

Grieg und Gade

oder Warum aus Grieg kein Symphoniker wurde

SIEGFRIED OECHSLE

Themenstellungen, die nur aus der Verbindung zweier Namen durch das Wörtchen “und” bestehen, haftet nicht selten eine gewisse Verlegenheit an. Entweder mangelt es der Reihung an einer konkreten Problematik, und die Gegenstände werden bloß aus einem mehr oder weniger äußeren Anlaß in einen Vergleich eingespannt (“Brahms und die Eisenbahn”, “Schumann und das Scherzo”, um derlei Formulierungen anzudeuten). Oder hinter der schwachen Konjunktion verbirgt sich, besonders bei der Verbindung zweier Personen, die problematische Kategorie des Einflusses – in höchster Allgemeinheit und ohne nähere Eingrenzung freilich nur. Auch die Konstellation “Grieg und Gade” verlangt nach einer Präzisierung zu thematischem Rang. Wer hat wem was angetan, zugefügt, abgeschaut, gestohlen, beigebracht, gegeben, abverlangt, unterstellt oder attestiert? Gab es zwischen den beiden Skandinaviern einen Zusammenhang, der nicht nur aus biographischen Begebenheiten bestand, sondern sich bis hin zur Ebene konkreter kompositorischer Sachverhalte erstreckte? Ein solcher Einfluß Griegs auf das Schaffen Gades ist nicht bekannt und deutet sich auch nirgends an. Da zwischen den beiden Männern ungefähr die Zeitspanne liegt, die damals den Abstand einer Generation von der nächsten markierte, muß dies auch nicht verwundern. Daß umgekehrt von Gade wichtige Impulse für Griegs Komponieren ausgegangen sind, läßt sich zumindest bei der Entstehung der ersten und einzigen Symphonie Griegs konkret nachweisen. Doch dieses Faktum bildet nur die Spitze eines Eisbergs. Nicht immer bietet sich die Rolle Gades im Leben Griegs so deutlich dar wie im Falle der c-Moll-Symphonie. Ich wage jedoch die These, daß kein anderer als Gade *die* zentrale Leitfigur in den künstlerisch relevanten Lebensbereichen Griegs bildete. Darunter ist nicht zu verstehen, daß Gade als Griegs geheimes Idol fungiert hätte. Wie in der Navigation die Position eines Fixsterns in der Regel nicht mit der Fahrtrichtung zusammenfällt, sondern der Richtungs-

bestimmung dient, fungierte auch Gade als Hauptorientierungspunkt für Griegs künstlerische Lebensreise. Ohne den Bezug auf Gade sind wichtige kompositorische Entscheidungen Griegs nicht zu verstehen. Über einen Zeitraum von über drei Jahrzehnten hinweg, auch noch nach Gades Tod im Jahre 1890, sah sich Grieg mit dem Dänen immer wieder auf eine Weise konfrontiert, die ihm eine Stellungnahme abverlangte. Ob dabei aufs Ganze gesehen die positiven oder die negativen Verbindungen überwiegen, läßt sich vielleicht nach dem folgenden Überblick besser bewerten.

I

Das erste Zusammentreffen von Grieg und Gade ereignete sich 1863 im nördlich von Kopenhagen am Øresund gelegenen Klampenborg in der Umgebung der Buchenwälder Nordseelands – in jener prachtvollen Landschaft also, die immer wieder als ein Symbol des dänischen Volkscharakters apostrophiert worden ist. Die Begegnung, an der auch Griegs Freund Gottfred Matthison-Hansen¹ beteiligt war, geschah rein zufällig. Sie muß als Weichenstellung für Griegs weitere Komponistenlaufbahn gelten. Wer jedoch waren die beiden Männer zu diesem frühen Zeitpunkt, welche Lebenswege kreuzten sich hier zum ersten Mal?

Der zwanzigjährige Grieg steckte gerade mitten in der zweiten großen Krise seiner Komponistenexistenz. Die erste hatte ihn 1860 im Alter von siebzehn Jahren als Schüler des Leipziger Konservatoriums ereilt. Eine schwere Lungenkrankheit zwang ihn für ein halbes Jahr zur Rückkehr ins elterliche Haus nach Bergen. Eine Zeit der frühen Schaffensblüte oder gar ein künstlerischer Triumph war der insgesamt dreieinhalbjährige Aufenthalt in der musikalischen Metropole des damaligen Europa für den jungen Norweger wahrlich nicht. Es kam ein grüner Junge von 15 Jahren, den die Leipziger "Lillegrieg"² nannten, und es ging ein mit ordentlichem Schlußzeugnis ausgestatteter Jüngling ohne konkrete berufliche Perspektive. Als Mißerfolg darf diese musikalische Ausbildung freilich nicht gewertet werden. Längst ist von Dag Schjelderup-Ebbe gezeigt worden, daß Grieg entgegen seiner späteren heftigen Kritik des Konservatoriums eine solide und durchaus nicht von Traditionsstarre befallene Ausbildung erhalten hat.³ Die Erfahrungen, die er indes im Fach Komposition machen mußte, waren nicht sonderlich erbaulich. Immerhin gelangte die erste große Aufgabe, die Verfertigung eines Streichquartetts, zu einem Abschluß. Der nächste Auftrag des Lehrers Carl Reinecke endete jedoch in einem Fiasko: mitten in einer Ouvertüre (vielleicht sogar in der Durch-

führung²⁴) blieb der Schüler stecken und mußte definitiv kapitulieren. Nach der Rückkehr aus Leipzig verfiel Grieg in tiefe Selbstzweifel und weitgehende schöpferische Untätigkeit. Nicht nur, daß auch noch das einzige in Leipzig gelungene großdimensionierte Instrumentalwerk, das Streichquartett, nach der Aufführung in Griegs erstem Bergener Konzert von seinem Verfasser unwiederbringlich vernichtet wurde.⁵ Der frischgebackene Konservatoriumsabgänger mußte schlicht erfahren, daß sein Vaterland nicht auf ihn wartete. Grieg hat nicht versucht, sich durch ein neues, großes kompositorisches Projekt den Weg aus der Krise zu bahnen. Er brach vielmehr im Frühjahr 1863 auf nach Kopenhagen, der Stadt Gades und Hartmanns. Konkrete Pläne sind nicht bekannt, Empfehlungsschreiben führte Grieg augenscheinlich auch nicht mit sich (wer hätte sie ihm in Bergen oder Christiania seinerzeit auch ausstellen sollen?). Als Anlaufstelle bot sich immerhin der Leipziger Studiengefährte Emil Horneman.

Auch die kompositorischen Jugendjahre von Griegs Gegenüber auf der Promenade von Klampenborg waren bekanntlich mit Leipzig verbunden. An diesem Punkt enden aber auch schon die Parallelen. Gade war 1843 als ein Meister nach Leipzig gekommen, als Gewinner des Kopenhagener Overtürenwettbewerbs 1841 – die Ossian-Overtüre war bereits kurz darauf in Leipzig erschienen – und als Autor einer Symphonie, die frenetischen Jubel ausgelöst und den großen Mendelssohn zu ehrlicher Begeisterung hingerissen hatte. Da war ein symphonisches Naturtalent, das sich seinen Weg zur höchsten aller Gattungen der reinen Instrumentalmusik weitgehend autodidaktisch gebahnt hatte, auf der internationalen Bühne erschienen – “der Mann, der aus der Tiefe des Orchestergrabens kam”, könnte man reißerisch über den gelernten Geiger Gade formulieren – und hatte dem deutschen Symphonienpublikum “eins über die Schnauze gegeben”, wie Gade sich in seiner gar nicht immer so beispielhaft dänisch-lieulich-milden Art⁶ einmal geäußert hat. Gade war nicht nach Deutschland gegangen, um zu lernen, sondern um neue Wege der Symphonie zu beschreiten. Hermann Kretzschmar, ein profunder Kenner der Musik des 19. Jahrhunderts, hat noch 1886 im Rückblick den Gade der I. Symphonie als “die Spitze und den Führer einer neuen Epoche”⁷ hervorgehoben. Zwar hatte die Symphonie durch ihren “nordischen Charakter”⁸ bestochen und schien dadurch auch einseitig einer “couleur locale” verpflichtet zu sein. Das Werk war von den Zeitgenossen jedoch als ein Beitrag zur universellen Gattung der Symphonie verstanden worden,

nicht als Zeichen ihrer Partikularisierung. Gade hatte denn auch nicht als Gründer eines dänischen Seitenzweigs der Symphonie gegolten, sondern als ein dänischer Arbeiter im internationalen Weinberg der Gattung. Das "Nationalkolorit" der frühen Werke wurde von ihm nicht als lebenslanger Garant von Individualität und Originalität betrachtet und wie ein Gral gehütet. Bereits mit der ersten Symphonie nach der Rückkehr aus der führenden Stellung im Leipziger Musikleben in die Heimatstadt Kopenhagen, dem B-Dur-Werk mit der Nummer IV, hatte er "gezeigt, daß seine Gestaltungskraft des Local-Colorits auch entbehren könne."⁹

Bilanziert man die Prämissen dieser ersten Begegnung, dann müßte sich zwischen Gade und Grieg eigentlich ein nahezu unüberwindlicher Graben aufgetan haben. Das war jedoch bei Lichte besehen nicht der Fall. Der Bericht von der Klampenborger Episode weist jedoch ein wenig in diese Richtung – eine Tendenz, die in der Grieg-Literatur mitunter mächtige Verstärkung erfahren hat. Den ersten Anstoß dafür hat Grieg selbst geliefert, denn von ihm stammt die Darstellung der Begegnung mit Gade. Sie ist Bestandteil eines Interviews, das Grieg der Zeitschrift "Dannebrog" gegeben hat.¹⁰ Zwischen diesen beiden Ereignissen liegt ein Zeitraum von 30 Jahren – ein Faktum, das es in Anbetracht der bekannten Fabulierlust Griegs bei der Erzählung von biographischen Begebenheiten im Gedächtnis zu behalten gilt.¹¹

"Herr Professor, hier sehen sie einen Norweger, der Musiker ist."

"Ist es Nordraak?" fragte Gade.

"Nein, es ist Grieg", antwortete Matthison-Hansen.

"Aha, so ist das", meinte Gade und betrachtete mich in meiner unansehnlichen Wenigkeit von oben bis unten mit einem prüfenden Blick, während ich nicht ohne Ehrfurcht dem Manne von Angesicht zu Angesicht gegenüberstand, dessen Werke ich so sehr schätzte.

"Haben Sie etwas, das Sie mir zeigen können?"

"Nein", antwortete ich. Die Dinge, die ich fertig hatte, befand ich nämlich nicht für gut genug.

"Gehen Sie doch nach Hause und schreiben Sie eine Symphonie", schlug Gade vor.¹²

Bereits der erste Satz, den Grieg dem dänischen Freund und Spaziergefährten Matthison-Hansen in den Mund legt, ist ein Programm. Da trifft der berühmte Professor auf ein eher unscheinbares Individuum, von

dem erst einmal nur die Angabe der Nationalität wichtig ist. Und dann die zweite Haupteigenschaft: dieser Norweger ist Musiker! Ob freiwillig oder unfreiwillig: der Satz entbehrt nicht einer gewissen Komik. Als würde es sich, wenn nicht um ein exotisches Wesen, so doch um einen äußerst seltenen Fall handeln, der dem dänischen Tonkünstler mit seinem kontinentalfixierten Blick bislang noch nicht untergekommen war. Das richtet sich indirekt ein wenig gegen Halfdan Kjerulf, der nicht nur Grieg am Leipziger Konservatorium vorangeschritten war, sondern eben auch in den Jahren 1849-51 bei Gade in Kopenhagen studiert hatte. Auch der Eindruck, Gade habe Grieg von oben herab gemustert, ist von Übertreibung nicht frei; denn Grieg maß zwar nur ca. eineinhalb Meter in der Länge, Gade dürfte ihn aber höchstens um einen halben Kopf überragt haben. Ganz richtig wiederum vermittelt Grieg seine große Verehrung Gades. Bereits in seiner Leipziger Zeit ist er dem Ruhm und den Werken des Dänen vielfach begegnet. Noch 1902 spricht Grieg in einem Brief von dem tiefen Eindruck, den die Äußerung seines Lehrers Moritz Hauptmann auf ihn gemacht habe, über den Partituren des jungen Gade schwebten Möwen.¹³ Auch eine Fuge über die Tonbuchstaben G-A-D-E aus der Leipziger Studienzeit ist überliefert¹⁴, die Hauptmann nach dem Vortrag von Grieg mit den Worten "sehr hübsch, sehr musikalisch"¹⁵ bedacht haben soll. Da Griegs Lehrer in Komposition, Carl Reinecke, bereits seit den 1840er Jahren mit Gade befreundet war, dürfte er im Unterricht die Werke seines Vorgängers in den Ämtern des Konservatoriumslehrers und des Dirigenten der Gewandhauskonzerte mehr als nur sporadisch herangezogen haben.¹⁶ Das liegt um so näher, als Reinecke – zu Griegs großer Entrüstung¹⁷ – seinen Schülern keine ausgiebigen formtheoretischen Hinweise für die größeren Kompositionsaufgaben gab.

Liest man die Schlußzeilen von Griegs wörtlicher Erzählung seines Zusammentreffens mit Gade, dann muß sich fast der Eindruck eines Verhörs mit abschließendem Urteil einstellen. Hier liegt der Verdacht der Verzerrung hauptsächlich in der von Grieg gewählten Kürze der Darstellung begründet. Daß der für seine Höflichkeit und sein diplomatisches Geschick bekannte Gade nach ca. 20 Sekunden (so lange etwa dauert das von Grieg mitgeteilte Gespräch) umstandslos und dazu noch mitten auf der Straße Kompositionsaufgaben verteilt hat, ist schlicht unglaubwürdig. Genauso wenig will dem Leser einleuchten, der Beitrag des an sich nicht gerade wortkargen Grieg zu diesem "Gespräch" habe einzig in dem Wörtchen "nein" bestanden. Hier wird das Szenario heraufbeschworen, daß

der just den Mauern des Leipziger Konservatoriums entronnene junge Tonkünstler stracks wieder eingekerkert werden soll – Leipzig ist überall und Gade sein Prophet. Die Sache wird sich freilich anders zugetragen haben, Grieg selbst deutet es auch an. Denn die Wendung “schlug Gade vor” durchkreuzt den Befehlscharakter, der diesem Satz in der Grieg-Literatur immer wieder unterschoben wird.¹⁸ Vielmehr dürfte Gade dem jungen Norweger eine Anregung gegeben haben, die einerseits durch Gades eigenen Werdegang geprägt war (eine Orchesterouvertüre bildet sein Opus 1, die erste Symphonie folgt bereits als Nummer 5 im Werkverzeichnis). Zum anderen steckte Gade selbst gerade – wie er in einem unveröffentlichten Brief an Henrik Hertz schreibt – mitten in “rein instrumentalen Kompositionen.”¹⁹ 1863 war das Jahr des Klaviertrios Op. 42 und des Streichsextetts Op. 44, womöglich datieren auch die Anfänge der 1864 vollendeten VII. Symphonie Op. 45 bereits aus dieser Zeit. Nicht einmal der Hauch des Maliziösen umgibt demnach diesen Vorschlag Gades, eher ist zu vermuten, daß Grieg sich an ein von Gade geäußertes Angebot der Unterstützung mit Rat und Kritik 30 Jahre später nicht mehr zu erinnern vermochte ...

Zwischen den beiden Skandinaviern entwickelte sich für die nächsten Jahre ein Verhältnis, das schwer mit wenigen Worten zu charakterisieren ist. Als ein enges kann es sicher bezeichnet werden, auch wenn wohl nicht unbedingt allzu große persönliche Vertrautheit involviert war. Für Grieg gestaltete es sich in künstlerischer Hinsicht sehr gedeihlich, er reifte in den folgenden vier, hauptsächlich in Kopenhagen verbrachten Jahren zu großer kompositorischer Fertigkeit.

Gades Aufforderung muß Grieg so dänisch vorgekommen sein, daß er sie mit der berühmten Hamlet-Frage in Verbindung gebracht hat; denn er ging mit wahren Feuereifer ans Werk. Der Kopfsatz gelang mitsamt der Instrumentation in der rasant kurzen Zeit von 14 Tagen, der Rest freilich beanspruchte insgesamt ein Jahr.²⁰ Immerhin hat Grieg durchgehalten und das Werk zum Abschluß gebracht. Gade muß sich über den symphonischen Erstling des 21jährigen sehr anerkennend ausgesprochen haben – konkrete Äußerungen sind indes nicht überliefert. Daß die Uraufführung des Werks – genauer gesagt: seiner drei letzten Sätze – im Tivoli am 4. Juni 1864 unter H. C. Lumbyes Leitung etwas mit kritischen Bedenken Gades zu tun haben könnte, ist eher unwahrscheinlich. In die Konzerte des Kopenhagener Musikvereins fand die Symphonie allerdings weder in der folgenden Saison 1864/65 noch in späteren Jahren Eingang.

II

Kurz nach Fertigstellung der Symphonie, im Sommer des Jahres 1864, den Grieg in Bergen verbrachte, ereignete sich etwas, das man als Griegs Bekehrung bezeichnen könnte. “Ole Bull weckte in mir den Entschluß, charakteristische norwegische Musik zu komponieren. Er [...] war mein guter Engel” – so lauten Griegs Worte, geäußert in einem Interview in Berlin 1907, im Todesjahr des Komponisten. Geführt und aufgezeichnet hat dieses Interview der Amerikaner Arthur M. Abell. Es erschien jedoch erst anfangs der 1960er Jahre in Garmisch-Partenkirchen.²¹ Von wem ging denn nun die große Gefahr aus, der zu entrinnen es eines Ole Bull bedurfte? Man glaubt es kaum: es war kein anderer als Niels Wilhelm Gade! Grieg sagt in dem Gespräch, ohne Bulls Einfluß hätte er “farblose Musik im Stile eines Niels Gade geschrieben”. Dann folgt der gravierende Satz: “Er [sc. Gade] ahmte Mendelssohn sklavisch nach, aber er war nur ein schwaches Echo dieses Meisters.”²² Als wörtliches Zitat in Griegs wörtlich wiedergegebener Rede wird Ole Bull angeführt. Sein folgenschwerer Rat an Grieg: “Wirf diesen Einfluß Gades über Bord [...] Du wirst berühmt, wenn Du das tust; wenn du aber Niels Gades Spuren folgst, watest du nur im Schlamm.”²³ Ist hier der berühmte Wendepunkt in Griegs Leben anzusetzen, heraus aus den Fängen eines von Mendelssohn korrumpierten Gade und hinein in die Arme der nationalen Identität? Keineswegs. Ich halte das “Interview” Abells mit Grieg in weitesten Teilen für eine Fälschung.²⁴ Vergleicht man entsprechende Äußerungen Griegs aus seinen letzten Lebensjahren mit den von Abell veröffentlichten Sentenzen, dann zeigt sich eine absolute Unvereinbarkeit. Nicht nur Grieg ist das Opfer dieses Machwerks geworden. Auch die angeblichen Brahms-Äußerungen sind zu weiten Teilen ein ganz übles Gebräu aus Wahrheit, Kolportage, Fiktion und Lüge. Man wird sich hüten müssen – nicht nur vor dieser Schrift, sondern überhaupt vor der Festlegung allzu markanter Scheidelinien und Wendepunkte in der Betrachtung von Griegs kompositorischer Entwicklung. Auch die Kopenhagener Zeit verläuft lange nicht in gerader Linie auf das zu, was als künstlerische Selbstfindung apostrophiert worden ist. Und die Rolle Gades nimmt sich in diesem Prozeß bei genauerer Betrachtung als ziemlich komplex aus.

Griegs “Humoresken” Op. 6, komponiert am Beginn des zweiten Aufenthalts in Dänemark 1864-65, gelten als “das Durchbruchswerk für seinen nationalen Stil.”²⁵ Neben Bull wird in diesem Zusammenhang vor allem auf Rikard Nordraak verwiesen, dessen nationalistische Haltung

einen starken Einfluß auf Grieg auszuüben begann.²⁶ Gades Reaktion auf das Werk scheint ganz in dieses Bild zu passen. Sie soll sich nach Griegs Erzählung beim Durchlesen der Partitur von einem leisen, bald jedoch immer stärker werdenden Grunzen bis hin zu dem Ausbruch: “Sagen Sie mir, Grieg, soll das hier norwegisch sein?”²⁷ gesteigert haben. Ein knappes “Soll sein, Hr. Professor!” gibt Grieg als eigene Antwort wieder. So “antinorwegisch” war Gades Urteil indes nicht. Was ihm da so sauer aufgestoßen sein muß, waren sicher keine konkreten Zitate aus norwegischen Tanz- oder Liedweisen. Die finden sich in Op. 6 bekanntlich nicht. Auch die “hohlen” Doppelquinten, lydischen Quarten oder andere modale Implikationen dürften an sich nicht die Schuld getragen haben; denn diese Eigenheiten waren weder neu noch speziell norwegisch. Allem Anschein nach hat sich der Herr Professor an Phänomenen gerieben, die hauptsächlich auf das Privatkonto des Herrn Komponisten gehen: Griegs mitunter recht extravagante Harmonik, deren Zusammenhang mit der skandinavischen Volksmusik nur ein sehr vermittelter ist und deren chromatische Anteile das Resultat intensiver Konstruktionsstudien bilden.²⁸ So macht Gades Frage auch Sinn. Schließlich war er mit den Volksmusiksammlungen eines A. P. Berggreen oder L. M. Lindeman vertraut und hätte bei offenkundigen Anleihen aus diesem Bereich nicht erst nach dem nationalen Hintergrund gefragt. Hellsichtig hat Gade vielmehr den Finger auf den kritischen Punkt der problematischen Synthese von “griegisch” und “norwegisch” gelegt. Grieg nahm ihm die unakademische Kritik übrigens nicht übel. Wenig später rückte er mit den nächsten beiden Werken unter dem Arm bei Gade an.

Die Klaviersonate Op. 7 ist, vor allem im Kopfsatz, eine intensive Auseinandersetzung mit Gades Klaviersonate Op. 28, die ebenfalls in e-Moll steht.

Ein amuses Detail zeigt dabei Griegs Fähigkeit, die heikle Balance zwischen Anlehnung und Selbständigkeit auch auf eine heitere Weise zu realisieren. Er benutzt den abwärts gebrochenen e-Moll-Dreiklang aus dem Hauptthema des Kopfsatzes von Op. 28 für sein eigenes Hauptthema an analoger Stelle. Auch die kanonische Verdichtung stammt von Gade (erst dieser Sachverhalt untermauert den Zusammenhang).

Allegro con fuoco.

Niels W. Gade, Op. 26.

The first system of the musical score for Niels W. Gade's Op. 26. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a series of chords and melodic lines. Dynamic markings include *ff* and *dim*. There are also some performance instructions like *ped.* and *rit.* indicated by slanted lines.

The second system of the musical score for Niels W. Gade's Op. 26. It continues from the first system. The treble staff has a measure number '351' above it. The music is characterized by a strong rhythmic pattern in the bass staff and a more melodic line in the treble. Dynamic markings include *ff* and *dim*.

Allegro moderato

E. Grieg Op. 7

The first system of the musical score for E. Grieg's Op. 7. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a steady rhythmic accompaniment in the bass staff and a melodic line in the treble. A dynamic marking of *p* is present.

The second system of the musical score for E. Grieg's Op. 7. It continues from the first system. The treble staff has a measure number '12' in a box above it. The music is characterized by a strong rhythmic pattern in the bass staff and a more melodic line in the treble. Dynamic markings include *ff* and *dim*.

Grieg ordnet die Töne des Dreiklangs jedoch so an, daß sie die Initialen seines Namens ergeben: Edvard Hagerup Grieg. Wie eine Pointe in der Pointe mutet es an, daß Grieg genau an dem Punkt die Dreiklangsstruktur des Gade-Themas verläßt, an dem sein eigener Namenszug in Tönen abgeschlossen ist. Angesichts dieser kleinen Anspielung war es fast schon zwingend, das Werk Gade zu widmen.

Gades Werk stellt freilich nicht den einzigen Kontext der Sonate dar. Hartmann und Schumann wären wohl zu nennen, wenngleich unbedingt festzuhalten ist, daß Grieg nirgendwo in engere Abhängigkeit gerät und sein Umgang mit der anspruchsvollen zyklischen Form zusehends an Souveränität gewinnt. Das gilt mindestens in diesem Umfang auch für die 1. Violinsonate Op. 8. Besonders in diesem Werk gelingen Grieg Passagen, die sich mit dem Besten von Gades Kammermusik der Zeit, etwa dem Klaviertrio Op. 42, messen können. Das Hauptthema des Kopfsatzes erinnert in seinem durch geschickte Harmonik erzielten melodischen Schwung sehr an die ein Jahr zuvor vollendete VII. Symphonie Gades. Dessen freudiges “Alle Wetter, ist das schön!”²⁹ bei der ersten Durchsicht der Partituren von Op. 7 und Op. 8 dürfte wahrscheinlich das höchste an Lob gewesen sein, was der Däne zu vergeben hatte. Zu einem “vollständigen Gade” macht diese Kritik freilich erst der Nachsatz, den er mit der Aufforderung an Grieg verband, dieser möge ihm in sein Arbeitszimmer folgen: “Nun wollen wir sie [die beiden Opera] genauer in den Säumen und Nähten untersuchen.”³⁰

Es ist bekanntlich nicht immer bei der Begeisterung Gades über die Kinder der Griegschen Muse geblieben. Der Ouvertüre “Im Herbst” Op. 11 von 1866 verpaßte er mit den Worten “Verdammt, Grieg, das ist Mist, gehen Sie nach Hause und machen Sie etwas Besseres,”³¹ ein Urteil, das Grieg nach eigenem Eingeständnis zum Heulen brachte. Gades Kritik ist nachvollziehbar – in erster Linie nicht einmal von einem allgemeinen Standpunkt aus betrachte, sondern im Vergleich mit früheren Werken aus Griegs eigener Feder. Deswegen wohl auch die kompromißlose Aufforderung, die ohnehin von der Überzeugung lebt, der Schüler könne ihr Folge leisten.³² Die Episode zeigt deutlich das mittlerweile enge Verhältnis der beiden Männer zueinander. Denn sowohl Gades unverblümter Ton als auch Griegs Reaktion signalisieren Nähe und intensive Auseinandersetzung. Und es lag Grieg daran, der Nachwelt dies zu überliefern; denn sonst hätte er die in der Öffentlichkeit unbekannte Begebenheit nicht 30 Jahre später im Zusammenhang einer geplanten Biographie mitgeteilt.

Als Gade nach der Aufführung der 2. Violinsonate Op. 13 im Jahr 1867 dem Komponisten den wohlmeinenden Rat gab, die nächste Vertreterin in diesem Genre etwas weniger norwegisch zu machen, soll die trotzige Antwort gelautet haben: “Im Gegenteil, Herr Professor, die nächste soll es noch mehr werden!”³³ Dieser Punkt bietet sich auf den ersten Blick dafür an, ihn als den Anfang für die Ausbildung der wachsenden Distanz

zwischen den beiden Skandinaviern in den letzten beiden Jahrzehnten von Gades Lebenszeit zu betrachten. Dem Bild, das sich aus den überlieferten historischen Fakten in dieser Sache zusammensetzen läßt, fehlt es insgesamt jedoch etwas an Schärfe. Für die Skizzierung der Grundlinien genügt es allerdings, die wichtigsten Aspekte des Verhältnisses zwischen Gade und Grieg in diesem Zeitabschnitt zusammenzutragen.

III

Bekannt ist die unmißverständlich positive Reaktion Gades auf das 1868 entstandene Klavierkonzert.³⁴ Als ein weiteres Faktum in diesem Zusammenhang wäre anzuführen, daß Grieg sein ein Jahr zuvor gegebenes "Versprechen", die nächste Violinsonate solle noch norwegischer werden, zwanzig Jahre später bei der Komposition der dritten nicht eingelöst hat. Im Gegenteil: einen weiteren Horizont als den ihrer beiden Vorgängerinnen attestiert ihr der Verfasser,³⁵ und der Betrachter kann sich nur mühsam des Gedankens erwehren, Gades Kritik habe doch noch Früchte getragen. Im Jahre 1869 muß es Spannungen zwischen Grieg und Gade gegeben haben. Der Grund ist leider völlig unbekannt.³⁶ Emil Horneman scheint dabei die Rolle eines Zwischenträgers gespielt zu haben – angesichts seines sehr gespannten Verhältnisses zu Gade kein besonders beruhigender Gedanke. Eine Bewertung der wenigen Andeutungen ist derzeit nicht möglich.

Daß Griegs Beteiligung bei der Gründung des Kopenhagener Konzertvereins "Euterpe" 1865 eine dauerhafte Trübung seiner Beziehung zu Gade nach sich gezogen hätte, muß mit Sicherheit verneint werden. In der Hauptsache richtete sich diese kurzlebige Initiative gegen jene konservativen Kreise des Kopenhagener Publikums, gegen die auch Gade als Leiter des Musikvereins zu kämpfen hatte.³⁷ Immerhin fiel im Rückblick auf die "Euterpe" jene Bemerkung, die Grieg dann später gründlich bereut hat. Die Gemeinschaft der dänisch-norwegischen Freunde Griegs, dazu rechneten in erster Linie Nordraak, Horneman, Hornbeck und Matthison-Hansen, schwor sich, so Grieg, "gegen den Gadeschen, von Mendelssohn beeinflussten, verweichlichten Skandinavismus und betrat mit Begeisterung den neuen Weg, auf dem sich die nordische Schule nun befindet."³⁸ Im Zusammenhang mit dem 1. Nordischen Musikfest 1888 hat diese Bemerkung Grieg dazu genötigt, eine grundlegende Stellungnahme über seine Position im Spannungsfeld von Nationalismus und Kosmopolitismus abzugeben.³⁹

Irgendwann nach 1867 hat das Partiturotograph der Symphonie von Grieg selbst die Aufschrift "Må aldrig opføres!"⁴⁰ erhalten. Das war eine Entscheidung weniger gegen diese Symphonie, vielmehr eine gegen die Symphonie überhaupt. Das Werk selbst ist viel zu gut, um das Verbot seines Schöpfers zu rechtfertigen. Grieg hat sich, vielleicht unter dem Eindruck eines 1866 gescheiterten weiteren Versuchs auf symphonischem Terrain,⁴¹ vielleicht auch nach der Bekanntschaft mit der I. Symphonie seines Landsmanns Johan Svendsen im Herbst 1867, einen kompositorischen Weg definitiv versperrt. Er hat in den Kopenhagener Jahren des engen Kontakts mit Gade wohl auch an diesem Maß genommen, mit der Erkenntnis, daß er in der symphonischen Gattung aus dem Schatten Gades nicht würde heraustreten können. Man muß sich dazu klar machen, daß vor dem Aufkommen der Symphonik von Brahms in den 1870er Jahren Gade als international führender Meister dieses Genres galt. Griegs geheimes Ziel war es – darauf deuten viele biographischen Details hin –, auf internationaler Ebene der führende Repräsentant der skandinavischen Musik zu werden – was ihm nach Gades Tod fraglos auch gelungen ist. Aber es war ihm klar, daß er auf dem Feld der Symphonie nur mit allerhöchster Anstrengung und mit keineswegs sicherem Ausgang in die Konkurrenz mit Gade würde eintreten können. Deswegen ist die zitierte Aufschrift auch weniger ein Qualitätsurteil als vielmehr eine Art kompositorisches Verkehrsschild mit der Aufschrift "Weiterfahrt verboten". Grieg hat sich in den letzten drei Jahrzehnten seines Lebens streng daran gehalten. Und da er diese Entscheidung samt ihren Grundlagen für die Nachwelt dokumentiert wissen wollte, sicherte er seiner ersten und einzigen Symphonie die Existenz als "verbotenes Werk".

Spricht man über die Beziehung zu Gade, dann muß unbedingt das Augenmerk auf einen zentralen Charakterzug Griegs gelenkt werden, der seinen Umgang mit Menschen stark bestimmt hat. Um nicht groß zu psychologisieren, soll der Aspekt durch Beispiele verdeutlicht werden. In kompositorisch relevantem Sinn ist Grieg in seinem Leben nur wenige Male so stark unter den Einfluß von Menschen oder Institutionen gekommen, daß er selbst nicht mehr der Herr über die Bestimmung der Distanz war. Das Leipziger Konservatorium und eben auch Gade sind solche Fälle. Hier geriet er in Situationen, in denen er in einer Weise gefordert wurde, die mit Enge, Pflicht und Bekenntnis verbunden waren. Nicht, daß es an maßgeblichen Einflüssen von anderer Seite gefehlt hätte. Aber meist konnte Grieg dann die Nähe der Auseinandersetzung selbst dosieren. Im

Falle Schumanns war das gewissermaßen am Arbeitstisch zu regeln. Die Beziehung zu Nordraak war auf kompositorischem Gebiet zu einseitig, als daß die skizzierte Spannung überhaupt hätte aufkommen können. Daß aber auch hier das Problem der gelebten Nähe geradezu in krisenhafter Zuspitzung entstand, verdeutlicht Griegs Flucht vor dem sterbenden Freund nach Rom. Oder ein ganz undramatisches Beispiel: Grieg hat das persönliche Verhältnis zu J. P. E. Hartmann nicht gesucht, die Auseinandersetzung mit dem verehrten Nestor der dänischen Musik des letzten Jahrhunderts blieb ganz unter Griegs eigener Regie. Das Leipziger Konservatorium hingegen wurde von ihm mit einer stellenweise haßerfüllten Ablehnung bedacht, die nur verständlich wird, wenn man sein extremes Bedürfnis nach Abgrenzung zur Kenntnis nimmt.⁴² Auch die intensive, diesmal jedoch von ihm selbst gesuchte Nähe zu Gade konnte er nicht zu gelebter Dauer stabilisieren. Er hat sich zurückgezogen und dabei fast so etwas wie Spurenverwischung betrieben. Da war es dann nur eine "unbestimmbare Sehnsucht"⁴³ gewesen, die ihn 1863 nach Kopenhagen gezogen hatte, nicht etwa die kompositorische Krise und die Aussicht auf konkrete Hilfe. Und die Symphonie, so stellt er es 1869 anlässlich der Umarbeitung ihrer Binnensätze zu "Deux Pieces Symphoniques" für Klavier zu vier Händen dar, entstamme einer "verschwundenen Schumann-Periode"⁴⁴ in seinem Leben. Sorgfältig war Grieg auch darauf bedacht, daß Gade nicht als sein Lehrer bezeichnet wurde. Liest man hingegen die Lobeshymne auf Hartmann von 1880,⁴⁵ dann stellt sich der Eindruck tiefster innerer Abhängigkeit ein – ohne jeden Zweifel eine ziemliche Übertreibung und nicht von dem Verdacht freizusprechen, von der Rolle Gades in Griegs Leben etwas ablenken zu sollen. Bezeichnenderweise ist – wie Heinrich W. Schwab gezeigt hat⁴⁶ – jenes Klavierstück aus dem 1893 veröffentlichten Opus 57, dessen Motivik sich auf die Töne G-A-D-E stützt, mit dem Titel "Hemmelighet"⁴⁷ überschrieben.

IV

Auf dem ersten Nordischen Musikfest 1888 in Kopenhagen haben sich dann die Spannungen entladen.⁴⁸ Daß sich konkret zwischen Gade und Grieg im Vorfeld Mißstimmung breitgemacht hätte, ist eher unwahrscheinlich. Einiges spricht dafür, den Hauptgrund in einer allgemeinen, zunehmenden Politisierung des öffentlichen Musiklebens in Skandinavien zu sehen. Zwischen den skandinavischen Ländern herrschte nicht gerade Einigkeit in der Frage nach dem Verhältnis von nationaler Abgrenzung

und skandinavistischen Einigungsbemühungen. Während Dänemark sich nach dem Schleswig-Holsteinischen Krieg 1864 mit der Rolle als Kleinstaat auseinanderzusetzen hatte, blühten in Norwegen die politischen Emanzipationsbestrebungen im Zeichen eines aggressiveren Nationalismus. Auch organisatorische Fehler bei der Planung des Musikfestes haben wohl zu atmosphärischen Spannungen im Vor- und Umfeld der Veranstaltungen beigetragen. Bezeichnenderweise muß es nicht mehr konkret um einzelne Werke gegangen sein. Ein Satz wie Gades: „Jedesmal, wenn ein Bauernknecht aus den norwegischen Alpentälern einen Wind fahren läßt, muß das ja jetzt für vier Stimmen ausgesetzt werden!“⁴⁹ signalisiert generelle Gereiztheit gegen die streitbaren Töne der „norwegisch-norwegischen“ Richtung. Die leider nicht überlieferte Debatte zwischen Gade und Grieg muß heftig gewesen sein. Schenkt man einem anonymen, mit „Majordomus“ unterzeichneten Bericht Glauben, dann hat Gade beim Abschlußbankett sich zu der Behauptung hinreißen lassen, „daß Grieg keinen Naturlaut hören könne, ohne ihn sofort mehrstimmig und am besten mit hohlen Quinten auszusetzen.“⁵⁰ Die beiden Skandinavier sollen demzufolge einander fast in die Haare geraten sein. Obwohl die Kontroverse sich ganz so dramatisch nicht abgespielt haben dürfte, schlug sie doch Wellen bis ins kontinentale Ausland. Wenige Tage nach dem Fest kam Eduard Hanslick auf einer Skandinavienreise nach Kopenhagen. In seinen für die Wiener Presse verfaßten „Reisebriefen“, in denen Hartmann und Gade warmherzige und respektvolle Anerkennung erfahren, werden Gades Bedenken gegen die Übertreibung des „Local-Colorits“ im Geiste eines „exklusiven National-Bewußtsein(s)“ indirekt angeführt: „In neuester Zeit scheinen talentvolle Nordländer den scharfen exotischen Reiz dieser Localfarbe fast zur Hauptsache zu machen, so daß Gade nicht ohne Grund befürchtet, es werde in der norwegischen Musik bald mehr Nordlicht als Musik zu finden sein.“⁵¹ Das richtete sich fraglos gegen Grieg, der von Hanslick später, in den 1890er Jahren, insgesamt noch sehr wohlwollende Kritiken erhalten sollte, dem der Wiener Kritikerpapst 1875 jedoch eine böse Bemerkung über seine 2. Violinsonate ins Stammbuch geschrieben hatte: „Eine Sonate für Violine und Clavier von Ed. Grieg interessirte durch ihre norwegische Localfarbe, die nur gar zu stark und anhaltend aufgetragen ist für einen deutschen und kosmopolitischen Hörerkreis. Eigentlich ein in Seehundsfell eingenähter Mendelssohn.“⁵²

Aus Berlin gelangten im Jahr nach dem Musikfest kritische Worte des Musikjournalisten Alexander Moszkowski ins Kopenhagener „Musikbla-

det”, die Griegs nationale Programmatik und seine gesamte Position im norwegischen Musikleben zum Ziel einer heftigen Attacke hatten. Die Anwürfe gipfelten in der Behauptung, Grieg sei der nationalste aller nationalen Komponisten und sähe sich als der “Messias des norwegischen Komponierens.”⁵³ Auch seine frühere Bemerkung über den durch Mendelssohn verweichlichten Gadeschen Skandinavismus mußte Grieg sich vorhalten lassen. Spätestens jetzt sah Grieg sich zu einer öffentlichen Reaktion gezwungen. Seine ebenfalls in “Musikbladet” abgedruckte Entgegnung enthält sein sogenanntes “kosmopolitisches Glaubensbekenntnis” und eine eindeutige Abschwächung seiner polemischen Bemerkung über Gade. Er habe sich zum einen im Laufe seines Lebens immer stärker an den “großen Bewegungen der Zeit” und damit am “Kosmopolitischen”⁵⁴ orientiert. Zum anderen bekenne er sich zu “schuldiger Pietät und Bewunderung für einen Meister wie Gade” und distanziere sich von jener Äußerung, die vor jugendlichem Übermut strotze. Wenige Wochen nach diesen Sätzen fühlte Grieg sich jedoch dazu veranlaßt, Angul Hammerich in seiner Eigenschaft als Musikkritiker in Kopenhagen darum zu bitten, er möge das Seine dazu tun, daß der Begriff “Kosmopolit” nicht als Schlagwort gegen ihn verwendet werde.

Der Konflikt zwischen den beiden Skandinaviern war prinzipieller Natur. Hier prallten zwei voneinander ganz verschiedene ästhetische Grundanschauungen aufeinander. Gade hatte sich den seinerzeit von Schumann angemahnten Begriff der Originalität zu eigen gemacht (siehe Anm. 8). Demnach galt zwar das Gebot, der Künstler habe seine Individualität zu finden und sich stets darin zu erhalten. Noch höher stand indes die Forderung, der Künstler dürfe nie zum Epigonen seiner selbst werden. Nur so ist zu verstehen, warum Gade sich partiell von den nationalromantischen Tönen des Frühwerks abwandte, ohne freilich die Auseinandersetzung mit dem skandinavischen Volkslied in den anspruchsvollsten Gattungen der reinen Instrumentalmusik abubrechen. Griegs Begriff der Individualität fehlte es an einer prozessualen Ausrichtung dieses Ausmaßes. Durch die Gleichsetzung der eigenen Identitätssuche mit der Gründung einer norwegischen Nationalmusik und der damit verbundenen definitiven Festlegung seiner Musik auf volksmusikalische Idiome manövrierte sich Grieg nolens volens in die Rolle eines Hohepriesters oder gar eines Messias. Das Konzept ging nur auf in der Gleichung “griegsch” = norwegisch, ein im Kern übrigens ganz unnationaler Gedanke. Eine Fortsetzung dieses Weges in der norwegischen Musikgeschichte

nach Grieg war ohne Abstieg in die Epigonalität nicht möglich. Wie ein Konzentrat der gesamten Problematik wirkt Griegs Rechtfertigung einer nationalen Kunst gegenüber Matthison-Hansen, der grundsätzliche Bedenken angemeldet hatte: "Ich glaube nicht, daß man, wie Gade sagte, des Nationalen müde wird, denn könnte man dies, dann wäre es keine Idee, für die es sich zu kämpfen lohnte."⁵⁵ Griegs strenggenommen tautologische Begründung zeigt, daß die nationale Grundlage der Musik im Kern nicht zur Disposition der eigenen künstlerischen Entwicklung stand. Der Gedanke, daß ein solcher Prozeß seine eigene Basis – das "Nationale" – gefährden könnte, war für Grieg schlicht unerträglich.

Die auf Gedeih und Verderb hin angelegte Bindung an die nationale Volksmusik muß für Grieg eine immense Belastung bedeutet haben. Seine Auseinandersetzungen mit den "großen Formen" gerieten ihm, wie Briefe an Matthison-Hansen zeigen, zu qualvollen Kämpfen. Grieg ist in dieser Sache einen dornigen Weg gegangen.⁵⁶ Begonnen hat er mit dem "Må aldrig opføres!" und mit der Entscheidung gegen die Symphonie.

Nach dem Tod Gades 1890 hat Grieg seine Beziehung zu dem Dänen in respektvollen und warmherzigen Worten charakterisiert. Gade, "eine markant geschnittene Persönlichkeit mit Bauernblut in sich, die nicht umsonst Weltruf genoß,"⁵⁷ habe trotz mancher Kritik immer Sympathie für ihn gehegt.⁵⁸ Die "Gade-Hartmann-Saga" sei "eingewebt in die Mysterien" seiner Existenz.⁵⁹ Auch ein Moment der Dankbarkeit taucht nun auf. Das Gegenteil hätte angesichts der imponierenden Integrität Griegs auch stark verwundert. Noch einmal (1905) nimmt er in Briefen an seinen amerikanischen Biographen Henry T. Finck zu jenem (oben zitierten) Urteil über Gade Stellung, dem er bereits 1889 öffentlich entgegengetreten war: "Ich bin mir nicht bewusst, diese Ansicht jemals in so krassen Worten ausgedrückt zu haben. Und ich bin ein zu grosser Verehrer von Gade in seinen besten Werken, und bin ihm zu viel schuldig, um eine so pietätlose Ansicht kolportieren zu helfen."⁶⁰ Entweder unterstellt man Grieg heimtückische Doppelzüngigkeit oder man verwirft Abells angebliches Interview als unwahr. Außerdem wäre es schlicht dumm gewesen, eine bereits öffentlich widerrufenen Bemerkung Jahre später noch einmal und dazu in erheblich verschärfter, geradezu beleidigender Form aufzutischen.

Griegs Verhältnis zu Gade, das ist nicht nur ein Kapitel in der Biographie des Norwegers, sondern eines der zentralen Themen seines Lebens. Schon allein aus Respekt vor der Beziehung zwischen diesen beiden Män-

nern, die es sich wohl irgendwo auf der Strecke vom Lehrer-Schüler- zum Freundschaftsverhältnis in einer für beide annehmbaren Form eingerichtet haben, sollten sich musikwissenschaftliche Aktivitäten der Zukunft auch auf die Aufarbeitung jener Bereiche der Musikgeschichtsschreibung richten, in denen die Traditionen eines chauvinistischen und teilweise antisemitisch getönten Nationalismus am Wirken waren. "Der von Mendelssohn seiner nordischen Identität beraubte Gade trachtete danach, den jungen norwegischen Komponisten an der Gründung einer nationalen Tonkunst zu hindern" – so etwa schallt es aus Büchern, denen bis heute nicht richtig widersprochen worden ist.⁶¹

Grieg hat einmal über Rikard Nordraak gesagt, dieser habe ihm die Augen für die Wichtigkeit all dessen in der Musik offengehalten, was nicht Musik sei.⁶² Gade hat nicht wenig dazu beigetragen, daß diese Augen nicht das in der Musik aus dem Blick verloren, was Musik und nur Musik ist.

Anmerkungen

- 1 J. G. Matthison-Hansen (1832-1909), dänischer Organist, studierte 1862/63 in Leipzig. Er wurde 1868 Orgellehrer am Kopenhagener Konservatorium.
- 2 Finn Benestad und Dag Schjelderup-Ebbe, Edvard Grieg, mennesket og kunstneren, Oslo 1980, S. 43 (im folgenden zu B/S-E verkürzt).
- 3 Dag Schjelderup-Ebbe, Neue Ansichten über die früheste Periode Edvard Griegs, in: Dansk Årbog for Musikforskning 1 (1961), S. 61-68; ders., Edvard Grieg 1858-67, Oslo 1964. Siehe auch Kjell Skyllstad, Theories of musical form as taught at the Leipzig Conservatory, in relation to the musical training of Edvard Grieg, in: Studia Musicologica Norvegica 1 (1968), S. 70-77.
- 4 "Jeg satt bokstavelig talt fast midt i ouverturen og kunne ikke komme videre." Zit. nach B/S-E, S. 44.
- 5 "[...] es war im Stile von Schumann, Gade, Mendelssohn", merkte Grieg dazu später an (zit. nach Gerhard Schjelderup und Walter Niemann, Edvard Grieg. Biographie und Würdigung seiner Werke, Leipzig 1908, S. 26).
- 6 Das Liebliche dürfte in der Charakterisierung Dänemarks im 19. Jahrhundert den Hauptbegriff darstellen.
- 7 H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. I. Abteilung: Sinfonie und Suite, I. Band, Leipzig '1886, '1913, S. 500. Zur gattungsgeschichtlichen Bedeutung der I. Symphonie Gades s. vom Verf.: Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade (= Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, hg. von Friedhelm Krummacher und Heinrich W. Schwab, Bd. XL), Kassel u. a. 1992.
- 8 R. Schumann, Niels W. Gade, in:

- NZfM 1844, S. 1 ff., hier zit. nach M. Kreisig (Hg.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* von Robert Schumann, 5. Aufl., 2 Bde., Leipzig 1914, Bd. II, S. 157-159.
- 9 E. Hanslick, *Reisebriefe aus Skandinavien*, in: E. H., *Musikalisches und Litterarisches*. (Der "Modernen Oper" V. Theil.), Berlin 1890, S. 325-345, hier S. 327.
- 10 Das Interview erschien am 26. Dezember 1893, drei Jahre nach dem Tod Gades (21.12.1890).
- 11 Den stärksten Niederschlag fand diese Tendenz in Griegs Darstellung der Versetzung seiner Komponierhütte "Komposten" durch die Bauern von Lofthus (s. B/S-E, S. 184 ff.).
- 12 Originaltext ebenda, S. 53 (deutsche Übersetzung S. Oe.).
- 13 Siehe B/S-E, S. 53. Daß Hauptmann diese Eigenart nicht immer als Kompliment auffaßte, verrät ein Brief an Franz Hauser vom 15.3.1845: "Eine Ouverture von Gade hätte ich einmal ein Bißchen anders als wieder in dieser Seemövenstimmung, die wir von den Hebriden her kennen, gewünscht, obschon sie recht hübsch war" (Briefe von Moritz Hauptmann [...] an Franz Hauser, hg. von Alfred Schöne, 2 Bde., Leipzig 1871, Bd. 2, S. 27). Hauptmann bezieht sich auf Gades "Im Hochland. Schottische Ouverture für Orchester" Op. 7 von 1844.
- 14 Universitetsbiblioteket i Oslo, *Norsk Musiksamling: Edvard Grieg, Opgaver i Kontrapunkt* (Ms 6894). Siehe dazu Heinrich W. Schwab, *Hommage à Gade*. Zu Klavierstücken von Robert Schumann und Edvard Grieg, in: *Festschrift Søren Sørensen*, Kopenhagen 1990, S. 89-110, besonders S. 98 ff. (Faks. S. 103).
- 15 Nach John Horton, *Grieg*, London 1974, S. 7 f. Hier zit. nach H. W. Schwab (wie Anm. 14), S. 98.
- 16 Der Kontakt zwischen Reinecke, der von 1846-1848 Hofpianist in Kopenhagen war, und Gade wurde mit den Jahren immer enger. Auf der Kgl. Bibliothek Kopenhagen hat sich ein (dänischer!) Brief Gades an Reinecke vom 5.2.1879 erhalten, der sehr gut Gades Einsatz für den dänischen musikalischen Nachwuchs dokumentiert. Gade dankt Reinecke darin für die Leipziger Aufführung einer Ouvertüre von G. C. Bohlmann und verwendet sich außerdem für den Cellisten Robert Henriques (Ny Kgl. Samling 1716 fol.). Reinecke hat 1860 die Leitung der Gewandhauskonzerte erst nach Gades definitiver Absage eines lukrativen Angebots aus Leipzig erhalten (s. die Briefe von C. Schleinitz an Gade vom 9.2. und vom 31.3.1860, Det kgl. Bibl. Kbh., NKS 1716 fol.; der zweite Brief enthält die Bemerkung: "Fürchten Sie ja nicht als Dähne [sic], hier Gegner oder unfreundliche Aufnahme zu finden"). – Carl Nielsen berichtet, Reinecke sei, als er ihm in Leipzig einen Empfehlungsbrief Gades überreicht habe, in Tränen ausgebrochen, da Gade kurz vorher verstorben war (Minder om Niels W. Gade. *Kændte Mænds og Kvinders Erindringer*, Kopenhagen 1930, S. 80-85).
- 17 Siehe B/S-E, S. 44.
- 18 W. Niemann macht aus der Episode eine von Gade "befohlene symphonische Kraftprobe" (wie Anm. 5, S. 121). – In der wohl wichtigsten norwegischen Grieg-Biographie vor B/S-E, der umfangreichen Darstellung David Monrad Johansens von 1934, lautet die Episode so: "Gades første spørgsmål til ham var: »Har De skrevet noget?« Hvor-

til Grieg beskjedent svarte at han ikke hadde noget av betydning. »Så gå hjem og skriv en symfoni,« lød den korte befaling. Var det ikke akkurat som å høre Reineckes: »Jetzt schreiben Sie mal eine Overture, ein Streichquartett.« (D. M. J., Edvard Grieg, 3. Aufl. Oslo 1956, S. 59; deutsche Übersetzung: »Gades erste Frage an ihn war: »Haben Sie etwas geschrieben?« Worauf Grieg bescheiden antwortete, daß er nichts von Bedeutung habe. »Dann gehen Sie nach Hause und schreiben Sie eine Symphonie, lautete der kurze Befehl. War das nicht akkurat so, als hörte er Reineckes: »Jetzt schreiben Sie mal eine Overture, ein Streichquartett.«».)

- 19 Er dankt Hertz am 4. März 1863 (also ca. vier Wochen vor Griegs Ankunft in Kopenhagen) für einen Operntext, merkt aber einschränkend an: »For Øieblikket er jeg imidlertid dybt inde i reent instrumentale Kompositioner (mit rette Element)». Det kgl. Bibl. Kbh., NKS 1706 fol. – (Dt. Übersetzung: »Im Augenblick stecke ich indes tief in rein instrumentalen Kompositionen (mein rechtes Element)».)
- 20 Siehe B/S-E, S. 60 ff.
- 21 Arthur M. Abell, Talks with Great Composers, Garmisch-Partenkirchen 1961, deutsche Ausgabe unter dem Titel »Gespräche mit berühmten Komponisten [...]« Kleinjörll bei Flensburg 1962.
- 22 Ebenda, S. 197.
- 23 Ebda.
- 24 Abell, der sich von 1890-1918 in Europa aufhielt, wollte dokumentieren, wie seine »Geniefreunde« Strauss, Brahms, Puccini, Humperdinck, Bruch und Grieg mit der »universalen, schwingenden, kosmischen Kraft, die wir Gott nennen, in Verbindung« traten (ebda., S. 209). Ihre künstlerische Inspira-

tion sollen die genannten Genies im Zustand der »Halbtrance« erhalten haben. Das Gespräch mit Grieg hat Abell auf der Basis von Notizen später zu Papier gebracht. Abell läßt Grieg u. a. von einer Kritik S. Jadassohns berichten, in der dieser den Norweger als »Miniaturtonmaler« bezeichnet und ihm die baldige Vergessenheit prophezeit. Der Grieg Abells unterwirft sich diesem Urteil und macht dem Amerikaner nur die Auflage, die Aussagen Jadassohns erst 25 Jahre nach seinem Tode zu publizieren. – Abells Buch, das heute in den diffusen Bereich der »Grenzwissenschaften« einzusortieren wäre, liest sich über weite Strecken wie eine Parodie. Sein spiritualistischer Kunstbegriff steht leider nicht mit dem Geist der Wahrheit im Bunde.

- 25 B/S-E, S. 68.
- 26 R. Nordraak (1842-1866), Neffe des norwegischen Dichters B. Björnson, studierte 1859 und 1861-1863 in Berlin u. a. Komposition bei Fr. Kiel. Er starb dort an Tuberkulose. Sein Werk umfaßt hauptsächlich Klaviermusik und Lieder.
- 27 »Sig meg, De Grieg, skal det være norsk dette her?« (Brief Griegs an Iver Holter vom 8.1.1897, zit. nach David Monrad Johansen, Edvard Grieg, Oslo 1934, 3. Aufl. ebda. 1956, S. 80).
- 28 Das hübsche Crescendo in Gades Reaktion dürfte ziemlich genau mit dem Beginn des B-Teils (T. 39 ff.) und der analogen Stelle vor der Coda des vierten und letzten Stückes der »Humoresken« zusammenfallen. Kreisende Chromatik und Sequenzenschübe heben sich grell und derb von einem in archaisierendes Dunkel getauchten Mollhintergrund ab.
- 29 »Det er s'gu kønt« (B/S-E, S. 72).

- 30 "Nu skal vi gå dem nøjere efter i Sømmene" (ebda.).
- 31 "Det er s'gu noget Skidt, Grieg, gå hjem og lav noget Bedre" (ebda., S. 90).
- 32 Grieg hat das Werk ein Jahr später im vierhändigen Klavierauszug bei einem Wettbewerb der Schwedischen Akademie in Stockholm eingereicht. Preisrichter waren Rietz, Söderman und Gade. Das Werk gewann zu Griegs großer Verwunderung die Siegpämie. Er war der Auffassung, Gade habe die ganze Sache vergessen (Brief an I. Holter vom 8.1.1897, B/S-E, S. 90). Es könnte freilich auch kein besseres Opus eingesandt worden sein. 1887 revidierte Grieg das Werk und instrumentierte es neu. Es erschien 1888 als "Konzertouvertüre".
- 33 Zit. nach Henry T. Finck, Edvard Grieg. In deutscher Übertragung herausgegeben [...] von Arthur Laser, Stuttgart 1908, S. 29. Siehe dazu auch Heinrich W. Schwab, Zur Kontroverse um "Weltmusik und Nordischer Ton", in: Weltgeltung und Regionalität. Nordeuropa um 1900, hg. von Robert Bohn und Michael Engelbrecht, Frankfurt a. M. 1992, S. 197-212, bes. S. 197 f.
- 34 B/S-E, S. 110.
- 35 Siehe ebda., S. 75.
- 36 Ebda., S. 118.
- 37 Die von Gade genommenen Hürden des Kopenhagener Publikums-geschmacks sind gut dargestellt bei Angul Hammerich, Niels W. Gade, in: Die Musik III (1903/04), S. 290-301 (zuerst in Nordisk Tidskrift 1891).
- 38 "[...] mod den Gade'ske, af Mendelssohn påvirkede, bløddaktige skandinavisme og betrødte med begejstring den nye vej, hvorpå den nordiske skole nu befinder sig" (zit. nach Edvard Grieg. Artikler og taler, hg. von Øystein Gaukstad, Oslo 1957, S. 118).
- 39 Siehen unten (Abschnitt IV).
- 40 "Darf nie aufgeführt werden!"
- 41 In einem Brief an Mathison-Hansen vom 12.12.1866 berichtet Grieg, er stecke mittem im ersten Satz einer Symphonie (s. B/S-E, S. 98). Davon hat sich nichts erhalten.
- 42 Siehe B/S-E, S. 310.
- 43 "[...] en ubestemmelig lengsel drev meg mot København" (Brief an I. Holter vom 9.2.1897, zit. nach B/S-E, S. 50).
- 44 Ebda., S. 60.
- 45 Musikbladet. Ugerevue for Musik og Theater, red. af H. V. Schytte, 2. Jg. 1885, S. 145 f.
- 46 Heinrich W. Schwab, "Die Präsenz beider Elemente". Zur kompositorischen Struktur von Griegs Klavierpoesie, in: Studia Musicologica Norvegica 19 (1993), S. 155-165, bes. S. 159 ff.
- 47 In der Petersausgabe 1893 lauten die Titel "Geheimnis/Mystère/Secret".
- 48 Siehe dazu Heinrich W. Schwab, Zur Geschichte der "Nordischen Musikfeste" (1888-1938), in: Musiikki 1989, S. 99-110; ders., Fünfzig Jahre "Nordische Musikfeste" (1888-1938). Beobachtungen zu Tradition und Eigenart, in: Sten Hanson (Hg.), Nordiska Musikfester/Nordic Music Days - 100 Years, Stockholm 1988, S. 89-104; ders., Zur Kontroverse ... (wie Anm. 33).
- 49 "Ja, hver Gang en Dalkarl slipper en Vind, skal det jo nu sættes ud for 4 Stemmer!" Der Ausspruch Gades wird von William Behrendt überliefert (Minder om Niels W. Gade. Kændte Mænds og Kvinders Erin-dringer, København 1930, S. 174).
- 50 Majordomus, Den store nordisk Musikfest 1888. Et Par smaa Erin-dringer om Niels W. Gade, in:

- Musik 1917, S. 38 (“... at Grieg ikke kunde høre nogen Naturlyd, uden at han straks skulde udsætte den flerstemmigt og helst med hule Kvinter”).
- 51 E. Hanslick, *Reisebriefe aus Skandinavien* (1888), in: *Musikalisches und Litterarisches*. (Der “Modernen Oper” V. Theil), Berlin, 3. Aufl. 1890, S. 323-345, hier S. 327.
- 52 E. Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870-1885*, 2. Aufl. Berlin 1886, S. 143.
- 53 B/S-E, S. 284.
- 54 Ebda.
- 55 “Jeg tror ikke, som Gade sa, at man går trett i det nasjonale, ti kunne man det, var det ikke en idé å kjempe for” (B/S-E, S. 186).
- 56 Johansens Behauptung, die letzten zwanzig Jahre in Griegs Leben als Künstler seien im Ganzen gesehen “tief tragisch” verlaufen (wie Anm. 18, S. 302), ist im Jahr der Jubiläumsfeste zu wenig diskutiert worden.
- 57 Brief an Björnstjerne Björnson vom 24.12.1890: “Gade [...] – en bredt skåret Personlighed med Bondeblod i sig, som ikke for Intet havde et Verdensnavn” (zit. nach Gunnar Hauch, Hg., *Breve fra Grieg*, Kjøbenhavn u.a. 1922, S. 84).
- 58 Im brieflichen Bericht von Gades Reaktion über Op. 6 (s. Anm. 27) folgt der Satz: Gade “bevarede dog altid en ofte stærkt synlig, ofte mere dulgt Sympati for mig lige til sin død” (zit. nach D. M. Johansen, S. 80).
- 59 “Nu er Gade-Hartmann en Saga! Men en vakker. Og hvor er den ikke vevet ind i min egen tilværelses mysterium” (Brief Griegs an Fr. Beyer vom 10.3.1900, geschrieben kurz nach J. P. E. Hartmanns Tod; zit. nach B/S-E, S. 52).
- 60 H. T. Finck (wie Anm. 33), S. 26.
- 61 Die über weite Strecken faszinierend formulierte Grieg-Biographie D. M. Johansens fußt in der Bewertung Gades auf der Gade-Biographie Charles Kjerulfs (Niels W. Gade. Til Belysning af hans Liv og Kunst i Hundred-Aaret for Mesterens Fødsel, København 1917) und wiederholt die darin ausgebreitete Auffassung, Mendelssohn habe Gades nordische Identität wenn nicht vernichtet, so doch entscheidend geschwächt (Johansen, S. 58 ff.). Deswegen sei Gades reservierte Haltung gegenüber Griegs nationalen Bestrebungen auch vom eigenen schlechten Gewissen geleitet gewesen (ebda., S. 59). Zum Vorwurf der “Mendelssohnisierung” (Kjerulf) Gades siehe vom Verf.: Gefeiert, geachtet, vergessen. Zum 100. Todestag Niels W. Gades, in: *Dansk Årbog for Musikforskning XIX* (1988-1991), S. 171-184 (dänische Fassung in: Niels W. Gade Newsletter 3, København 1991, S. 3-23).
- 62 B/S-E, S. 72.

Resumé

Niels W. Gade var det vigtigste orienteringspunkt for Edvard H. Griegs centrale kompositoriske afgørelser. Ikke blot spørgsmålet, hvordan modsætningen mellem nationalisme og kosmopolitisme kunne udkæmpes, tvang nordmanden igen og igen til diskussion og beskæftigelse med danskeren. Derudover blev fundamentet til hans engagement i den orkestrale og kammermusikalske genre lagt i samarbejde med Gade. Komponisten Griegs måske skæbnesvangreste beslutning, ikke at slå ind på den symfoniske vej, havde til hensigt, ikke at komme alt for meget under indflydelsen af Gades mere kosmopolitiske musikbegreb. Det er dog en ideologisk forvridning at fremstille Gade som en trusel mod Griegs kunstneriske selvstændighed.