

Brock, Hella

Edvard Grieg als Musikerzieher

Kraemer, Rudolf-Dieter [Hrsg.]: Musikpädagogische Biographieforschung. Fachgeschichte - Zeitgeschichte - Lebensgeschichte. Essen : Die Blaue Eule 1997, S. 52-63. - (Musikpädagogische Forschung; 18)



Quellenangabe/ Reference:

Brock, Hella: Edvard Grieg als Musikerzieher - In: Kraemer, Rudolf-Dieter [Hrsg.]: Musikpädagogische Biographieforschung. Fachgeschichte - Zeitgeschichte - Lebensgeschichte. Essen : Die Blaue Eule 1997, S. 52-63 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-250689 - DOI: 10.25656/01:25068

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-250689>

<https://doi.org/10.25656/01:25068>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

**Musikpädagogische
Forschung**

**Rudolf-Dieter Kraemer
(Hrsg.)**

**Musikpädagogische
Biographieforschung**

**Fachgeschichte – Zeitgeschichte –
Lebensgeschichte**

D 122/1997



Themenstellung: Biographieforschung kann auf eine rund zweihundertjährige Tradition zurückblicken. Daß ihr heute besondere Aufmerksamkeit zukommt, ist auf verstärkte Bemühungen um das Verstehen lebensweltlich und lebensgeschichtlich-biographischer Prozesse im Rahmen neuerer entwicklungspsychologischer und sozialisierungstheoretischer Theorien, der Hinwendung zum Subjekt sowie der Zunahme qualitativer Verfahren der Datengewinnung zurückzuführen. Biographische Forschung läßt folgende Ansätze erkennen:

- Biographien als Produkte und Objekte historiographischer Aufarbeitung
- Autobiographien als Instanzen der Selbstvergewisserung und Orientierung
- Lebenslange Entwicklungs- und Bildungsverläufe
 - Generationsspezifische, lebenslauftypische und spezifische Verläufe
 - Identitätsfindung, Krisenereignisse und -bewältigung
 - Kindheit, Jugend, Alter
- Biographien als „soziale Konstrukte“
 - Chronologisch orientierte Lebensentwürfe und generationsspezifische Lebensführung
 - Selbstinterpretationen und Handlungsperspektiven
- Biographische Zeugnisse als Forschungsinstrumente
- Biographische Aspekte des Musikunterrichts

Die in diesem Band versammelten Beiträge dokumentieren die Vielfalt der Aspekte und wurden im Rahmen der Jahrestagung des „Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung“ AMPF vom 11. bis 13. Oktober 1996 im Institut für Musikpädagogik der Martin-Luther-Universität Halle diskutiert.

Der Herausgeber: Rudolf-Dieter Kraemer, geb. 1945; Studium an der Pädagogischen Hochschule (Lehramt Grund- und Hauptschule), der Musikhochschule (Viola, Kammermusik) und der Universität des Saarlandes (Musikwissenschaft, Erziehungswissenschaft, Philosophie); Schuldienst; Promotion; 1978 Professor für Musikpädagogik an der Musikhochschule Detmold; seit 1985 o. Professor an der Universität Augsburg.

ISBN 3-89206-828-3

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Musikpädagogische Biographieforschung :
Fachgeschichte - Zeitgeschichte - Lebensgeschichte / Rudolf-Dieter Kraemer (Hrsg.). -
Essen : Verl. Die Blaue Eule, 1997
(Musikpädagogische Forschung ; Bd. 18)
ISBN 3-89206-828-3
NE: Kraemer, Rudolf-Dieter [Hrsg.]; GT

ISBN 3-89206-828-3

© Copyright Verlag Die Blaue Eule, Essen 1997

Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise,
in allen Formen, wie Mikrofilm, Xerographie, Mikrofiche, Mikrocassette,
Offset und allen elektronischen Publikationsformen, verboten

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

Inhalt

<i>Rudolf-Dieter Kraemer</i>	
Begrüßung	7
Anmerkungen zur biographischen Orientierung der Musikpädagogik	9
<i>Günther Noll</i>	
Fritz Reuter (1896–1963) Eine Hommage anlässlich seines hundertsten Geburtstages	14
<i>Eckhard Nolte</i>	
Zur Bedeutung Guidos von Arezzo als Musikpädagoge	36
<i>Hella Brock</i>	
Edvard Grieg als Musikerzieher	52
<i>Siegfried Freitag</i>	
Richard Kaden (1856–1923) und seine Reformbestrebungen im Bereich der privaten Musikschulen	64
<i>Bernhard Hofmann</i>	
„Wissenschaftliches Zeug“ – „Lebensvolle Musik“ Markus Koch und seine Bedeutung für die bayerische Schulmusik um 1930	73
<i>Heiner Gembris</i>	
Generationsspezifische und zeitgeschichtliche Einflüsse auf musikalische Biographien	88
<i>Michael Schenk</i>	
Möglichkeiten und Grenzen historisch-biographischer Forschung am Beispiel der Arbeit über den Musikpädagogen und Komponisten Eberhard Werdin	109
<i>Martin Eibach</i>	
Biographische Dimensionen in der musikpädagogischen Arbeit mit erwachsenen Laien im Instrumentalensemble	126
<i>Winfried Pape</i>	
Perspektiven musikalischer Sozialisation (im Zusammenhang mit dem Forschungsprojekt „Musikalische Werdegänge von Amateurmusikern“)	140
<i>Dietmar Pickert</i>	
Musikalische Werdegänge von Amateurmusikern – Zwischenergebnisse einer empirischen Untersuchung	168

<p><i>Martin Füser, Martin Köbbing</i> Musikalische Werdegänge von Unterhaltungsmusikern – Biographische Untersuchungen</p>	189
<p><i>Sabine Westerhoff</i> Musikalische Werdegänge von Jazzmusikern – Eine Untersuchung anhand biographischer Interviews</p>	201
<p><i>Martin Fogt</i> Lehrerbiographien als Spiegel der Entwicklung des Berufsstandes im 19. Jahrhundert</p>	218
<p><i>Martin D. Loritz</i> Musikalische und pädagogische Biographien von Musikschullehrern in Bayern. Einige Ergebnisse einer schriftlichen Befragung</p>	240
<p><i>Stefan Hörmann</i> Zum Magisterstudium der Musikpädagogik und dessen Berufsperspektiven</p>	253
<p><i>Georg Maas & Jens Arndt</i> Durch <i>Amadeus</i> zu Mozart? Das Komponistenporträt als Schlüssel zum Werk im Musikunterricht am Beispiel eines biographischen Musikfilms</p>	271
<p><i>Christian Harnischmacher</i> Perspektivische Musikdidaktik. Entwurf einer subjektorientierten Theorie des Musikunterrichts</p>	300
<p><i>Gabriele Schellberg</i> Untersuchungsmethoden zur Klangfarbenwahrnehmung bei Vorschulkindern</p>	313
<p><i>Heike Schmidt-Rath</i> Möglichkeiten und Grenzen eines gestaltpädagogischen Unterrichtskonzeptes im Gesangsunterricht mit Erwachsenen</p>	329
<p><i>Thomas Münch</i> Was 'macht' eigentlich die populäre Musik im Radio? Zum Forschungsdesign der DFG-Studie 'Hörfunk als Instanz der Jugendsozialisation in alten und neuen Bundesländern' und erste Ergebnisse</p>	346

Edvard Grieg als Musikerzieher

Rudolf-Dieter Kraemer (Hg.): Musikpädagogische Biographieforschung : Fachgeschichte - Zeitgeschichte - Lebensgeschichte. - Essen: Die Blaue Eule 1997. (Musikpädagogische Forschung. Band 18)

Intentionen und Leistungen großer Komponisten im Bereich der Musikerziehung unterscheiden sich von musikpädagogischen Aktivitäten anderer Persönlichkeiten darin, daß sie in untrennbarem Zusammenhang mit ihrer schöpferischen Arbeit als Komponisten stehen – sei es, daß sie aus ihr erwachsen oder sie beflügelten. Dabei haben diejenigen Musikwerke, denen die Komponisten eine unmittelbare – oftmals auch verbal formulierte – pädagogische Funktion zuwiesen, wie Instrumentalstücke, Lieder und szenische Musik für Kinder, Jugendliche oder erwachsene Musiklernende, in der Regel keine künstlerisch-ästhetischen Abstriche erhalten. Im Gegenteil: in den meisten dieser Kompositionen erweist sich die Einbeziehung der pädagogischen Orientierung in den Schaffensprozeß als kräftiger Impuls für das Entstehen von Musikwerken, deren Originalität die Zeiten zu überdauern scheinen. Dies trifft auf Johann Sebastian Bachs zweistimmige Inventionen und dreistimmige Sinfonien (vollendet 1723) ebenso zu wie auf Robert Schumanns „Album für die Jugend“ (1848), auf Béla Bartóks „Mikrokosmos“ (1926-1939) wie auf Sergej Prokofjews Musikalisches Märchen „Peter und der Wolf“ (1936).

In Zusammenhang mit der Begründung dieser Tatsache ergeben sich für die musikpädagogische Forschung drei Fragenkomplexe, die von der musikhistorischen Biographik in den meisten Fällen bisher nur peripher beantwortet wurden:

- ◆ Welche nationalen und gesellschaftlich-kulturellen Entwicklungsprozesse, welche Erfahrungen und Persönlichkeitseigenschaften des Komponisten beförderten seine pädagogischen Intentionen und Leistungen? Welchen Stellenwert gewannen diese in der Lebensplanung des Komponisten?
- ◆ In welchen beruflichen und kulturpolitischen Tätigkeiten, die über seine kompositorische Arbeit hinausreichen, wirkte er als Musikerzieher? Für welche Ziele und Aufgaben setzte er sich hierbei ein?
- ◆ Welchen seiner Musikwerke wies er eine pädagogische Funktion zu? Wie verbanden sich in ihnen musikpädagogische Anforderungen mit künstlerisch-ästhetischem Anspruch?

Am Beispiel Edvard Griegs (1843-1907) soll in der hier gebotenen Kürze auf diese drei Fragenkomplexe eingegangen werden. Als wichtigste Quellen und Bezugspunkte können dabei nicht nur Komposi-

tionen des Meisters, sondern auch einige seiner überaus zahlreichen Selbstzeugnisse herangezogen werden.¹

1.

Edvard Grieg, der als erster norwegische Musik auf die musikalische Weltkarte setzte, mit ihr zugleich auch den Menschen in aller Welt Eindrücke von der norwegischen Natur und Sagenwelt vermittelte, war nicht nur ein großer Komponist, sondern auch ein Musikerzieher in der umfassenden Bedeutung dieses Wortes. Musikerzieherische Wirkungen seiner Werke ergaben sich nicht nur spontan, wie bei allen bedeutenden Komponisten, unabhängig von der Ausprägung entsprechender Intentionen des jeweiligen Schöpfers. Sie waren das Ergebnis der Lebensaufgabe, die sich Grieg schon wenige Jahre nach der Beendigung seines Studiums am Leipziger Konservatorium (1858--1862) gestellt hatte: mitzuhelfen bei der Entwicklung einer eigenständigen norwegischen Kunstmusik sowie des Musikverständnisses breiter Kreise der Bevölkerung, und damit zur Entfaltung der in jener Zeit relativ gering ausgeprägten Musikkultur seiner Heimat beizutragen. In untrennbaren, Zusammenhang mit dieser Zielstellung stand bei Grieg die hohe ethische Funktion der Tonkunst, ihre den Menschen veredelnde Wirkung, die er ihr in den Kämpfen seiner Zeit zuwies.

Zu Lebzeiten Griegs vollzogen sich in Norwegen auf ökonomischem, politischem und kulturellem Gebiet entscheidende Veränderungen, deren grundlegende Voraussetzung die Befreiung Norwegens vom dänischen Feudalabsolutismus im Jahre 1814 gewesen war.² Norwegen war seit dem 14. Jahrhundert von Dänemark beherrscht worden. Im Kampf um die Wiedererlangung seiner Selbständigkeit hatte sich in Norwegen schon früh bürgerlich-revolutionäres Denken herausgebildet, das gegen Ende des 18. Jahrhunderts von der Französischen Revolution starken Auftrieb erhielt. Die erste freigewählte norwegische Nationalversammlung³ gab am 17. Mai 1814 dem norwegischen Volk eine Verfassung, die zu jener Zeit wesentlich demokratischer war als jede andere in Europa – konnte sich in Norwegen das Bürgertum doch auf eine Bauernschaft stützen, die von jeher die freiheitlichen Traditionen des norwegischen

1 Außer einer autobiographischen Skizze, Tagebuchaufzeichnungen, Aufsätzen u.a. über Mozart, Schumann, Verdi sowie über die ersten Bayreuther Festspiele liegen Tausende von Briefen vor.

2 Vgl. Brock, Hella: Edvard Grieg, Leipzig 1990, S. 14 ff.

3 Der 17. Mai ist in Norwegen noch heute Nationalfeiertag.

Volkes verkörperte, die niemals Leibeigenschaft gekannt hatte und deren Kampf um soziale Freiheit sich schon im 16. Jahrhundert mit dem Kampf um nationale Unabhängigkeit verband.

Diese Verfassung hatte die Übernahme der Macht durch das norwegische Bürgertum legalisiert, jedoch wurde Norwegen wenige Wochen danach gezwungen, die Union mit Schweden unter einem gemeinsamen König und mit einer gemeinsamen außenpolitischen Vertretung anzuerkennen. So setzte das progressive Bürgertum nach 1814 seinen Kampf um volle Selbständigkeit und Demokratisierung seines gesellschaftlichen Lebens fort. Im Jahre 1905 gelang es endlich, die Union mit Schweden aufzulösen und einen unabhängigen norwegischen Staat zu bilden.

Edvard Grieg nahm mit heißem Herzen an diesen Kämpfen teil. Sie prägten seine demokratische Gesinnung, förderten seinen Sinn für soziale Gerechtigkeit im nationalen und internationalen Maßstab und vertieften seinen Patriotismus. Der Umgang mit bedeutenden Persönlichkeiten seines Heimatlandes, wie den Dichtern Bjønstjerne Bjørnson (1832-1910) und Henrik Ibsen (1828-1906), dem Violinvirtuosen Ole Bull (1810-1880) und dem Schöpfer der norwegischen Nationalhymne Rikard Nordraak (1842-1866), deren Leben und Werk – in unterschiedlicher Ausprägung – im Zeichen des Kampfes für nationale Unabhängigkeit und Demokratie stand, ließ Grieg seine Lebensaufgabe als Komponist, Interpret und Musikerzieher mehr und mehr erkennen. Er betrachtete sie als eine Berufung, als eine Mission, die er zu erfüllen hatte. So schreibt er 1872 aus Kristiania an einen dänischen Freund, Bezug nehmend auf seine dortige vielseitige Tätigkeit als Dirigent, Konzertorganisator und Musiklehrer: „Ja, es ist eine große Aufgabe, die ich auf meinen schwachen Schultern trage: den Sinn für das Ideale in der Tonkunst zu wecken. Aber es ist herrlich, eine Mission zu haben. Die habe ich jetzt. Sie erfordert wahrhaftig Opferwilligkeit. Doch dafür habe ich in manchen Augenblicken eine wirklich unbeschreibliche Freude.“⁴

Zeit seines Lebens beschäftigte Grieg das Problem, wie ein solches Musikverständnis bei Menschen aller Bevölkerungsgruppen zu entwickeln sei. Er wandte sich dabei gegen jede Exklusivität der Musik und freute sich ganz besonders, wenn seine Musik von Menschen, die im Hören von Konzertmusik noch ungeübt waren, begeistert aufgenommen-

4 Grieg an August Winding, 3.1.1872. Im Benestad/Schjelderup-Ebbe: Edvard Grieg, menesket og kunstneren, Oslo 1980.S. 332.

men wurde. Spontan äußert er sich dazu 1899 nach einem Konzert mit eigenen Werken in Kopenhagen:

„Im Konzert des Arbeitsvereins waren 14 bis 1500 Zuhörer, alle Arbeiter mit ihren Familien. Meine alte Ansicht wurde bestätigt: Hier ist das beste Publikum! Dieses verdammte blasirte und glisirte Publikum, sei es im Gewandhaus zu Leipzig oder im Musikverein zu Kopenhagen! Nein, die Unverdorbenen haben die Begeisterung, die anderen nicht oder höchstens ausnahmsweise.“⁵

Andererseits erfüllte Grieg der Gedanke mit Wehmut, daß ein tieferes Musikverständnis nur bei einem verhältnismäßig kleinen Teil der Menschen vorauszusetzen war. Seinem engsten Freund Frants Beyer schreibt er 1886, Bezug nehmend auf die Schönheit der Gralsszene in Wagners „Parsifal“: „Wie seltsam, daß die Kunst so aristokratisch ist, daß von dem ganzen Menschengeschlecht so unendlich wenige die Geheimnisse begreifen können! Bedenke, wenn all e diese Schönheiten empfinden könnten! Das wäre ja der neue Himmel und die neue Erde, worin die Glückseligkeit wohnt!“⁶

Mit seiner Musik sich breiten Kreisen der Bevölkerung verständlich zu machen und damit zu ihrem Glück beizutragen, blieb dennoch Griegs oberstes Ziel, das er bis zu seinem Lebensende verfolgte: „Ich wollte, wie es Ibsen in seinen letzten Dramen ausdrückt, Wohnstätten *für* die Menschen bauen, in denen sie sich glücklich fühlen“, äußerte er in einem Interview im Jahre 1907.⁷

Griegs tiefe Liebe zu seiner Heimat, ihrer Natur, ihren Volksliedern und Volkstänzen hatte ihm schon in einigen seiner frühen Werke, in denen er an diese Musik anknüpft, den Weg gewiesen, auf dem er sich seinem Ziel nähern konnte. Die Resonanz, die seine Musik damit erfuhr, die Ermutigung und der Ansporn von gleichgesinnten Musikern und Dichtern⁸, auf dem eingeschlagenen Wege fortzufahren, bestärkten Grieg in dieser Arbeit. Mehr und mehr machte er sich mit der Volksmusik seines Landes vertraut, sowohl bei seinen häufigen Wanderungen über die norwegischen Berge, wo er dem Spiel der Bauern auf der

5 Grieg an Julius Röntgen, 22.12.1899. In: Röntgen, Julius: Grieg. 's Gravenhage (1930), S. 80.

6 Grieg an Frants Beyer, 27.8.86. In: Edvard Grieg. Brev til Frans Beyer, hrsg. von Firm Benestad und Bjarne Kortsen, Oslo 1993, S. 99.

7 Bericht von Detlef Schulz in seinem Nachruf für Grieg. In: Signale für die musikalische Welt, 65. Jg. 1907, S. 947.

8 Ansporn und Ermutigung erhielt Grieg ganz besonders von seinem früh verstorbenen Freund Rikard Nordraak, von Ole Bull, Franz Liszt und Björnstjerne Björnson. Vgl. die ausführlichen Mitteilungen dazu bei Brock, H., a.a.O.

Hardangerfiedel und dem Gesang der Sennerinnen lauschte, als auch durch intensives Studium der zu seiner Zeit bereits vorliegenden großen Sammlung vokaler und instrumentaler norwegischer Volksmelodien des Organisten und Volksmusikforschers Ludvig Mathias Lindeman (1812-1887).⁹

Besonders beeindruckte Grieg der „Reichtum all ungeahnten harmonischen Möglichkeiten“ in den norwegischen Volksweisen, zumal ihn von Kindheit an der Bereich der Harmonik besonders gefesselt hatte. Diese „verborgenen Harmonien“¹⁰ ließ er sowohl in seinen zahlreichen Bearbeitungen norwegischer Volksweisen als auch in seinen anderen Kompositionen Gestalt werden, und zwar mit den Mitteln der fortgeschrittensten Kompositionspraxis seiner Zeit, mitunter sogar über sie hinaus in den musikalischen Impressionismus weisend. Dies gelang ihm, weil er sich Zeit seines Lebens intensiv mit den Entwicklungstendenzen der zeitgenössischen Musik auseinandersetzte.¹¹

Gerade durch diese schöpferische Verbindung von Intonationen norwegischer Volksmusik mit innovativen Zügen der Musikentwicklung seiner Zeit konnte Grieg seinem Ziel, das Musikverständnis möglichst vieler Menschen zu fördern, näher kommen. Im Wesentlichen erklärt sich hieraus auch die bis zur Gegenwart andauernde weltweite Attraktivität und Popularität vieler seiner Werke.

2.

Edvard Grieg war seit 1866, dem Jahr der Aufnahme seiner beruflichen Arbeit in Kristiania, auf verschiedenen Ebenen musikerzieherisch tätig: als Musikorganisor, Musiklehrer, Konzertgeber und Dirigent. Anfangs war sein wichtigstes Projekt die Gründung einer Musikakademie in der norwegischen Hauptstadt. Damit sollte die Situation überwunden werden, daß zukünftige Berufsmusiker im Ausland studieren mußten, um eine gediegene musikalische Ausbildung zu erhalten. Zusammen mit dem Musikpädagogen Otto Winter-Hjelm (1837-1931) begründete Grieg in einem ausführlichen Zeitungsartikel diesen Plan. Betont wurde darin das nationale Anliegen, ohne damit jedoch einer Abgrenzung von der Musikkultur anderer Länder das Wort zu reden:

9 Lindeman, Ludvig Mathias: Ältere und neuere norwegische Bergmelodien, gesammelt und für Klavier bearbeitet (norwegisch), 4. Aufl. Oslo 1983.

10 Grieg an Henry Finck, 17.7.1900. Vgl. Brock, H., a.a.O., S. 27.

11 Ebenda, S. 324f.

„Wenn wir das nationale Element betont wissen wollen, so bedeutet das natürlich keineswegs einen einseitigen Wunsch nach Absonderung. Wir wollen nur, daß der Musikschüler auch das uns Eigene kennenlernt, das ihm doch am nächsten liegt und vielleicht am allerbesten dazu angetan ist, seine Phantasie zu befruchten; und wenn er sich dann all der Größe und Macht fremder Musik gegenübergestellt sieht, so wird ihn das nicht in dem Maße überwältigen, daß die Eindrücke der heimischen Musik verdrängt werden, wie das leider jetzt oft der Fall ist.“¹²

Als Lehrer für dieses Institut konnten einige hervorragende Musiker gewonnen werden. Grieg selbst unterrichtete die Fächer Musiktheorie, Komposition, Partiturspiel und Klavier. Infolge der zu jener Zeit noch begrenzten musikkulturellen Ansprüche der norwegischen Hauptstadt mußte die Lehranstalt jedoch schon nach zwei Jahren ihre Pforten schließen.¹³

Aus finanziellen Gründen erteilte Grieg weiterhin Klavierunterricht, den er aber mehr und mehr als belastend empfand, da diese Arbeit seine Zeit und Kraft zum Komponieren einschränkte. Dennoch hat gerade Griegs Tätigkeit als Klavierpädagoge den Anstoß zu einem seiner erfolgreichsten Werke gegeben, zu op. 12, dem ersten Heft seiner „Lyrischen Stücke“. Es bildet den Anfang einer Reihe von zehn Heften mit insgesamt 66 Klavierstücken, von denen einige, wie u.a. „Walzer“ und „Wächterlied“ (op. 12, Nr. 2 und 3), „Berceuse“ und „Einsamer Wanderer“ (op. 38, Nr. 1, und op. 43, Nr. 2) noch heute weltweit zum festen Repertoire des Klavierunterrichts gehören. Die klavierpädagogische Tätigkeit hatte Grieg deutlich erkennen lassen, daß zur Verwirklichung seiner nationalen Aufgabe, das Musikverständnis zu entwickeln, auch die Komposition von Klavierstücken der kleinen Form in einer dem Jugendlichen oder erwachsenen Laien zugänglichen Fassung gehörte. In diesen Stücken sollten die Klavierspieler und ihre Zuhörer die Naturerlebnisse und die Sagenwelt, die Träume und die Sehnsüchte des norwegischen Volkes in vielfältigen Klängen der Heimat nachempfinden und damit zugleich Zugang zu größeren Werken der musikalischen Weltliteratur gewinnen.¹⁴ Auch auf andere von Griegs zahlreichen Klavierwerken hat sich seine Erfahrung als Klavierlehrer ausgewirkt, so auf die Thematik und den relativ begrenzten technischen Schwierig-

12 „Morgenbladet“, Kristiania, 12.12.1866.

13 Erst 1883 gründete L.M. Lindeman eine lebensfähige Organistenschule, aus der 1894 das „Musik-Konservatorium“ in Kristiania hervorging. Vgl. Brock, H., a.a.O., S. 105.

14 Ausführliche Kommentare zu den »Lyrischen Stücken« bei Brock, H., a.a.O., S. 111-127.

keitsgrad seiner Sammlung „25 nordische Tänze und Volksweisen“ op. 17 von 1869.

Diejenige Arbeit, in der sich Grieg am unmittelbarsten als Musikerzieher gefordert und bestätigt fühlte, war seine Tätigkeit als Dirigent und Konzertgeber. Dabei hatte er unter den eingeschränkten kulturellen Bedingungen in Kristiania schon nach den ersten, scheinbar erfolgreichen Konzerten mit mangelndem Interesse, Gleichgültigkeit und sogar mit Intrigen und Mißtrauen gegenüber seinen leidenschaftlichen Bemühungen um die Reform des Musiklebens zu kämpfen. Dennoch gelang es ihm schließlich in Zusammenarbeit mit seinem Freund Johan Svendsen (1840-1911), die Aufführung anspruchsvoller Chor- und Orchestermusik durch den von ihm 1871 gegründeten „Musikverein“ („Musikforeningen“) zum festen Bestandteil des kulturellen Lebens der Hauptstadt zu entwickeln. Aus dem „Musikverein“ ging im Jahre 1919 die „Philharmonische Gesellschaft“ („Filharmonisk Selskap“) hervor, noch heute Norwegens führende Konzertinstitution.

Mit ähnlichen Schwierigkeiten hatte sich Grieg als Dirigent und Konzertgeber in späteren Jahren auch in seiner Heimatstadt Bergen auseinandersetzen. Hier galt sein Kampf vor allem chauvinistischer Beschränktheit, die anlässlich der Vorbereitung *des* von Grieg angeregten ersten Bergener Musikfestes 1898 groteske Züge annahm. Die Zähigkeit und die Argumentation, mit der Grieg diesen Kampf ausfocht, wirft ein Schlaglicht auf die weltoffene Haltung, in der er seinen Beitrag zur Hebung der Musikkultur in seiner Heimat leistete, und damit zugleich auf seine vertiefte Auffassung des Nationalen und der nationalen Kultur, die ohne Weltoffenheit sich nicht voll entfalten kann. Griegs Konzeption zu diesem Musikfest sah vor, den Menschen seiner Heimat das Erlebnis norwegischer Musikwerke in hervorragenden Interpretationen zu ermöglichen, die zu jener Zeit von den einheimischen Klangkörpern noch nicht erreicht werden konnten. Er engagierte deshalb das Concertgebouw-Orchester aus Amsterdam unter Willem Mengelberg, dessen hervorragende Leistungen ihn ein Jahr zuvor auf einer eigenen Konzertreise in Holland begeistert hatten. Daraufhin erhob sich aus maßgeblichen Kreisen seiner Landsleute ein Sturm der Entrüstung; Grieg wurde sogar als „Volksfeind“ beschimpft. Aus mehreren Briefen Griegs geht die Härte der Auseinandersetzungen hervor. Schließlich gelang es Grieg dennoch, sich durchzusetzen, und das Musikfest wurde ein großer Erfolg. Abschließend schreibt er seinem holländischen Freund Julius Röntgen;

„Jetzt erheben sich aber auch wichtige Stimmen für in eine Ansicht, und es ist sehr interessant, aus der ganzen Geschichte zu ersehen, daß

die Frage allgemein wird: Was ist national? Und hier angelangt, kann ich die Hände reiben. Dann gibt es einen Fortschritt in der Volksauffassung: in der Tat nicht das kleinste Resultat des Musikfestes.“¹⁵

Griegs Weltoffenheit betraf nicht nur die Anerkennung musikkultureller Leistungen anderer Völker und deren Einbeziehung in die Musikerziehung seiner eigenen Nation. Sie war Ausdruck einer von tiefer Menschlichkeit und Gerechtigkeitssinn geprägten Haltung, mit der er an den Problemen und Kämpfen seiner Zeit im internationalen Maßstab teilnahm. Die Musik hatte seiner Überzeugung nach hierbei die Funktion, eine Brücke zwischen den Völkern zu bilden und den Frieden zu fördern. Aus dieser Sicht empfand er auch die Erfolge seiner Konzerte im Auslande oft als eine Mission, die er erfüllt oder zu erfüllen hatte.

Im Jahre 1896, zu einer Zeit, als sich die Spannungen zwischen Norwegen und Schweden zu verschärfen begannen, gab Grieg in Stockholm vier überaus erfolgreiche Chor- und Orchesterkonzerte. Noch erfüllt von der Freude darüber schreibt Grieg an Röntgen; „Könnte ich meine Kunst noch mehr lieben, als ich es tue, dann müßte ich es jetzt tun. Denn ich habe – unglaublich wie es klingt – in Stockholm eine nationale Mission erfüllt, indem ich wirklich – die Zeitungen bestätigen es – dazu beigetragen habe, das schwedische und norwegische Volk einander näher zu bringen.“¹⁶

Diese hohe ethische Funktion, die Grieg der Musik zuwies, veranlaßte ihn auch, unter bestimmten politischen Umständen Konzerte im Ausland abzusagen. Seine Absage von Auftritten mit dem berühmten Colonne-Orchester in Paris 1899 begründete er mit seiner Empörung über die ungerechtfertigte Verurteilung eines französischen Offiziers, des Juden Alfred Dreyfus, wegen angeblicher Spionage für Deutschland. Diese Verurteilung hatte den Protest vieler progressiver Persönlichkeiten hervorgerufen, unter ihnen auch die Schriftsteller Emile Zola und Björnstjerne Björnson.

Eine entsprechende Begründung gab Grieg im Jahre 1904 für seine Absage von Konzerten in Moskau und Petersburg während des von Rußland initiierten russisch-japanischen Krieges.¹⁷

15 Grieg an Röntgen, 28.8.1898. In: Röntgen, J., a.a.O., S. 75.

16 Grieg an Röntgen, 7.11.1896. In: Röntgen, J., a.a.O., S. 57.

17 Zu Griegs Absagen der Konzerte in Paris, Moskau und Petersburg vgl. Brock, H., a.a.O., S.30 f.

3.

Außer den weltweit verbreiteten „Lyrischen Stücken“ zeigen auch andere Kompositionen Griegs sein Engagement als Musikerzieher bereits in ihrer Thematik, ihrer Genrespezifik, ihrer Funktion oder in der Art und Weise, wie sie vom Komponisten präsentiert werden.

Es ist nicht allgemein bekannt, daß Grieg originelle Bearbeitungen von Kinderliedweisen sowie eigene Lieder für Kinder geschaffen hat. Intensive Beschäftigung mit der Volksmusik eines Landes bedeutet stets zugleich auch engen Kontakt zum Kinderlied als einer der ältesten Äußerungen volksmusikalischer Singepraxis, sei es als Abzählreim oder Scherzlied, als Wiegenlied, Tanz- oder Spiellied.¹⁸

Der große Anteil von Kinderliedweisen in Griegs Klavierbearbeitungen gibt sich schon in den Überschriften zu erkennen, zum Beispiel „Das Schwein“, „Ich weiß ein kleines Mädchen“ oder „Bremsen und Fliegen“ in op. 17 von 1869, „Lockruf und Kinderlied“, „Ein graues Männlein“ oder „Klein Astrid“ in op. 66 von 1897. Der relativ geringe Schwierigkeitsgrad macht diese Stücke für Kinder spielbar. Die meisten von ihnen sind zugleich für erwachsene Klavierspieler interessant, zumal Grieg gerade diesen Kinderliedweisen bei ihrer Bearbeitung besondere Sorgfalt zugewandt hat: durch abwechslungsreiche Rhythmik und farbige Harmonik sowie durch kleine Vor- und Nachspiele:

1. Musikbeispiel: „Klein Astrid“ op. 66, Nr. 16

Eine Kinderliedbearbeitung mit noch stärkerem eigenen Anteil des Komponisten ist der zweite Männerchorsatz „Kinderlied“ aus Griegs „Album für Männergesang“ op. 30 von 1877/78. Diese überaus lustige Bearbeitung des Kinderliedes von der Katze, die zum Trommelschlag die Mäuse tanzen läßt und die während des rauhen norwegischen Winters mit ihren Töchtern nach Dänemark reisen will, damit ihre Pfoten nicht erfrieren, bereitet Schülern mittlerer und höherer Klassenstufen sowie Erwachsenen Freude. Eventuell kann die vom Baritonsolisten vorgetragene Volkswaise, vor allem aber das in jede Strophe von einer Tenorstimme eingefügte lautmalende „Miau“ nach mehrmaligem Hören mitgesungen werden.¹⁹ Die von ostinaten leeren Quinten begleitete Liedmelodie regt zudem die improvisatorische Begleitung durch einige Rhythmusinstrumente an:

18 Zu den folgenden Ausführungen vgl. Brock, H.: Griegs Musik für Kinder. In: *Studie Musicologica Norvegica* 16, 1991, S.21-28.

19 Vgl. hierzu Brock, Hella: *Eduard Grieg im Musikunterricht — Betrachtungen unter interkulturellen und polyästhetischen Aspekten*. Altenmedingen 1995, S. 16.

2. Musikbeispiel: „Kinderlied“ op. 30, Nr. 2

Edvard Grieg schuf 1894/95 auch einen eigens für Kinder bestimmten Liedzyklus, die „Sieben Kinderlieder“ op. 61. Grieg war um die Vertonung von Gedichten gebeten worden, die für ein Lesebuch zusammengestellt worden waren. Er erfüllte diesen Auftrag mit großer Freude und vertonte die Gedichte sowohl einstimmig mit Klavierbegleitung als auch für dreistimmigen Kinder- oder Frauenchor a cappella.²⁰ Die meisten dieser Lieder können überdies auch einstimmig ohne Begleitung gesungen werden und sind so auch in norwegischen Schulliederbüchern enthalten. In anschaulicher, kindgemäßer Weise besingen die Lieder das Leben der Seeleute und Fischer, gestalten die Rufe, mit denen die Tiere auf die Weide gelockt werden, und preisen die Schönheit der norwegischen Heimat. Im „Abendlied für den Falben“ wird ein Pferd, das den ganzen Tag auf den Beinen war, in einem vom Trott des Pferdes angeregten Rhythmus liebevoll angesprochen, gefüttert und zur Ruhe gebracht. Die Sequenzierung der pentatonisch aufsteigenden Tonfolge des Melodiekopfes bringt die Zärtlichkeit gegenüber dem müden Pferdchen unmittelbar zum Ausdruck. Die Beliebtheit des kleinen Liedes bei norwegischen Kindern zeigt sich darin, daß es von ihnen zurechtgesungen wurde, das heißt, sie singen es nicht in seiner Originalfassung als variiertes Strophenlied, sondern jede der sieben Strophen des Gedichtes auf die Melodie der ersten Strophe:

3. Musikbeispiel: „Abendlied für den Falben“ op. 61, Nr. 5

Zu den aus der norwegischen Volksmusik übernommenen Intonationen gehören in diesen Kinderliedern außer pentatonischen Tonfolgen auch verschiedene modale Skalenausschnitte. Gleich im ersten Lied dieses Zyklus „Das Meer“ begegnet uns die lydische Quarte, die gemäß Griegs Absicht „wie Meeressalz“ klingen sollte.²¹

Auf gänzlich andere Weise zeigt sich Grieg als Musikerzieher in einem seiner letzten Werke, den „Norwegischen Bauerntänzen“ oder „Slätter“ op. 72 von 1902/03. Weder ein gemäßigter Schwierigkeitsgrad noch ihre Thematik oder Funktion legen ihren Gebrauch für Kinder, Jugendliche oder erwachsene Laien nahe. Es handelt sich bei diesem Werk um freie Klavierübertragungen von 17 Tänzen, die Bauernfiedler auf der Hardangerfiedel musizieren. Grieg reichert in einigen dieser Tänze die funktionale Harmonik in einem Maße mit nichtfunktionalen

20 Im Musikverlag Peters, Frankfurt, erschien 1995 die Ausgabe für dreistimmigen Kinder- oder Frauenchor a cappella, erstmalig mit deutscher Übertragung (Hella Brock).

21 Vgl. ebenda das Vorwort (H. Brock).

Dissonanzen an, die weit über seine in anderen Werken gezeigten harmonischen Kühnheiten hinausgehen. Hier wird bereits die Nähe zu Béla Bartók spürbar. Besonderes Aufsehen erregte dieses Werk seinerzeit unter den französischen Musikern, die seitdem von „le nouveau Grieg“ sprachen.²²

Grieg war sich der Neuheit dieses Werkes voll bewußt und bemühte sich daher bei seiner Herausgabe in mehrfacher Hinsicht um das Musikverständnis seiner Hörer und Interpreten. Es ging ihm dabei um eine Präsentation dieser Tänze, die das Interesse an ihnen bereits im Vorfeld des eigentlichen Hörerlebnisses zu wecken vermochte. So bestand er darauf, daß zu gleicher Zeit wie diese Klavierbearbeitungen auch die von dem norwegischen Violinvirtuosen und Dirigenten Johan Halvorsen (1864-1935) nach dem Gehör für die Violine aufgezeichneten originalen Volkstänze im Verlag C.F. Peters erschienen.²³ Offensichtlich rechnete Grieg damit, daß ein Vergleich zwischen dem Original und seinen Bearbeitungen deren Attraktivität erhöhen würde. Auch schrieb er selbst ein ausführliches Vorwort, das die Art und Weise der Übertragung der originalen Tänze auf das Klavier begründet und erläutert und den Leser und Hörer auf ihre starke Gegensätzlichkeit, ihre „Mischung feiner und zarter Anmut mit derber und ungezügelter Wildheit“ vorbereitet. Schließlich fügte er auch die den Tänzen zugrunde liegenden Sagen seinen Klavierbearbeitungen bei, soweit diese nachweisbar waren, ging es ihm doch darum, auch über das kulturhistorische Interesse den Zugang zu dieser Musik zu fördern.

Zu Herzen gehend ist die Sage, die dem „Brautmarsch (nach 'dem Müller)'“ zugrunde liegt. Dieses Stück ist alles andere als ein fröhlicher Marsch.²⁴ Der Sage nach wurde es von einem Müller geschaffen, als ihn seine Braut Kari verlassen hatte, um einen anderen zu heiraten. So wurde es ein Stück voller Wehmut und Zärtlichkeit. Dies kommt in Griegs Bearbeitung bereits in dem sanften Legato des abwärts geführten Hauptmotivs zum Ausdruck, das bei seiner Wiederholung mit immer neuen Ornamenten versehen wird:

22 Vgl. Brock, H.: Edvard Grieg, Leipzig 1990, S. 306.

23 Vollständiger Titel der Ausgabe: Norwegische Bauerntänze (Slätter) für Geige solo, wie dieselben auf der norwegischen Bauernfiedel gespielt werden, Originalaufzeichnung von Johan Halvorsen, Edition Peters Leipzig, Nr. 3083.

24 Vgl. Brock, H.: Edvard Grieg im Musikunterricht, a.a.O., S. 38.

4. Musikbeispiel: „Brautmarsch (nach (dem Müller)“, Original auf der Hardangerfiedel und Griegs Klavierbearbeitung op. 72, Nr. 8

Ein Beispiel „ungezähmter Wildheit“ mit gewaltiger harmonischer Steigerung ist dagegen der zweite Tanz aus op. 72:

5. Musikbeispiel: „John Wastafä's Springtanz“, Original auf der Hardangerfiedel und Griegs Klavierbearbeitung op. 72, Nr. 2

Trotz der genannten Bemühungen Griegs um eine Präsentation seines op. 72, die zum Verständnis des Werkes beitragen konnte, fand seine eigene erste Interpretation in Kristiania nur mangelhafte Resonanz. Enttäuscht schreibt Grieg in sein Tagebuch, seine Landsleute könnten seine Entwicklung als Komponist nicht verstehen, sie zehrten noch immer von seinen Jugendwerken. Dann fährt er fort:

„Aber – das soll mich nicht hindern. Dürfte ich mich nur so lange entwickeln, wie ich lebe. Das ist mein höchster Wunsch. Das allgemeine Verständnis wird kommen, wenn die Zeit reif ist.“²⁵

Griegs Intentionen als Musikerzieher duldeten keine Abstriche von -seiner Arbeit als Komponist, blieben aber dennoch erhalten, erfüllt vom Glauben an den Fortschritt musikkultureller Entwicklung. Die „Norwegischen Bauerntänze“ op. 72, ein in die Zukunft weisendes Werk des großen Norwegers, haben in der Interpretation durch hervorragende norwegische Pianisten seit Griegs Jubiläumsjahr 1993 in vielen Ländern starke Resonanz gefunden. Ich selbst konnte feststellen, daß sie auch in der Sekundarstufe unserer Schulen mit Interesse rezipiert werden, vor allem dann, wenn man den Schülern zum Vergleich auch das Original auf der Hardangerfiedel darbietet – wie es Grieg selbst mit seiner zeitgleichen Herausgabe von Original und Bearbeitung als Musikerzieher nahegelegt hatte.

Prof. Dr. Hella Brock
Franz-Mehring-Straße 2
04157 Leipzig

25 Griegs Tagebuchaufzeichnung vom 21.3.1906. In: Edvard Grieg: Dagboker, Bergen 1993, 8. HS.