegischen Volksmusik entnommene sogenannte „Griegmotiv“.¹⁹

Innerhalb der Logik dieser Argumentation musste Grieg vielen „fremden“ Versuchungen widerstehen, der Anziehungskraft des Deutschen Schumann trotzen und die „liebliche“ (ergo verweichlichende) Umgebung in Dänemark vergessen, um ein echtes, „reines“, wildes, norwegisches Nationalkunstwerk zu schaffen.²⁰ Die Mehrzahl der Autoren, die in den vergangenen Jahrzehnten den Vergleich der beiden Klavierkonzerte thematisierten, malt ein differenziertes Bild. Heinrich Schwab bündelt die Motivation zu einer solchen alternativen Herangehensweise in wenigen Zeilen:

Wer im Blick auf Griegs Klaviereröffnung, wie das zuweilen fast schon zwanghaft geschieht, auf das Konzert Schumanns verweist und dabei dem Norweger gar ein Plagiat unterstellt, sollte nicht

¹⁸ Vgl. für konkrete Beispiele des Motivs im Klavierkonzert Lorents Aage Nagelhus, *Edvard Grieg og folkemusikken*, Oslo 2003, S. 93; Jing-Mao Yang, *Das ‚Grieg-Motiv‘. Zur Erkenntnis von Personalstil und musikalischem Denken Edvard Griegs*, Kassel 1998; Heinrich W. Schwab, *Griegs Klavierkonzert im Spiegel zeitgenössischer Kritik. Rezensionen, Wertungen und Konsequenzen*, in: *Kongreßbericht zum 2. Deutschen Edvard-Grieg-Kongreß*, hg. von Ekkehard Kreft, Altenmendingen 1999, S. 34.

¹⁹ Hella Brock, *Edvard Grieg. Eine Biographie* (überarb. Aufl.), Dresden 1998, S. 132.

²⁰ Vgl. zu den musikhistorischen und ästhetischen Hintergründen dieser Zuschreibungen Friedrich Geigers in Anm. 42 angeführten Text *‚Innigkeit‘ und ‚Tiefe‘ als komplementäre Kriterien der Bewertung von Musik*.

nur Übereinstimmungen oder Ähnlichkeiten auflisten, sondern sich gleichermaßen über die Vielzahl der hier wie auch sonst bestehenden Unterschiede klar werden.²¹

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass sich Grieg – je weiter das Stück voranschreitet – immer weiter von Schumanns Partitur entfernt. Besonders deutlich bestätigt dies ein Hörvergleich der beiden Stücke, da die Ähnlichkeiten hauptsächlich formale Strukturen zu Beginn des ersten Satzes betreffen: Ausgehend von der gemeinsamen Tonart ähneln sich die Anfangstakte, an die sich das ruhige erste, vor allem von den Holzbläsern getragene Hauptthema anschließt (bei Schumann in Begleitung des Klaviers, bei Grieg der Streicher). Das zweite Thema in C-Dur übernehmen in beiden Fällen die Solisten, die Durchführung der Kopfsätze wird über weite Strecken von Orchesterpassagen mit arpeggierender Klavierbegleitung bestimmt, worauf jeweils eine auskomponierte Kadenz folgt.²² Doch bereits in diesem ersten Satz – die beiden anderen weisen keine wesentlichen Parallelen mehr auf – sind die Unterschiede gravierend, wie John Horton ausführt:

Der 25jährige Grieg war in seiner Entwicklung bereits zu eigenständig, als daß er sich sklavisch an sein Vorbild gehalten hätte. [...] Zwar steht bei beiden Komponisten die Tonart der Mittelsätze in Terzverwandschaft zur Grundtonart a-Moll, doch wo Schumann die Unterterz wählt (F-Dur), gibt Grieg der enharmonisch verwechselten Oberterz den Vorzug (Des/Cis-Dur). In manch anderer bemerkenswerter Hinsicht beschreitet Grieg eigene Wege. Freilich ist er von der schöpferischen Geschicklichkeit und Phantasie her weniger kunstvoll als Schumann, doch nutzte er die Virtuosität des Soloparts und die dramatische Funktion des Orchesters weit mehr aus. In dieser Hinsicht scheint ihn ein anderer und sehr verschiedenartiger romantischer Komponist beeinflusst zu haben: Franz Liszt.²³

Klaus Henning Oelmann argumentiert in seiner 1993 erschienenen Studie ähnlich:

Der Vergleich mit Schumann liegt in einem äußeren Moment nahe, nämlich der verkürzten Anlage der Exposition. Die themenbildenden Abschnitte werden zwar zweimal vorgetragen, jedoch von Soloinstrument und Orchester gleich nacheinander ausgeführt. Es ist diese Art der Themenbildung, die sich Grieg zum Vorbild nimmt; die innere Gestaltung der Form ist jedoch bei Schumann, der

²¹ Heinrich W. Schwab, *Zur Struktur der Kadenzten in Edvard Griegs Klavierkonzert op. 16*, in: *Studia Musicologica Norvegica. Norsk Årsskrift for Musikkforskning* 25, Oslo et al. 1999, S. 75.

²² Vgl. John Horton, *Vorwort*, in: *Eulenburg-Partitur des Grieg-Konzerts*, London et al. 1997, S. V; vgl. auch Gerald Abraham, *Grieg. A Symposium*, Oklahoma 1950, S. 27f. „It was simply that Grieg, at the highest stage of his development as a composer in sonata-form, still felt the need for a formal model.“

²³ Horton, *Vorwort*, S. V.

diese mit immer wieder variierendem Bezug auf die Klaviereinleitung und Oboenthema vorantreibt, eine ganz andere als bei Grieg, der sich eng an die Funktion der Sonatenhauptsatzform hält.²⁴

Mit Blick auf Griegs kompositorischen Entwicklungsstand, als er fünfundzwanzigjährig das Klavierkonzert 1868 schrieb, ließe sich der Beginn des Konzerts daher als programmatischer Richtungswechsel deuten: In Form einer resümierenden Hommage an sein Vorbild Schumann löste Grieg seine Bindung zu einem seiner bislang wichtigsten ästhetischen Fixpunkt. Seine musikalischen Inspirationen sah er nicht länger in der Tradition der deutschen Kunstmusik von Mendelssohn oder Schumann, sondern suchte sie bekanntlich – inmitten der romantischen Hochphase in Norwegen – in den regionalen Volksmelodien und Bauerntänzen seiner Heimat. Griegs erstes Thema könnte somit als zweifach funktional interpretiert werden: Zum einen bindet es – in variiertes Form – zurück an Schumanns Motivik, zum anderen weist es den Weg voraus zu volksmusikalischen Intervallkonstellationen. Als weiteren Beleg einer solchen Motivation ließe sich eine Aussage Griegs in einem Gespräch mit Paul Schlesinger verstehen, abgedruckt am 5. April 1907 in der *Allgemeinen Zeitung München*:

Ich selbst bin ganz in deutscher Schule erzogen. Ich habe in Leipzig studiert und war musikalisch ganz deutsch damals. Und dann kam ich zu einem Punkt, da ich einfach [dachte; Korr. d. Autors]: so geht es nicht weiter. Ich kam nach Kopenhagen und lernte Gade und Hartmann kennen. Und da fand ich's. Da war mir plötzlich die Klarheit gekommen, dass ich mich nur auf nationaler Grundlage weiter entwickeln konnte. Da war unser nordisches Volkslied, das mir die Wege wies. In Deutschland, wo mich die Kritiker zuweilen schlecht behandeln, weil ich so gar nicht in die verschiedenen Kästen passe, die man aufmacht, um die Komponisten zu sortieren, – in Deutschland sagt man gern: „er hat wieder genorwegert.“ Gewiss schöpfe ich aus dem nordischen Volkslied. Aber selbst Mozart und Beethoven wären nicht das geworden, wenn sie nichts als ihr Genie oder das Vorbild der alten Meister gehabt hätten.

II. Interpretationen

Begreift man die bis hierher zusammengetragene Sachlage als Fassade, hinter der sich weitere Diskurse verbergen, stößt man im stetigen Vergleich mit Schumann auf die besonders hartnäckige Bewertung Griegs als Kleinmeister. Die im Klavierkonzert vorgelegte Auseinandersetzung mit einem anderen Werk abwertend als Kopie oder aufwertend als Inspiration durch ein übermächtiges Idol zu verstehen, zeichnet auf der musikalischen Detailebene eine Argumen-

²⁴ Klaus Henning Oelmann, *Edvard Grieg. Versuch einer Orientierung*, Egelsbach, Köln und New York 1993, S. 264.

tationskette nach, die im großen Maßstab an Griegs kleiner Statur, seiner kränkelnden Physis, seiner Herkunft aus einer am Rande des europäischen Kontinents lokalisierten Musikkultur und seiner Präferenz für kammermusikalische und solistische Klavierkompositionen durchgespielt wurde.²⁵ Die Entstehung dieser Debatte lässt sich in wesentlichen Teilen rekonstruieren. 1892 publizierte der belgische Musikwissenschaftler Ernest Closson seine Studie *Edvard Grieg et la musique scandinave*, in der erstmals ein Schumannscher Einfluss auf Griegs Klavierkonzert diagnostiziert wurde: „Le Concerto (op. 16) compte parmi les grandes œuvres de Grieg. Quoique conçu sous la visible influence de Schumann, il reste bien personnel [...]“.²⁶ Grieg kannte diese Schrift spätestens seit 1901, da er ein vom Autor übersandtes Exemplar – das in seinem Nachlass in Bergen verwahrt wird – mit seinem Namen und dieser Jahreszahl versah.²⁷ Gerhard Schjelderup, der zum sechzigsten Geburtstag Griegs 1903 eine umfangreiche Studie zu dessen Leben und Werk veröffentlichte, interpretierte diese Feststellung als beleidigende Abwertung. Zwar räumte er ein, dass Closson bezüglich der formalen Anlage des Konzerts zuzustimmen sei. Doch sei dies gerade kein Beweis einer mangelnden künstlerischen Eigenständigkeit:

Jedesmal wenn Grieg bis jetzt eine große Arbeit begonnen hat, hat er sich nun einmal an Wegmarken gehalten, in Deutschland an die zur höchsten Blüte entwickelte Sonatenform. Für mich ist dieses geniale Klavierkonzert ein Symbol für die überschäumende Kraft unsres Volkes. Ich sehe ganz Norwegen vor mir in seiner unendlichen Abwechslung und seiner kraftvollen großartigen Einheit.²⁸

²⁵ Vgl. Michael Thomas Roeder, *Das Konzert*, Laaber 2000, S. 257; Krellmann, *Edvard Grieg*, S. 48; Abraham, *Grieg*, S. 27. Vgl. zum gewandelten Begriffsverständnis lyrischer Kürze und zum Bild von Grieg als Lyriker: Daniel M. Grimleys Einleitung *The National Composer as Miniaturist*, in: *Grieg. Music, Landscape and Norwegian Identity*, Woodbridge 2006, S. 4: „In the case of later figures such as Anton Webern, however, lyrical intensity has more usually been associated with expressive depth rather than structural-aesthetic failure, whereas the opposite often seems to have been held true for Grieg.“

²⁶ Ernest Closson, *Edvard Grieg et la musique scandinave*, Paris und Brüssel 1892, S. 37.

²⁷ Die erste Seite des Buches, auf der das Titelblatt zu sehen ist, zeigt Clossons Widmung „Herrn Edvard Grieg In tiefster Verehrung und Bewunderung Closson“. Grieg signierte seinerseits das Buch auf S. 27 „Edvard Grieg Bergen 1901“; die Tinte drückte sich auch auf der gegenüberliegenden Seite ab. An dieser Stelle sei Siren Steen herzlich für ihre Unterstützung der Recherchen in der Grieg Sammlung der öffentlichen Bibliothek in Bergen gedankt.

²⁸ Schjelderup, *Edvard Grieg og hans værker*, S. 68: „E. Closson siger om klaverkoncerten, at den åbenbart er skrevet under Schumanns indflydelse. Hvad formen angår, har han vistnok ret. Jeg har jo allerede tidligere slået fast: hvergang Grieg hidtil har taget fat på et større arbeide, har han holdt sig til den nu engang vedtagne, i Tyskland til sin høieste blomstring udviklede sonateform. [...] For mig står denne geniale klaverkoncert som et symbol på vort folks overstrømmende kraft. – Jeg ser for mig hele Norge i dets uendelige afveksling og faste storslagne énhed.“ Diesem Credo lässt Schjelderup eine lange naturalistische Interpretation von Griegs Musik folgen, deren Stil viele Autoren übernahmen. Vgl. Walter Niemann, *Die Musik Skandinaviens. Ein Führer durch die Volks- und Kunstmusik von Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland bis zur Gegenwart*, Leipzig 1906, S. 75f.; Benestad und Schjelderup-Ebbe, in: *Edvard Grieg*, S. 100f.

Schjelderups Anliegen, Griegs Musik zum tönenden Denkmal der norwegischen Nation zu stilisieren, führt zum eigentlichen Kern der Thematik, der nationalistischen Vereinnahmung des Komponisten. Ähnlich der Bedeutung von Jean Sibelius in Finnland spielte Grieg als prominentester Musiker seines Landes und kulturpolitische Identifikationsfigur eine wichtige Rolle, um international Sympathien für Norwegens Bestreben einzuwerben, sich aus der ungeliebten Union mit Schweden zu lösen und – wie zwei Jahre später gelungen – ein unabhängiger Staat zu werden.²⁹ Aber nicht nur norwegische Autoren reklamierten Grieg als Herzstück der heimischen Musikkultur, speziell auch in Deutschland und Frankreich nahm die Fachpresse genau von ihm Notiz. Denn aufgrund des relativ beschränkten heimischen Betätigungsfeldes war Grieg auf den kontinentaleuropäischen Musikmarkt angewiesen. Ausgebildet in Leipzig und vertreten von der dortigen Edition Peters, mit großer Anhängerschaft in Frankreich und speziell in Paris, wurde er beinahe zwangsläufig in die politischen Verwerfungen im Anschluss an den deutsch-französischen Krieg 1870-71 hineingezogen.

Das französische Musikleben war Grieg dabei sehr gewogen. Im Zuge der nach 1871 prominenten patriotischen Abgrenzungshaltung gegen Deutschland und die dortige Musiktradition wendeten Komponisten wie Vincent d'Indy – auf der Suche nach Vorbildern für eine nationale Schule – ihren Blick nach Russland und Skandinavien. Auch die französischen Musikliebhaber schätzten Musik aus Norwegen, speziell von Svendsen und Grieg, da deren nationales Kolorit einen willkommenen Gegenentwurf speziell zu Wagners Dominanz der Konzertsäle und Opernbühnen bot.³⁰ In dieser Atmosphäre schrieb Adolphe Jullien 1873 seinen Aufsatz *La musique en Norvège* und bedachte Grieg mit dem Kompliment des „Chopin des Nordens“, auf das Aimar Grønvold mit der erwähnt heftigen Ablehnung reagierte. Während der folgenden Jahre stiegen die Verkaufszahlen der bei Peters verlegten Griegschen Werke in Frankreich stetig an und bekamen durch seinen Besuch in Paris anlässlich der Weltausstellung 1889 einen zusätzlichen Schub.³¹ Drei Jahre später ernannte man ihn zum Nachfolger Gades in der Pariser Akademie der Schönen Künste und verlieh ihm 1896 das Kreuz der französischen Ehrenlegion.³² Als Grieg im Zuge der Dreyfus-Affaire mit einem offenen Brief in mehreren europäischen Zeitungen Stellung zugunsten des verleumdeten Offiziers bezog und alle Einladungen nach Frankreich absagte, wendete sich die Stimmung in der Presse gegen ihn. In einem Brief an Edouard Colonne, der ihn ursprünglich nach Paris eingeladen hatte, berichtete

²⁹ Vgl. vom Autor *Das Idol Sibelius*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 61 (2004), Heft 3.

³⁰ Harald Herresthal, *Edvard Grieg und Frankreich*, in: *Musik-Konzepte Edvard Grieg*, S. 24f.

³¹ Heinrich W. Schwab, *Nationalkomponist – Heimatkünstler – Europäer. Wechselnde Ansichten des Grieg-Bildes vom 19. zum 20. Jahrhundert*, in: *Musik-Konzepte Edvard Grieg*, S. 14.

³² Ebenda, S. 6.

er von wütenden Reaktionen: „Gestern erhielt ich von Herrn Redacteur Henri Rochefort seine ‚noble‘ Zeitung *L’Intransigeant*, die an den ‚Komponisten jüdischer Musik E.G.‘ adressiert war. Kurz gesagt! Ich bin stolz darauf: Es lebe Mendelssohn!“³³

Trotz der zeitweiligen Empörung von Kritik und Presse zum Ende des Jahrhunderts blieb seine Musik aber ein fester Bestandteil des französischen Konzertlebens. Claude Debussy wusste davon zu berichten, als Grieg 1902 in Paris noch einmal ein Konzert mit eigenen Werken dirigierte:

Herr E. Grieg ist ein skandinavischer Komponist, der während der Dreyfus-Affäre Frankreich gegenüber wenig freundlich war. [...] Es ist hart, sich die Begeisterung zu versagen, die Paris so nett den Ausländern vorbehält, von denen mehr als einer nicht einmal einen so klangvollen Namen wie Herr Grieg besitzt.³⁴

Man kann bedauern, daß Herrn Griegs Aufenthalt in Paris nichts Neues über seine Kunst zutage gebracht hat; er bleibt ein feinfühliges Musiker, wenn er sich an die volkstümliche Musik seines Landes anlehnt, obwohl er weit entfernt davon ist, den Nutzen daraus zu ziehen, den Balakirew und Rimski-Korsakow in der Anwendung der russischen Volksmusik finden. Davon abgesehen ist er nicht mehr als ein geschickter Musiker, der um die Wirkung besorgter ist als um die wahre Kunst.³⁵

Diese Stimmungsumschwünge in der französischen Popularität Griegs waren immer auch Futter für deutsche Kritiker, was nicht bedeutete, dass sie im Umkehrschluss grundsätzlich freundlicher mit dem Komponisten und seiner Musik umgesprungen wären. Dies hatte bereits die Reaktionen auf die Leipziger Erstaufführung des Klavierkonzertes am 22. Februar 1872 gezeigt. Denn mit diesem Werk trat Grieg einmal nicht mit kürzeren Stücken oder als exotisch empfundenen Klängen in Erscheinung, sondern wagte sich auf den Markt internationaler Konzertmusik, wo er aus Sicht des Rezensenten der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* nicht bestehen konnte:

Wer das Programm des „Concertes zum Besten des Orchester-Pensions-Fonds“ im Saale des Gewandhauses zu Leipzig am 22. Februar zusammenstellte, der hat sich fast den Ruhm erworben, den letzten Funken von einer Achtung vor diesem Kunstinstitute zu tilgen. [...] Das Concert von Grieg konnte sich höchst geringen oder vielmehr gar keinen Erfolg erringen. Es fehlt dem Componisten durchaus an der formalen Gestaltung eines grösseren Werkes; einzelne anziehende melodienreiche

³³ Brief von Edvard Grieg an Edouard Colonne vom 5. Oktober 1899, zitiert nach Herresthal, *Edvard Grieg und Frankreich*, S. 36.

³⁴ Claude Debussy, *Edvard Grieg*, in: *Einsame Gespräche mit Monsieur Croche*, Leipzig 1971, S. 85.

³⁵ Ebenda, S. 86.

Stellen mit einer dem Norden eigenthümlichen Färbung zieren wohl dasselbe, doch werden sie von einer folgenden Gedankenöde, einem Hin- und Hersuchen nach Klangeffecten erdrückt. Auch dem Spieler wird kaum eine dankbare Stelle geboten, worin er seine Technik trotz mancher technischer Schwierigkeiten frei sich entfalten lassen, worin er aus sich einmal herausgehen könnte.³⁶

Mochte das Stück bei seiner Kopenhagener Uraufführung auch begeistert gefeiert worden sein, so war auch der Rezensent der *Neuen Zeitschrift für Musik* mit dem Leipziger Konzert nicht recht zufrieden und gebrauchte viele jener weiter oben beschriebenen Attribute, um Grieg als Kleinmeister zu charakterisieren:

Zweite Novität war ein von sehr beachtenswertem Talent zeugendes Clavierconcert von Eduard Grieg, vorgetragen von Frl. Erika Lie. Viel Colorit, jedoch etwas wenig Gedanken, originelle Detailwendungen, nordische Farben, reizvolle Mischungen von Dur und Moll, von Gade, Mendelssohn und Willmers mit etwas Weber und viel Liszt, schöne, empfindungsvolle Cantilenen und auch stellenweise nicht übler Humor, das möchte ohngefähr der erste, vorläufige Totaleindruck dieses trotz vielerlei weil zum Theil unpraktisch complicierten Figurenwerks nicht grade dankbaren Werkes sein, welches, obgleich in seiner Factur ganz klar und nobel gehalten, doch wegen der Kurzathmigkeit seiner meisten Gedanken oder deren Ausspinnung nicht nach Wunsch zu fesseln vermochte.³⁷

Ein weiterer prominenter Verriss stammt aus der Feder Hugo Wolfs, der in seinen *Musikalischen Kritiken* von einer Aufführung am 18. Januar 1885 berichtet:

Das A-moll-Konzert von Grieg aber mögen die Konzertgeber sich und dem Publikum künftighin schenken. Dieses musik-ähnliche Geräusch mag vielleicht gut genug sein, Brillenschlangen in Träume zu lullen oder rhythmische Gefühle in abzurichtenden Bären zu erwecken; – in den Konzertsaal taugt es nicht, man hielte es denn mit den Sudanesen und ließe sich die Pflege ihres melodischen Charivari angelegen sein – dann allenfalls.³⁸

³⁶ *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Nr. 11) vom 13. März 1872, S. 179.

³⁷ *Neue Zeitschrift für Musik* 68 (1872), Nr. 11, S. 112.

³⁸ Hugo Wolf, *Musikalische Kritiken*, hg. von Richard Batka und Heinrich Werner, Leipzig 1911, S. 136. Vgl. zum Terminus des „melodischen Charivari“ Friedrich Geiger, ‚Katzenmusik‘. *Zur ästhetischen Erfahrung kompositorischer Innovation*, in: Sonderheft des Jahrgangs 2004 der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*.

Diese Kritik fiel in eine Zeit, als dank der Vorliebe des Deutschen Kaisers für die westnorwegischen Fjorde in Deutschland eine besondere Nordland- und Norwegenbegeisterung ausbrach, in deren Windschatten die Konstruktion einer mythischen Vorzeit germanischen Heldentums populär wurde, deren Konsequenzen sich wenige Jahrzehnte später in der NS-Ideologie voll entfalteten. Mit Walter Niemann, dessen Schrift *Die Musik der Gegenwart und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen* 1918 in achter Auflage gedruckt wurde, ergibt sich eine direkte Verbindung dieses germanozentrischen Weltbilds zu Edvard Grieg:

Der nationalen Musik des Auslands ist Deutschland Erwecker und Lehrer geworden. Dieses gibt, jene empfängt. Es gibt kaum einen Meister der ausländischen Nationalmusik im weiteren Sinn seit den Tagen der Romantik, zu dem es nicht anregend oder lehrend, indirekt oder direkt in Beziehungen trat.³⁹

Unvergleichlich nachhaltiger [als Gade; Anm. d. Verf.] war die Wirkung Griegs auf unser Vaterland, und zwar charakteristischerweise vor allem nach der äußeren harmonischen Seite des Fremdartigen, Originellen und Zauberischen hin, während man grade das entscheidende Innere und Neue dieser nordischen nationalen Romantik, ihre innigen und engen Wechselbeziehungen zu Natur und Volkstum der Heimat, fast völlig übersah oder als ‚bäurisch‘, ‚gesucht‘ oder ‚primitiv‘ befandete. Doch auch Grieg muß es heute erfahren, wie unfehlbar sich schließlich die anfangs faszinierende Wirkung einer im wesentlichen auf nationalen Dialekt und kräftige Lokalfarbe gestellten Kunst abschwächt.⁴⁰

³⁹ Walter Niemann, *Die Musik der Gegenwart und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen*, 5. bis 8. Auflage, Berlin 1918, S. 276f.

⁴⁰ Ebenda, S. 293. Bereits Robert Schumann hatte 1843 an Niels W. Gade die Überlegenheit der deutschen Musik nachweisen wollen: „Wir haben einen ganz neuen Künstler-Charakter vor uns. In der That scheint es, als ob die Deutschland angrenzenden Nationen sich von der Herrschaft deutscher Musik emancipiren wollten; einen Deutschthümer könnte das vielleicht grämen, dem tiefer blickenden Denker und Kenner der Menschheit wird es nur natürlich und erfreulich vorkommen. [...] Und wie sie auch alle die deutsche Nation als ihre erste und geliebteste Lehrerin in der Musik betrachten, so soll sich Niemand [sic] verwundern, wenn sie auch für ihre Nation ihre eigene Sprache der Musik zu sprechen versuchen wollen, ohne deshalb den Lehren ihrer Meisterin untreu zu werden. Denn noch hat kein Land der Welt Meister, die sich mit unsern großen vergleichen könnten, und Niemand hat dies noch leugnen wollen. Auch im Norden Europa's sahen wir schon nationale Tendenzen sich äußern.“ „Auch unsern jungen Tonkünstler erzogen die Dichter seines Vaterlandes; er kennt und liebt sie alle; die alten Mährchen [sic] und Sagen begleiteten ihn auch seinen Knabenwanderungen, und von Englands Küste ragte Ossian's Riesenharfe herüber. So zeigt sich in seiner Musik, und zuerst eben in jener Ossians-Ouverture, zum erstenmal ein entschieden ausgeprägter nordischer Charakter; aber gewiß wird Gade selbst am wenigsten verleugnen, wie viel er deutschen Meistern zu verdanken hat.“ Robert Schumann, *Niels W. Gade* [1843], in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Band 2, Leipzig 1883, S. 360 und 361.

III. Konsequenzen

Wie sich in den eingangs aus älteren und neueren Konzertführern zitierten Bemerkungen feststellen ließ, haben sich die Klischees über Grieg und sein Klavierkonzert zu feststehenden, zumeist unhinterfragten Topoi verselbstständigt. Bei der Untersuchung der ästhetischen, ideologischen und politischen Hintergründe, die sich im Dauervergleich von Griegs mit Schumanns Werk verbergen, blieb ein wesentlicher Punkt bislang noch ausgespart, mit dem der Komponist Grieg ins Zentrum rückt.

Im Verhältnis zu den vielen dokumentierten Kommentaren über andere Künstler und Stücke sind bezeichnenderweise Zeugnisse Griegs über sich, die eigenen Werke und deren Rezeption rar. Ein pragmatischer Grund für diesen Umstand war sicherlich Griegs Schwierigkeit, alle an ihn gerichteten Anfragen und Korrespondenzwünsche zu beantworten, so dass nur wenige werkbezogene Zeugnisse in Form von Briefen oder Notizen vorliegen. Seine wachsende Bekanntheit hing unmittelbar von seinen ausgedehnten Konzertreisen ab, die zur damaligen Zeit, besonders in Norwegen, nicht immer sehr komfortabel waren. Die Anstrengungen des Reisens wirkten sich wiederum negativ auf seinen fragilen Gesundheitszustand aus, so dass neben seinen musikalischen Tätigkeiten wenig Raum für andere Verpflichtungen blieb. Ein weiterer, vermutlich noch wesentlicher Grund hing mit seinem Naturell zusammen, wie im Fall der Dreyfus-Angelegenheit bestimmten Erwartungen bewusst nicht zu entsprechen.⁴¹ Zudem reagierte Grieg, wie aus wenigen Briefstellen hervorgeht, sehr sensibel auf hämische Kritik, so dass er seine künstlerischen Überzeugungen nur mit wenigen Vertrauten teilte, um keine zusätzlichen Angriffspunkte zu bieten.

Eine seiner überlieferten Reaktionen bezieht sich auf einen 1904 erschienenen längeren Artikel von Rudolf Breithaupt im Periodikum *Die Musik*, in dem Grieg als Kleinmeister charakterisiert wurde. Als Musterbeispiel der von Friedrich Geiger analysierten Dichotomie von „Innigkeit“ und „Tiefe“ (in der „innig“ synonym für weiblich, zart, schwächlich, süßlich, wollüstig und irrational steht und „tief“ alle entsprechenden begrifflichen Gegenstücke ver-

⁴¹ Vgl. auch die bei Herresthal geschilderte Begebenheit von Edvard und Nina Grieg in Frankreich: „[...] 1894 reisten sie im April des Jahres nach Paris, wo sie sich auf einen erneuten Publikumserfolg einstellten. Dieses Mal gab es aber zahlreiche Musikrezensenten, die nicht nur kritisch, sondern auch ironisch und negativ schrieben. Ein wichtiger Grund dafür lag in Griegs Weigerung, sich den Sitten in Frankreich anzupassen. Es war zum Beispiel üblich, dass die Künstler den Rezensenten einen Besuch abstatteten und ihnen auf verschiedene Art und Weise ihre Referenz erwiesen. Als Griegs Arroganz, Verachtung und sogar Feindseligkeit den Kritikern gegenüber bekannt wurde, reagierten sie unwillig – oder wie *Le Figaro*, – überhaupt nicht. Die vielen Anspielungen auf eine Verbindung zwischen seiner Physiognomie und seiner Musik waren zum Teil boshaft.“ Herresthal, *Edvard Grieg und Frankreich*, S. 34.

tritt⁴²), fächert Breithaupt seine Argumentation in zahlreiche nationalistische und geschlechtsspezifische Stereotypen auf:

Es fehlt seiner Musik der geniale Wurf einer genialen Idee, der tragische Blitz und Witz, die Schleuderkraft einer grossen Seele, Weltanschauung und stille Grösse. [...] Ein nordischer Schumann, ohne dessen keusche Tiefe, ausgestattet mit dem blühenden Reiz sinnfälligster Schönheit [...], – das ist Grieg. Seine Musik ist die Musik Norwegens schlechthin.⁴³

Grieg ist kein Genie, aber ein origineller Kopf und ein Talent, das sich weise mit dem begnügt, was eine glückliche Stunde ihm schenkte. [...] Auch wir können ihm unsere Achtung und Bewunderung nicht entziehen, aber wir sind leidenschaftsloser und kritischer geworden, da wir gelernt haben, „Bergen“ und „Bayreuth“, „periphere“ und „Kernkunst“ inhaltlich zu trennen.⁴⁴

In einem Brief an seinen Biografen Henry T. Finck sprach Grieg ein seltenes Mal über seine überwiegend schlechten Erfahrungen mit Kritikern, da viele zwar Sympathie, aber kein Verständnis zeigten, und ihn der umgekehrte Fall von Verständnis ohne Sympathie erst gar nicht interessierte.⁴⁵ Als Beispiel hierfür nannte er Breithaupts Text:

The article on me in the so-called „Scandinavian“ number of *Die Musik* is by reason of its lack of understanding and its superficiality sheer nonsense. Its author contents himself with designating me as a „Kleinkünstler“ (miniature artist) and acts as if I had written only short things, although he ought to know that as a matter of fact I owe my name to my larger works.⁴⁶

Wenn Grieg aber einmal nicht über seine eigene Musik Auskunft geben sollte, sondern zu aktuellen Entwicklungen des Musiklebens befragt wurde, zeigte er diplomatisches Geschick. Bekanntermaßen fühlte er sich ästhetisch der Zeit Tschaikowskys und seines Freundes Brahms zugehörig.⁴⁷ In seinem letzten Lebensjahr 1907 unternahm er eine ausgedehnte Konzertreise und notierte am 3. April 1907 in sein Tagebuch – er befand sich in München –, dass Paul Schlesinger, Redakteur der örtlichen *Allgemeinen Zeitung*, sich um eine Stellungnahme zur modernen deutschen Tonkunst bemühte: „Ich bin aber nicht mehr dumm und behielt meine Meinung für mich, indem ich wie ein diplomatischer Aal in die unvorstellbarsten Buchten

⁴² Friedrich Geiger, ‚Innigkeit‘ und ‚Tiefe‘ als komplementäre Kriterien der Bewertung von Musik, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 60, 2004, Heft 4.

⁴³ Rudolf M. Breithaupt, *Edvard Grieg*, in: *Die Musik* 3, 1903/04, Band 12, S. 261f.

⁴⁴ Ebenda, S. 271.

⁴⁵ Henry T. Finck, *Grieg and his Music*, London und New York 1909, S. XVII.

⁴⁶ Ebenda, S. XXII.

schlängelte. Ich glaube, ich habe die Aufgabe gelöst: Ich habe es hinbekommen, dass er genau so dumm gegangen ist, wie er kam!“⁴⁸

Diese kleine Begebenheit bietet sich deshalb als so gutes Beispiel für Griegs Taktieren gegenüber der Presse an, da sich diese Notiz mit dem Artikel vergleichen lässt, der am 5. April 1907 im Feuilleton der *Allgemeinen Zeitung München* erschien. Hier liest sich Griegs vermeintlich inhaltsleeres Lavieren viel substanzieller, als nach seinem Tagebucheintrag zu vermuten war:

Ich habe seit langen Jahren nicht in Deutschland konzertiert. Öfter war ich in Frankreich und England. Doch bin ich erst im letzten Jahre in Deutschland gewesen, auf der Durchreise nach Prag. Und auf der Durchreise hört man wenig Musik, so dass ich über den jetzigen Stand der modernen musikalischen Entwicklung kein Urteil fällen möchte. [...] Richard Strauß' „Tod und Verklärung!“ liebe ich außerordentlich, und auch seinen „Till Eulenspiegel“ habe ich mit viel Interesse gehört. Die späteren Sachen habe ich nur in der Partitur studiert. Das ist wohl etwas, aber doch nicht das Rechte. Man muss so was hören; aber ich glaube, zu den letzten Konsequenzen werde ich Strauß nicht folgen können.⁴⁹

Schlesingers ausführlicher und ausgewogener Artikel fand Griegs Gefallen, wie dieser in seinem Tagebuch festhielt⁵⁰, so dass das öffentlich geäußerte, differenzierte und zwiespältige Urteil über Richard Strauss auch mit Griegs privater Meinung recht genau übereinstimmte, die er nach einer Aufführung der *Salome* notierte: „Was soll ich sagen? Als Musik ist dieses Werk eine Unmöglichkeit und die Dekadenz ist in vollem Gang. Das ist der Sieg der Technik über den Geist. Ich muss aber einräumen, dass die Technik oft genial ist. Aber wo ist die Fantasie, die Grundlage der Musik, geblieben?“⁵¹ Trotz seiner Kritik an Strauss' ästhetischen Resultaten war er von dessen kompositorischen Mitteln fasziniert. Wenige Tage später, nachdem er mit dem jüngeren Kollegen für einen Vormittag zusammengetroffen war und diesen als

⁴⁷ Vgl. zu Griegs Vorliebe für Brahms und Tschaiakowsky sowie seine Distanz zu Richard Strauss: Kortsen, *Letters to Frants Beyer*, S. IX und 41.

⁴⁸ „Om Aftenen Besøk af Paul Schlesinger, Redaktør af Algemeine Zeitung. Han vilde gjerne vide min Mening om den moderne tydske Tonekunst. Men jeg er ikke dum længre og holdt pent inde med Ladningen, idet jeg som en diplomatisk Ål sno ede mig i de utænkeligste Bugter. Jeg trot, jeg grejede Opgaven: At få ham til at gå lige dum, som han kom!“ 3. April 1907 in München, S. 35 des Tagebuchs, nachzulesen unter http://www.bergen.folkebibl.no/arkiv/grieg/dagbok/stor_db4.pdf (Abfrage am 21. Februar 2007).

⁴⁹ *Allgemeine Zeitung München* vom 5. April 1907.

⁵⁰ Tagebucheintrag am 4. April 1907 (S. 36).

⁵¹ „Hvad skal jeg sige? Som Musik er dette Værk en Umulighed og Dekadencen er i fuld Gang. Det er Teknikens Sejer over Ånden. Men jeg indrømmer, at Tekniken ofte er genial. Men hvor er Fantasiaen, Musikens Grundpille, bleven at? Værket varede 7 Kvarter og jeg havde en Følelse af 7 Timer. Så overmættet var jeg af Kakofonier.“ Tagebucheintrag vom 15. April 1907 (S. 46f.).

sehr liebenswürdig erlebt hatte, studierte Grieg in der Bibliothek seines Leipziger Verlegers die Partitur der *Salome*.⁵²

Dieser Momenteindruck von Griegs Verhalten gegenüber Kritikern und Kollegen soll in seiner Aussagekraft nicht über Gebühr strapaziert werden. Dennoch lässt sich damit sein Schweigen zu den vielen Debatten rund um das Klavierkonzert, dem Ausgangspunkt dieser Überlegungen, besser gewichten. Denn diese Haltung, nicht öffentlich in die Diskussion einzugreifen – so kann als abschließende These formuliert werden –, hatte strategische Gründe: Seit seiner Studienzeit in Leipzig war Griegs Bewunderung für Schumann bekannt, die er später im bekannten Essay ausführlich darlegte. Wenn er daher den Vergleich seines Klavierkonzertes mit dem Schumannschen nicht kommentierte, verstand er ihn entweder als Ehre, so dass hier seine auch ansonsten zurückhaltende Bescheidenheit eine Bestätigung verhinderte. Oder, so die zweite Variante, er fühlte sich durch den Vergleich in seiner künstlerischen Autonomie so sehr getroffen, dass er die Kränkung öffentlich nicht eingestehen wollte, zumal nach seinen sonstigen Erfahrungen ein solcher Einspruch keinen entscheidenden Nutzen für sich und sein Werk erbracht hätte.

Auf lange Sicht behielt Grieg mit seinem taktischen Schweigen Recht: Zwar wird ihm in Kritiken bisweilen noch immer die Nähe seines Stücks zu Schumann als Epigontum ausgelegt und seine kompositorische Leistung zur Kopistentat geschmälert. Dessen ungeachtet hat sich sein Klavierkonzert aber im internationalen Repertoire etabliert und wird vom Publikum geliebt, heute, wie auch schon vor einhundert Jahren, als Grieg es noch einmal dirigierte und rückblickend resümierte:

Das Orchester war in bester Form und für mich war es so leicht wie Butter aufs Brot zu schmieren, dieses Werk zu dirigieren, das mir seit meiner Jugend so liegt, dass man sagen kann, es hat das Leben mit mir verbracht. Ich war dankbar in meinem Innersten. Und da wird man freundlich.⁵³

(May 2009)

PD Dr. Michael Custodis
Freie Universität Berlin – Seminar for Musicology – Grunewaldstr. 35 – 12165 Berlin, Germany – m.custodis@web.de

⁵² Tagebucheintrag vom 20. April 1907 (S. 47): „Mesterskabet er der, ja, men der er ingen Fremtid for al denne Unatur.“ (Meisterschaft ist da, ja, aber es gibt keine Zukunft für alle diese Unnatur.“)

⁵³ Tagebucheintrag vom 13. Januar 1907 (S. 7): „Orkestret var i sit bedste Hjørne og for mig er det jo bare Smørre brød at dirigere dette Værk, som jeg lige fra min Ungdom så at sige hat levet Livet sammen med. Jeg var taknemlig i mit Inderste. Og da blir man snil.“