Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 32 (2008)

Artikel: Alt(und)ehrwürdig? Historisches, traditionelles und konservatives am Leipziger Konservatorium im 19. Jahrhundert

Autor: Wasserloos, Yvonne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868916

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ALT(UND)EHRWÜRDIG? HISTORISCHES, TRADITIONELLES UND KONSERVATIVES AM LEIPZIGER KONSERVATORIUM IM 19. JAHRHUNDERT

von Yvonne Wasserloos

Die Eröffnung des Leipziger Konservatoriums am 2. April 1843 stellte einen Meilenstein in der Geschichte musikausbildender Institute dar. Diese einzigartige Position entwickelte sich einerseits durch die Zusammenfassung zahlreicher neuartiger pädagogischer Strömungen. Andererseits wurden gegenwärtige Fehlentwicklungen in der Musikpädagogik wahrgenommen, denen entgegenzutreten war. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war es zu einer enormen Vergrößerung der Gruppe schlecht qualifizierter Privatlehrer gekommen, was einer soliden musikalischen Ausbildung eher abträglich als förderlich war. Entsprechend herrschte mancherorts ein Mangel an einheimischen fähigen Instrumentalisten und Sängern, die den wachsenden Anforderungen der zeitgenössischen Musikliteratur hätten gerecht werden können. Parallel dazu zeichnete sich eine Entwicklung ab, die den Schwerpunkt der Musikausbildung auf die Vermittlung instrumental- und gesangstechnischer Fertigkeiten legte. Innerhalb dieser Strömung wurde Musik zunehmend weniger als inhaltsreiche Kunst verstanden und geriet zum Beiwerk der Virtuosität.[1] Diesem Prozess sollte in Leipzig entgegengewirkt werden, indem der Nachwuchs systematisch, an einer öffentlichen Einrichtung von einem ausgesuchten Lehrerverband ausgebildet wurde. Vorrangig das einflussreiche musikalische Bürgertum der Stadt vertrat darüber hinaus die Forderung, ein solches Musikinstitut solle auch als Brut- und Pflegestätte eines lokalen kulturellen Geistes dienen und dementsprechende Traditionen pflegen. Darin spiegelte sich eine Form von Zeitgeist wider, die mit Hilfe eines geschichtlichen Bewusstseins die Zukunft gestalten wollte.

I. Historisches Bewusstsein

Die Jahrzehnte um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert markierten den Anbruch einer veränderten, auf Kausalität beruhenden Wahrnehmung der Gegenwart auf politischem, sozialem und kulturellem Gebiet. In einem Zeitalter, in dem von einem durch Georg Wilhelm Friedrich Hegel geprägten Begriff des Geschichtsbewusstseins zu sprechen ist, erwachte das Interesse an den zurückliegenden Epochen der Menschheitsgeschichte. Gefördert wurde dieser Prozess durch die wachsenden Möglichkeiten des Reisens im eigenen Land und durch Europa, wodurch sich völlig neue Möglichkeiten eröffneten,

[1] Vgl. Georg Sowa, *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800–1843). Pläne, Realisierung und zeitgenössische Kritik. Mit Darstellung der Bedingungen und Beurteilung der Auswirkungen*, Regensburg 1973 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 33), 14.

Wissen aufzunehmen, zu reflektieren und zu transformieren. Wesentlich für die Sensibilisierung für die Geschichte war der Prozess der Renaissancen, was für die Literatur genauso galt wie für die Architektur und die Musik.

Die Wiederentdeckungen von Palestrina und Johann Sebastian Bach seien an dieser Stelle nur als zwei der wichtigsten Rückgriffe genannt, die die Gegenwart beeinflussten. Die Bewunderung für ihre Kunst führte zu einem Enthusiasmus, der ‚das Alte' plötzlich als kreativ wirkendes Element für die eigene Zeit wesentlich und wichtig erscheinen ließ. Die Vorstellung von einer Geschichte der Musik mit ihren Entwicklungen, Rück- und Fehlschlägen sowie Kontinuitäten bekam zunehmend Konturen. Durch den aufkommenden Historismus – nach Dahlhaus die Verfestigung oder Restauration der Historie in der Praxis[2] – nahmen Geschichtsschreibung und Biographik einen vorher nie gekannten Stellenwert ein. Raphael Georg Kiesewetters Geschichte der europäisch-abendländischen Musik[3] beispielsweise zählte zu den frühen und nachwirkenden Darstellungen der Musikgeschichte, in der die Renaissance und Wertschätzung der Alten Musik ihren Widerhall fanden. Wesentlich für die Beschäftigung mit der Vergangenheit war jedoch das Verständnis von der Historie als Wissenschaft vom Vergangenen.[4] Dieser rationale Ansatz sollte einen Schutz vor der Gefahr einer sentimentalen Verklärung der Vergangenheit bieten. Auch bei den Grundüberlegungen hinsichtlich der Eröffnung eines Konservatoriums in Leipzig spielte diese wissenschaftlich orientierte Geisteshaltung die entscheidende Rolle. Aus dieser neuen Haltung zum Wesen und Wirken der Musik erwuchs die Möglichkeit, diese in ihrer ganzen Vielfalt systematisch erfahrbar und vermittelbar zu machen.

II. Ausbildungsziele des Leipziger Konservatoriums

Wesentliche Vorarbeiten auf dem Weg zu einer geistigen wie musikalischen Ausbildungs- und Begegnungsstätte in Leipzig gingen von Felix Mendelssohn Bartholdy aus. Seine Prämisse lautete, dass „die Musik in ihren verschiedenen Theilen, als Mittel zu einem höheren künstlerischen Zwecke gelehrt" werden solle.[5] In den Gründungsstatuten von 1843 fand dieser Impuls durch eine vielversprechende Ankündigung ihren Niederschlag: „Das ... Conservatorium

[2] Carl Dahlhaus, „Geschichtliche und ästhetische Erfahrung", in: Walter Wiora (Hg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969 (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 14), 243–249, hier 243.

[3] Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik oder unsrer heutigen Musik*, Leipzig 1834.

[4] Vgl. Carl Dahlhaus, „Geschichtliche und ästhetische Erfahrung" (wie Anm. 2), 243.

[5] Felix Mendelssohn Bartholdy, „Vorläufige Grundlinien einer von dem Blümnerschen Legat in Leipzig zu errichtenden Musikschule", 1. Abschn., abgedruckt in Arnold Schering, „Das öffentliche Musikbildungswesen in Deutschland bis zur Gründung des Leipziger Konservatoriums", in [Paul Röntsch], *Festschrift zum 75-jährigen Bestehen des Königl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig am 2. April 1918*, Leipzig 1918, 61–81, hier 76.

der Musik zu Leipzig bezweckt die höhere Ausbildung in der Musik."[6] Entscheidend aber war der Zusatz „über alle Zweige der Musik als Wissenschaft und Kunst betrachtet".[7] Damit wurde ein akademischer Anspruch formuliert. Das bedeutete, dass keine elementaren Kenntnisse für Anfänger vermittelt werden sollten, sondern die Ausbildung eines hoch qualifizierten künstlerischen Nachwuchses mit allen Optionen auf den Beruf des Musikers anvisiert wurde. Dieser Vorgabe folgend, beschränkte sich das Studium nicht auf die rein künstlerische Tätigkeit. Ihr zur Seite trat eine universelle Ausbildung, die ein breit gefächertes Curriculum anstrebte und von der Synthese zwischen Praxis und Theorie profitierte. In Leipzig wurde dies durch die enge Anbindung an das Gewandhaus realisiert. Häufig stiegen fähige Schüler zu Mitgliedern des Gewandhausorchesters auf, so dass das Konservatorium gleichzeitig die Nachwuchsausbildung und -förderung für eines der europaweit renommiertesten Orchester garantierte. Im Vergleich zu den bisher gegründeten Konservatorien in Deutschland stellte die Symbiose zwischen einer musikpädagogischen und einer konzertgebenden Einrichtung ein Novum dar.

Hauptpfeiler des Unterrichts waren Fächer wie Musiktheorie, Komposition, Gesang, Orgel-, Klavier- und Violinspiel, was sich auch darin ausdrückte, dass die Lehrer dieser Fächer fest angestellt waren.[8] Der Theorieunterricht umfasste Harmonielehre (Kontrapunkt- und Fugenlehre), Formen- und Kompositionslehre, Partiturspiel, Dirigat, Italienisch für Schüler mit dem Hauptfach Gesang und Vorträge zur Musikgeschichte bzw. Musikästhetik. Eine wesentliche Neuerung bedeuteten die Vorträge zur Musikgeschichte, die von 1846 bis 1868 zeitweise von Franz Brendel gehalten wurden. Die Einrichtung dieses Faches zeugt von einem Bewusstsein für geschichtliche Entwicklungen und unterschied das Leipziger entscheidend vom Pariser Konservatorium. Der systematischen und breiten Ausbildung war es geschuldet, dass jeder Schüler, ungeachtet seines Hauptfaches und ganz nach Tradition der italienischen

6 „Programm die Errichtung einer Musikschule in Leipzig betreffend", §1, *Neue Zeitschrift für Musik* 18 (1843), 28.

7 „Programm die Errichtung einer Musikschule in Leipzig betreffend" (wie Anm. 6), Vorwort.

8 Zu den Lehrern, die im Gründungsjahr 1843 am Konservatorium unterrichteten, zählten Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847, Instrumentalspiel, Komposition sowie – laut „Programm die Errichtung einer Musikschule in Leipzig betreffend – auch Sologesang), Moritz Hauptmann (1792–1868, Thomaskantor; Harmonie- und Kompositionslehre), Ernst Friedrich Richter (1808–1879, Musikdirektor der Universitätskirche, Direktor der Singakademie; Harmonie- und Kompositionslehre), Ferdinand David (1810–1873, Gewandhaus-Konzertmeister; Violine), Ernst Ferdinand Wenzel (gest. 1880, Klavier), Robert Schumann (1810–1856, Klavier, Komposition, Partiturspiel), Moritz Klengel, (Geiger im Gewandhausorchester; Violine), Rudolph Sachse (gest. 1848, Geiger im Gewandhausorchester; Violine), Christian August Pohlenz (1790–1843, Organist der Thomaskirche; vorgesehen für Solo-Gesang; Pohlenz verstarb allerdings bereits am 9. März 1843 noch vor Eröffnung des Konservatoriums), Ferdinand Böhme (1815–1883, Solo-Gesang), Henriette Bünau (gest. 1852, Solo-Gesang), Carl Ferdinand Becker (1804–1877, Organist der Nikolaikirche, Orgel, Vorlesungen in Musiktheorie), Louis Plaidy (gest. 1874, Klavier) und Giovanni Battista Ghezzi (Handelsschullehrer; italienischer Sprachunterricht). 1846 kam als eine der zukünftigen Ikonen Ignaz Moscheles (1794–1870, Pianist, Klavier) hinzu, den Mendelssohn von London nach Leipzig geholt hatte.

Konservatorien, am Unterricht im Generalbass- und Klavierspiel sowie Gesang teilzunehmen hatte.[9]

Die Leipziger Schule als Hort der Tradition

Der Fächerkanon wurde auf einer kompositions- wie spielästhetischen Basis aufgebaut, die der lokal zu verortenden, im wesentlichen von Mendelssohn geprägten Leipziger Schule entsprang. Um ihr Wesen zu verstehen, lohnt sich ein kurzer Blick auf den ihr zugrunde liegenden Historismus. Mendelssohn stellte an die musikalische Gegenwart einen rückwärtsgerichteten Anspruch, aus dem sich ästhetische Leitlinien formulieren ließen. Damit stand er selbst ganz in der Tradition des 19. Jahrhunderts, in der von einer bruchlosen Kontinuität von der Wiener Klassik zur Romantik ausgegangen wurde. Ganz im Gegensatz dazu war die Alte Musik durch einen Traditionsbruch von der klassisch-romantischen Überlieferung abgetrennt worden. Die Wiederaufführung von Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion durch Mendelssohn in Berlin 1829 hatte daher restaurativen Charakter.[10]

Ein Wesenszug der Leipziger Schule bestand damit in dem Bemühen, Musikgeschichte zu reflektieren und zu nutzen, d.h. Formtraditionen der Wiener Klassik schöpferisch in die eigene Gegenwart zu überführen und zu wahren. Der sich daraus legitimierende Kompositionsstil bewegte sich auf der Linie Haydn-Mozart-Beethoven und kreiste um das Zentrum Mendelssohn. Aus der Retrospektive heraus wurde diese Ästhetik allerdings kritisch betrachtet und dabei postuliert, sie habe sich zwischen Virtuosität und „kleinbürgerlich gefärbter Trivialität und Hausbackenheit" bewegt.[11] Zentrale Anliegen der Leipziger Ästhetik waren in der Tat die Vermittlung strenger Regeln, d.h. der Erhalt und die Nachvollziehbarkeit klarer musikalischer Strukturen und Formen, sowie das Festhalten an der funktionsgebundenen Harmonik, an der Konsonanz sowie an der Kontrapunktkunst.

In den Statuten des Konservatoriums fand sich aus diesem Grund im Lehrplan für den Bereich der Formen- und Kompositionslehre die Festlegung auf die „Analyse classischer Musikwerke".[12] Hier trifft man auf ein Bewusstsein für das ‚Klassische'. Dass heißt, es existierte die Vorstellung von einem Werkkanon, der sich nicht an Moden orientierte, sondern durch Qualität überdauerte und eine gewisse Zeitlosigkeit mit sich brachte.[13] Der darin wurzelnde Klassizismus der Leipziger Schule begriff sich als fortsetzende Traditionskraft, die trotz Rückwärtsgewandtheit in die Zukunft gehen wollte. Vor diesem Hintergrund

[9] „Programm die Errichtung einer Musikschule in Leipzig betreffend" (wie Anm. 6), § 12, Abschn. 3.

[10] Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), 22, 276 ff..

[11] Johannes Forner, „Mendelssohns Mitstreiter am Leipziger Konservatorium", in: Gerhard Schuhmacher (Hg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Darmstadt 1982 (= Wege der Forschung CDXCIV), 64–99, hier 76.

[12] „Programm die Errichtung einer Musikschule in Leipzig betreffend" (wie Anm. 6), § 2b.

[13] In diesem Sinne wird im Folgenden der Begriff des ‚Klassischen' oder des ‚Klassikers' als Ausdruck zeitloser Meisterschaft verstanden und benutzt.

bot die Neudeutsche Schule und ihre Verweigerung gegenüber Traditionen den größten Reibungsfaktor.[14] Das Geschichtsdenken des „Neuen Weimar" bezog sich dagegen auf die Zukunft und fand seinen ältesten kompositionsgeschichtlichen Anknüpfungspunkt im Spätwerk Beethovens. Dementsprechend positionierte sich die Leipziger Schule mit ihrem Glauben an die zeitlose Gültigkeit von Traditionen und deren Formen diametral zum Postulat der historischen Bedingtheit und Endlichkeit der Neudeutschen Schule. Als Vertreter dieser Musikästhetik bewegte sich zwar Franz Brendel im Umkreis des Konservatoriums. Trotz seiner potentiellen Einflussnahme in seinen Vorträgen zur Musikgeschichte und Musikästhetik gingen von ihm jedoch keine nennenswerten Impulse gegen die Leipziger Schule aus.[15] Mitgetragen wurde die Leipziger Schule durch jene Lehrergeneration aus den Gründungsjahren. Dazu zählten neben Mendelssohn Moritz Hauptmann, Ernst Friedrich Richter, Ferdinand David und Ernst Ferdinand Wenzel sowie ab 1846 auch Ignaz Moscheles.

Am Beispiel des Wirkens der Haupt-Theorielehrer Hauptmann und Richter lässt sich der klassizistische Anspruch eindrucksvoll demonstrieren. Hauptmann war als Schüler Louis Spohrs an der Mannheimer Schule und der Mozart-Tradition geschult worden und wurzelte darüber hinaus in Gioseffo Zarlino, Jean-Philippe Rameau und Giuseppe Tartini und ihrer harmonisch-funktionalen Denkweise. Er bevorzugte das klassische Maß, d. h. geregelte Metrik, melodische Ausgewogenheit und klaren Formverlauf. In seinen Kompositionen spiegelt sich dies in der Orientierung an der Vokalkunst Palestrinas wider.[16] In ihm sah Hauptmann das Vorbild des Klassischen. Der ehemalige Konservatorist Ludwig Meinardus erwähnte, dass sich der Theorieunterricht in Leipzig darauf beschränkt habe, strikte Satzprinzipien nach der Vorgabe des Palestrina-Stils als einzig gültige Satztechnik zu vermitteln und Kompositionsanweisungen ohne Erklärungen zu verbreiten: „... lauter Verbote [Quint-/Oktavparallelen usw.], die durch nichts, als durch die verba magistri und den usus erklärt und begründet zu werden pflegten."[17] Gemäß der Position der Vertreter der Leipziger Schule lehnte Hauptmann Richard Wagner ab und äußerte über die Tannhäuser-Ouvertüre: „ganz grässlich, unbeschreiblich ungeschickt, lang und langweilig".[18] Noch 1849 behauptete er: „Ich glaube nicht, dass von Wagner ein Stück seiner Composition ihn überlebt."[19]

Stellvertretend für die klassischen bzw. klassizistischen harmonischen Ideale kann das Lehrbuch der Harmonie[20] von Ernst Friedrich Richter gelten. Von

[14] Vgl. Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin u. Stuttgart 1901, 264.

[15] Vgl. Bernhard Vogel/C.[arl] Kipke, *Das Königliche Conservatorium der Musik zu Leipzig. Geschichtliches und Biographisches*, Leipzig 1888, 21 f.

[16] Johannes Forner, „Leipziger Konservatorium und „Leipziger Schule". Ein Beitrag zur Klassizismus-Diskussion", *Die Musikforschung* 50 (1997), 31–36, hier 32.

[17] Ludwig Meinardus, *Ein Jugendleben*, Bd. 1, Gotha 1874, 229.

[18] *Hauptmanns Briefe an Louis Spohr und Andere*, hg. v. Ferdinand Hiller, Leipzig 1876, 26.

[19] *Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser*, hg. v. Alfred Schöne, Leipzig 1871, Bd. 2, 95.

[20] Ernst Friedrich Richter, *Lehrbuch der Harmonie*, Leipzig 1853.

großer Popularität und noch 1951 in 35. und bisher letzter Auflage erschienen,[21] wurde es rund 100 Jahre lang, und nicht nur in Leipzig, im Theorieunterricht eingesetzt. Dabei musste es bereits bei seinem ersten Erscheinen 1853 als veraltet gelten. Richter ignorierte darin das zeitgenössische harmonische Klangbewusstsein, griff stattdessen auf die Bezifferungstechnik der Generalbassschrift zurück und verband sie mit der Akkordstufenbezeichnung. Die Alterationsharmonik taucht hier ebenso wenig auf wie die Mediantik. Das Harmonielehrbuch enthielt vielmehr praktische Anweisungen zur Gestaltung von Akkordverbindungen bis hin zum Kapitel Gebrauch der Harmonien im reinen Satz. Durch die klar handwerkliche Haltung sollten Grundgesetze der Klassiker eingefroren und als einzig gültige Form herausgestellt und lehrbar gemacht werden. Auch hier zeigt sich: die Leipziger Schule bestand auf Dauer weniger durch ihre Reflexion als mehr durch ihre Tradition. Auf diese Problematik wird noch näher einzugehen sein.

Auch mit Blick auf die in Leipzig gelehrte instrumentale Spieltechnik kann die Bevorzugung des Ideals von Ebenmaß und Klarheit konstatiert werden. Auf diesem Gebiet waren Ferdinand David und Ignaz Moscheles hervorragende Vertreter. Sie gründeten regelrechte Violin- und Klavierschulen, die auf einer soliden Technik aufbauten und übertriebener Virtuosität und Gestik entsagten.[22] Ganz in diesem Sinne ist der Werkkanon des Konservatoriums zu verstehen, der anhand von Prüfungen und Vortragsabenden von Johannes Forner rekonstruiert wurde.[23]

Tab. 1 Prüfungs- und Vortragswerke am Leipziger Konservatorium, 1844–1891.

Prüfungs-/Vortragswerke 1844–1867	**Aufführungen**	**Prüfungs-/Vortragswerke 1868–1891**	**Aufführungen**
Felix Mendelssohn Bartholdy	177	Felix Mendelssohn Bartholdy	293
Ludwig van Beethoven	60	Ludwig van Beethoven	186
Ignaz Moscheles	55	Robert Schumann	100
Ferdinand David	55	Johann Sebastian Bach	86
Johann Sebastian Bach	44	Wolfgang Amadeus Mozart	82
Wolfgang Amadeus Mozart	35	Carl Reinecke	77
Frédéric Chopin	28	Frédéric Chopin	58

[21] Vgl. Deutsche Nationalbibliographie (DNB) 1945–1971. Nennungen in späteren Ausgaben der DNB bis 2009 finden sich nicht.

[22] Vgl. Johannes Forner, „150 Jahre Musikhochschule", in: *Musikstadt Leipzig 1993*, hg. v. Rat der Stadt Leipzig, Leipzig 1993, 88–114, hier 105. Zur Entwicklung der Streicherpädagogik am Leipziger Konservatorium von 1843 bis zum Ausgang des 20. Jahrhunderts siehe Ruth Kestner-Boche „Zum Profil der Streicherausbildung der Leipziger Musikhochschule seit 1843. Unter besonderer Berücksichtigung der Kinngeiger", in: Johannes Forner (Hg.), *150 Jahre Musikhochschule 1843–1993. Festschrift*, Leipzig 1993, 190–228.

[23] Die Aufstellung ist entnommen aus Forner, „Mendelssohns Mitstreiter" (wie Anm. 11), 98.

Prüfungs-/Vortragswerke 1844–1867	Aufführungen	Prüfungs-/Vortragswerke 1868–1891	Aufführungen
Louis Spohr	21	Ignaz Moscheles	57
Robert Schumann	19	Louis Spohr	43
Carl Maria von Weber	19	Franz Schubert	41
Joseph Haydn	12	Ferdinand David	37
Moritz Hauptmann	12	Carl Maria von Weber	33
Ernst Friedrich Richter	12	Johann Nepomuk Hummel	32
Carl Ferdinand Becker	10	Johannes Brahms	25
Henry Vieuxtemps	9	Joseph Haydn	24
Georg Friedrich Händel	8		
Johann Nepomuk Hummel	8		
Charles Auguste de Bériot	8		
Bernhard Molique	7		
Gioachino Rossini	6		
Heinrich Marschner	4		

Bildet man aus beiden Statistiken die Schnittmenge und blendet einmal das der posthumen Würdigung durch Carl Reinecke geschuldete rasche Aufrücken Schumanns aus, so sind es unter den sieben in Tabelle 1 erstgenannten Komponisten Mendelssohn, Beethoven, Bach, Mozart und Chopin, die den Werkkanon am Konservatorium bilden. Die hohe Aufführungszahl der Werke Mendelssohns erklärt sich auch aus den alljährlich stattfindenden Gedächtniskonzerten für den Mitbegründer des Konservatoriums, in denen ausschließlich seine Kompositionen gespielt wurden.[24] Die hohen Platzierungen von Moscheles und David lassen sich mit der Protegierung ihrer eigenen Werke im Unterricht erklären. Dementsprechend sinken beide in den Darbietungslisten nach ihrem Tod 1870 (Moscheles) und 1873 (David). Moscheles' künstlerische Ideale werden in der Abgrenzung zu Schumann und Chopin offensichtlich:

> „Ich verstehe wohl, dass er [Schumann] wie ein guter Dichter, Etwas andeuten und die Ergänzung der Phantasie des Hörers überlassen will; aber ich liebe mehr Bestimmtheit, mehr Verarbeitung in der Musik, nicht das gewisse schwärmerische, scheinbar planlose Herumfühlen." [25]

Chopin war hingegen für Moscheles nicht eindeutig einzuordnen. Dessen Manko sei es laut Moscheles gewesen, kein „Classiker" zu sein und „keine großen Kunstwerke geschaffen zu haben". Dennoch besäße er „ganz seltene Eigenschaften: Gemüth, Empfindung und Eigenthümlichkeit".[26] Ähnlich wie Hauptmann vertrat auch Moscheles eine Ästhetik, die auf Traditionen basier-

[24] Vgl. Forner, „Mendelssohns Mitstreiter" (wie Anm. 11), 94.

[25] *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, hg. von seiner Frau, Leipzig 1872–73, Bd. 2, 221.

[26] *Aus Moscheles' Leben* (wie Anm. 25), 207.

te, in der er sich selbst verortete: „Ich lasse nur Klassiker spielen, Beethoven, Mozart und meine eigenen Sachen."[27] Kontrastierend sei das Urteil von Ethel Smyth über die Leipziger Stilästhetik genannt, das ebenso eindeutig im Hinblick auf die Geringschätzung der musikalischen Emotionalität ausfällt:

> „But in that [Leipzig] school Bizet, Chopin, and all the great who talk tragedy with a smile on their lips, who dart in the depths and come up again instantly like divers, who, in fact, decline to wallow in the Immensities – all these were habitually spoken of as small people."[28]

Fanden einige Komponisten keinen oder nur zögerlich Eingang in das Unterrichtsrepertoire, ist darüber hinaus eine selektive Wahrnehmung zu beobachten. Auch wenn beispielsweise Beethoven zur Traditionslinie gehörte, begegnete man seinem Spätwerk mit ziemlichem Unverständnis. Hauptmann sprach von den letzten Streichquartetten als „etwas abseits und ins Dickigt" gehend, wofür er entschuldigend die Isolation Beethovens heranzog.[29] Bis Ende der 1860er Jahre war Beethovens Kammermusik mit Ausnahme der Kreutzer- und der Frühlings-Sonate in Prüfungen und Vortragsabenden nicht vertreten. Stattdessen wurden die Klaviersonaten op. 27/2 cis-Moll „Mondschein-Sonate" und op. 57 f-Moll „Apassionata" und die Klavierkonzerte in G-Dur und Es-Dur durchgängig gespielt.[30] Auch Johannes Brahms setzte sich nur langsam durch. Erst 1874 wurde erstmalig eines seiner Werke in einem Prüfungskonzert gespielt, während seine Kompositionen in den Gewandhauskonzerten bereits seit 1853 aufgeführt wurden.[31]

Der Werkkanon lässt sich also von der Romantik zurück bis zur Wiener Klassik noch weiter in die Vergangenheit spinnen, wofür die hohe Platzierung von Bach spricht. Der einflussreichste Fürsprecher für die Einführung der Werke barocker Komponisten war Mendelssohn.

Zum Stellenwert der Alten Musik

Mendelssohn hatte aus Bildungstradition und Traditionsbewusstsein des Elternhauses sowie im Umkreis der Berliner Singakademie und Carl Friedrich Zelters selbst ein „museales Verständnis"[32] der Musikgeschichte entwickelt. Nachdem er 1835 das Amt des Gewandhausmusikdirektors übernommen hatte, sollten auch das Leipziger Publikum sowie die Stadtväter für den Wert dieser

[27] Brigitte Richter, „Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit. Erinnerungen von Alfred Richter an seine Studienzeit und spätere Lehrtätigkeit am Leipziger Konservatorium", in: Forner (Hg.), *150 Jahre Musikhochschule 1843–1993* (wie Anm. 22), 34–50, hier 41.

[28] Ethel Smyth, *Impressions that remained. Memoirs*, London, New York, Toronto u.a. 1923, Bd. 2, S. 286.

[29] Ferdinand Hiller (Hg.), *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, an Ludwig Spohr und Andere*, Leipzig 1876, Bd. 2, 77.

[30] Vgl. Forner: „Mendelssohns Mitstreiter" (wie Anm. 11), 95.

[31] Vgl. Forner: „Mendelssohns Mitstreiter" (wie Anm. 11), 91.

[32] Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 17), 13.

schlafenden Musikepoche begeistert werden. Systematisch begann Mendelssohn das Interesse an Bach und Händel durch Aufführungen im weltlichen wie kirchlichen Raum zu wecken. Besonders eindrucksvoll gestaltete sich seine Förderung von Barockmusik durch die Etablierung mehrerer Zyklen von Historischen Konzerten im Gewandhaus, die in den Jahren 1838 bis 1847 stattfanden. Die Programme boten einen Querschnitt des europäischen Musikschaffens von 1700 bis in die Gegenwart. Unter den Komponisten der ‚älteren' Generation waren Bach, Händel, Gluck, Graun, Pergolesi.[33] Mendelssohn griff damit einen völlig neuen Gesichtspunkt auf. Durch diese Aufführungen offenbarte sich eine respektvolle Haltung gegenüber der in den letzten Jahrhunderten gewachsenen Musik. Dieser bildungspolitische Aspekt war ein Novum in der Programmkonzeption.[34] Neben seiner Konzerttätigkeit bemühte sich Mendelssohn auch um das visuelle Gedächtnis an Komponisten, die lokal wie überregional für die Musikgeschichte wirkungsvoll gewesen waren. Hier gelang Mendelssohn ein wesentlicher Durchbruch mit der Errichtung des ersten Leipziger Denkmals für Johann Sebastian Bach im April 1843, das Mendelssohn u.a. durch Benefizkonzerte finanziert hatte. Mit der Enthüllung des Bach-Denkmals erreichte seine Betätigung für die Anerkennung der Barockmusik in Leipzig ihren Höhepunkt.[35]

Auch am Konservatorium waren Restaurationsbemühungen um die Alte Musik im Flusse. Ein kurzer Blick darauf, wie beispielsweise Bach rezipiert wurde, soll helfen, die historiographische Haltung zu erhellen. Entscheiden für die Aufführung Bachscher Werke war ihr Transport in den musikalischen Geschmack der Gegenwart durch Bearbeitungen oder Neu-Arrangements. Ignaz Moscheles beispielsweise verstand Bach unter den ästhetischen Prämissen der Gegenwart. So arrangierte er gerne für das Wohltemperierte Klavier eine zusätzliche Cello-Stimme. Ähnliches hatte Charles Gounod bereits praktiziert, als er das Ave Maria mit Bachs C-Dur-Präludium zu einem populären ‚Schlager' verschmolz. Moscheles leitete die Rechtfertigung für sein Vorgehen aus dem Alltag der Rezeption ab, da die meisten seiner Schüler das Präludium in seiner Originalfassung als „zu trocken" empfanden und „nicht gespielt" hätten.[36] Das Bemühen um Praxisnähe führte darüber hinaus zu seinem Vorschlag, den Partituren der ersten Bach-Gesamtausgabe Klavierauszüge beizufügen. Nach Eingreifen des Hauptherausgebers Moritz Hauptmann wurde dieser Vorschlag abgelehnt. Hauptmann wie Mendelssohn legten in editionspraktischen Fragen höchsten Wert auf die Erhaltung bzw. Rekonstruktion des Urtextes ohne jedwede Zutat durch den Herausgebe im Sinne von Modernisierungen.

[33] Vgl. Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy* (wie Anm. 32), 170.

[34] Vgl. Siegfried Thiele, „Mendelssohn und das Leipziger Konservatorium", in: *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt: Bericht zum ersten Leipziger Mendelssohn-Kolloquium am 8. und 9. Juni 1993*, hg. v. Gewandhaus zu Leipzig, Leipzig, Wiesbaden u. Paris 1996, 127–130, hier 128

[35] Vgl. Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy* (wie Anm. 32), 157.

[36] *Aus Moscheles' Leben* (wie Anm. 25), 314.

Dass diese Prämisse selbst für Mendelssohn jedoch in der Praxis keine Geltung mehr besaß, zeigt eine Aufführung der Chaconne aus der d-Moll-Partita für Solo-Violine (BWV 1004). David hatte sie 1840 in einem Gewandhauskonzert gespielt, wobei er von Mendelssohn am Klavier begleitet wurde, was vermutlich dem Zweck diente, diese alte, durch ihr erstmaliges Erklingen aber zugleich „neue" Musik dem Publikum nahezubringen, indem die zeittypische und populäre Duobesetzung von Violine und Klavier suggeriert wurde. Das Original wurde damit in substantieller Weise erweitert. Schumann äußerte sich positiv über dieses Verfahren und gestand Mendelssohn zu, er habe „so wundervoll accompagniert", dass „der alte ewige Cantor seine Hände selbst mit im Spiele zu haben schien." Wesentlich in Schumanns Bericht ist die Aussage, dass die Ergänzung um den Klavierpart die Chaconne erst in ihrer „reinsten Vollendung" und „Vollkommenheit" erklingen ließ.[37] Das heißt, um 1840 stand eine dem Werk angemessene Aufführung, also Authentizität überhaupt nicht zur Debatte. Was David und Mendelssohn im Gewandhaus veranstalteten, war vielmehr die Demonstration eines historischen Dokuments der Musikgeschichte und dessen musik- und hörästhetische Modernisierung. Das historische Moment vollzog sich somit eher vielmehr in der Wiederentdeckung und Nutzbarmachung Bachs als Vertreter eines strengen Regelwerks, das jedoch nicht ohne den Ausdrucksreichtum der Romantik auskommen musste und somit als Vorbild dienen konnte – oder wie es Carl Dahlhaus formulierte: „Bach wurde zu einem Komponisten für Komponisten." [38]

Einen Komponisten Alter Musik werkgetreu darzubieten, schien dagegen einerseits das Publikum noch zu überfordern. Andererseits deckt Schumanns Kommentar eine überhebliche Haltung auf, die die ältere Musik als auf die ‚Vollendung' durch die Romantik harrende Epoche deklassierte. Für Mendelssohn hingegen ist zu konstatieren, dass er vielmehr musikgeschichtlichen Fortschritt als eine Verwebung von älteren und zeitgenössischen Stilen verstand. Eine Bearbeitung der Chaconne zur Annäherung an den Publikumsgeschmack bot daher die Möglichkeit der stärkeren Verbreitung der älteren Musik. Somit konnte sie über die öffentliche Aufführung hinaus bis in den bürgerlichen Haushalt transportiert werden.[39] Erstaunlich und bemerkenswert in der Chaconne-Aufführung durch David und Mendelssohn ist in diesem Zusammenhang das Phänomen der Interpretation und Rezeption der Chaconne. Denn obwohl die Bearbeitung für die Verbreitung des Werks sicherlich förderlich sein sollte und für seine Qualität spricht, so sind dennoch Mechanismen

[37] Zit. nach Wolfgang Sandberger, „‚Das alte prächtige Perückengesicht prangte frei im Sonnenschein und machte mir große Freude'" – Mosaiksteine zum Bach-Bild von Felix Mendelssohn Bartholdy", in: Hans Joachim Marx, *Hamburger Mendelssohn-Vorträge*, Hamburg 2003, 25–43, hier 42

[38] Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (wie Anm. 10), 26.

[39] Vgl. John Michael Cooper, „Felix Mendelssohn Bartholdy, Ferdnand David und Johann Sebastian bach: Mendelssohns Bach-Auffassung im Spiegel der Wiederentdeckung der ‚Chaconne'", in: *Mendelssohn-Studien* 10 (1997), 156–179, hier 159, 177.

einer unumgänglichen Übersetzung der Vergangenheit für die Gegenwart unter ihrer gleichzeitigen Aneignung zu erkennen. Somit wurde Bachs Werk nicht allein als ästhetisches Kunstwerk, sondern aus historischer Perspektive heraus wahrgenommen, als Relikt der Vergangenheit. Erich Doflein beschrieb diesen Überführungsvorgang durch die Macht der Interpretation treffend, als dass mit der ‚Wiederbelebung' eines Werks „ein wesentliches Stück aus dem Gewebe der Musikgeschichte erobert" wird, welches „das weitere neue Schaffen bedingt und bedrängt".[40] Franz Brendel beschäftigte sich zehn Jahre später in seiner Musikgeschichte mit der Problematik zwischen Authentizität und Bearbeitung. Auch er ließ Eingriffe in ein Werk nur mit dem Hinweise auf den praktischen Gebrauch gelten, indem er sie als Arrangement mit der Vorbildung des Publikums zuließ:

> „Das Höhere bleibt immer, die Denkmale der Vorzeit unangetastet zu lassen und aus dem Geiste ihrer Zeit zu begreifen. Einem überwiegend gebildeten Publicum gegenüber, einem Publicum, welches im Stande ist, sich seiner unmittelbaren Subjectivität zu entäussern, ist dieser Standpunct geltend zu machen; für die grosse Menge, die nur im Augenblicke lebt, die Nichts kennt, als was ihre Zeit ihr bietet, sind Concessionen am Orte."[41]

Damit sind zwei Rezeptionsarten der Alten Musik in Leipzig zu beobachten. Die erste, bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts weit verbreitete und hier von David und Moscheles vertretene, verstand die Alte Musik in der Aufführungspraxis nicht allein als ästhetisches Kunstwerk, sondern als historisches Dokument, dass einer Angleichung an die zeitgenössische Ästhetik bedurfte. Die zweite, von Hauptmann vertretene Form der Rezeption, bemühte sich um Wahrung der Authentizität, was jedoch nur für die Schriftlichkeit der Musik galt. Mendelssohn verband beide Positionen, indem er der vergänglichen Aufführung mit dem Bedarf des gegenwärtigen Publikums gerecht zu werden versuchte, während er gleichzeitig die authentische Fixierung des Werks forderte, um ihm auf diese Weise ein gedrucktes Denkmal setzen zu können.

III. Restriktion durch Tradition

Trotz einschlägiger Neuerungen am Leipziger Konservatorium waren auch hier Nachteile zu beobachten, die das Studium nicht so unbeschwert verlaufen ließen, wie die Forschungsliteratur jahrzehntelang glauben machen wollte. Ein- und Beschränkungen ergaben sich besonders durch den mangelnden Willen, sich Neuem zu öffnen und das damit verbundene Festhalten an Traditionen.[42]

[40] Erich Doflein, „Historismus in der Musik", in: Walter Wiora (Hg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14), 9–39, hier 16.

[41] Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, Leipzig [6]1878, 224.

[42] Vgl. Hellmut Döhnert, „Ein Pflanzgarten der Musik. 150 Jahre Hochschule für Musik in Leipzig", *Das Orchester* 41 (1993), 689 f., hier 690.

Ein sich im Laufe der Jahre verstärkender Vorwurf bezog sich auf den herrschenden Konservatismus. Das Wort von „old fogyish"[43] machte unter den Studenten bald die Runde. Der Engländer Frederic H. Cowen[44] bemerkte bei seinem Eintritt 1865 wie auch Ethel Smyth 12 Jahre später bei ihrer Aufnahme 1877, dass das Konservatorium weiterhin von dem Ruf zehrte, den es unter Mendelssohn erlangt hatte.[45] Diese Beobachtung war nicht aus der Luft gegriffen. Nach dem Tod Mendelssohns 1847 entwickelte es sich offenbar zu einem unausgesprochenen Ehrenkodex, sein Vermächtnis zu erhalten – oder wie Moscheles es formulierte: „... ein Wirken mit ihm wäre mir eine tägliche Freude und Genugtuung gewesen, das Wirken daran ohne ihn bleibt mir Pflicht und heiliges Vermächtnis. Ich muss nun für uns beide arbeiten."[46]

Als Garant für die Wahrung Mendelssohnschen Erbes präsentierte sich neben der ersten Lehrergeneration das Direktorium. Ihm stand Advokat Conrad Schleinitz und damit die konservierende Persönlichkeit Mendelssohnschen Geistes vor. Wilhelm Wasielewski, ehemaliger Student erinnerte sich: „Seine [Schleinitz'] Begeisterung für denselben [Mendelssohn] kannte keine Grenzen; er ging darin so weit, dass er erklärte, diesen Meister zu kritisieren, sei ein Sakrilegium an der Kunst."[47] Entsprechend nahm Schleinitz Einfluss bei der Einstellung neuer Lehrer, d.h. Befürwortern der klassizistischen Linie wurde der Vorrang eingeräumt. Sie rekrutierten sich häufig genug aus Absolventen des Konservatoriums, wie Robert Papperitz (Theorie) oder Salomo Jadassohn (Theorie). Weiterhin wurde der Verbleib der etablierten Pädagogen aus den Gründungsjahren unterstützt, die jedoch keine neuen, zeitgemäßen Akzente setzen konnten oder wollten. Hinzu kam, dass die neue Leitfigur des Konservatoriums und des Gewandhauses, Carl Reinecke, ebenso als konservative Persönlichkeit galt. Ihm selbst widerfuhr deutlich genug die Bewahrung und Unantastbarkeit des Mendelssohnschen Geistes. Jahrzehntelang hatte niemand gewagt, den Posten Mendelssohns als Studiendirektor neu zu besetzen. Erst 1897, also 50 Jahre nach Mendelssohns Tod, wurde Reinecke zu dessen Nachfolger berufen, blieb dann aber nur noch für fünf Jahre im Amt.

Das Festhalten an Traditionen und die geringe Offenheit für Neuerungen rückten die Leipziger Schule in ein negatives Licht. Sie vermittelte durch ihr retrospektives Kompositionsregelwerk den Anschein, den Anschluss an die geistigen und musikalischen Strömungen des 19. Jahrhunderts verpasst zu haben.[48]

[43] *Dwight's Journal of Music and Arts* 29 (1869/70), 141 f., hier 141.

[44] Frederic Hyman Cowen (1852–1935), Pianist, Dirigent und Komponist; 1865 bis 1866 Schüler des Leipziger Konservatoriums.

[45] Vgl. Frederic H.[ymen] Cowen, *My art and my friends*, London 1913, S. 21 und Smyth, *Impressions*, 172.

[46] Aus Moscheles' Leben (wie Anm. 25), 185

[47] Wilhelm Josef von Wasielewski, *Aus Siebzig Jahren. Lebenserinnerungen*, Stuttgart u. Leipzig 1897, 74.

[48] Vgl. Döhnert, „Ein Pflanzgarten" (wie Anm. 41), 690.

Folgen

Das Beharren auf früheren Errungenschaften entwickelte sich nicht zum Vorteil und endete in einem Stillstand in den 1860er und 1870er Jahren, d.h. Curriculum und Organisation blieben unverändert. Der Konservatoriumslehrer Alfred Richter, ältester Sohn Ernst Friedrich Richters, erinnerte sich: „Aber andere Zeiten verlangen andere Männer, und die starre Opposition gegen alles Neue, welche die unmittelbare Periode nach Mendelssohn – im Gegensatz zu der vom fortschrittlichen Geist zu Anfang des Jahrhunderts beseelte – charakterisierte, brachte es mit sich, dass Leipzig zwar keineswegs seinen Ruf als Musikstadt, aber doch die Vorherrschaft, die es bis dahin thatsächlich ausgeübt hatte, verlor ..."[49] Diese Annahme wird auch durch das Urteil von Ethel Smyth unterstrichen. Als den qualitativ besseren und angenehmeren Teil der Ausbildung in Leipzig beschrieb sie das musikalische Leben, in dessen Zentrum die Konzerte und die Oper standen. Auch in anderen zeitgenössischen Aussagen wird permanent auf das hohe Niveau des Musiklebens verwiesen, das als Kompensator für manche Schwäche des Konservatoriums gewirkt zu haben scheint.[50]

Auch die solide, der übertriebenen Virtuosität entsagende Leipziger Klavier- und Violinschule, die sich in Technik und Studienliteratur an die Wiener Klassik anlehnte, geriet zunehmend in die Kritik. Besonders die dienstältesten Lehrer bekamen die aufkeimenden Antihaltungen zu spüren, indem sie gegen Ende ihrer Laufbahn zunehmend von ihren Schülern isoliert wurden. Moscheles' fähigste Schüler wandten sich von ihm ab, um bei anderen Lehrern die zeitgenössische Spieltechnik zu erlernen.[51]

Die Ära Felix Mendelssohn Bartholdy neigte sich erst beinahe 40 Jahre nach seinem Tod dem Ende zu. In einem Jahrzehnt starben Moscheles (1870), David (1873), Richter (1879) und Wenzel (1880). Damit verlor das Konservatorium vier Koryphäen ihres Fachs, die seit der Eröffnung die tragenden Säulen und großen Zierden gewesen waren. Als schließlich diese erste Lehrergeneration verschwunden war und 1881 auch Schleinitz starb, hofften die Leipziger Musikkreise auf den Anbruch einer neuen Zeit. Dass diese Wende zu einer gegenwartsbewussteren Ausrichtung schon lange herbeigesehnt worden war, verdeutlicht die Bemerkung des Peters-Verlegers Max Abraham: „Dass Schleinitz das Zeitliche gesegnet hat, wird Ihnen [Grieg] bekannt sein. Sein Nachfolger wird wahrscheinlich Dr. [Otto] Günther, unter dessen Leitung man im Conservat. u. Gewandhaus auf eine neue Aera hofft, werden. Es wäre aber auch

[49] Richter, „Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit" (wie Anm. 27), 34.

[50] Vgl. Smyth, *Impressions*, 173, John Francis Barnett, *Musical reminiscences and impressions*, London 1906, 44 sowie „Musical Correspondence", *Dwight's Journal fo Music and Arts* 29 (1869/70), 141 f., hier 141. Zu den problematischen Entwicklungen in Leipzig siehe Yvonne Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben*, Hildesheim, Zürich u. New York 2004 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 33).

[51] Vgl. *Aus Moscheles' Leben* (wie Anm. 25), 321.

Zeit, dass endlich einmal die ersten Lehrstellen am Conservat. gut besetzt werden u. mehr Frische in die Gewandhaus-Konzerte kommt.“ [52]

Die Hoffnung auf eine grundlegende Erneuerung erfüllte sich nicht. Zwar waren in den 1880er Jahren mittlerweile alle Orchesterinstrumente als Studienfächer eingeführt worden, dennoch verharrte das Leipziger Institut weiter im Konservatismus.[53] Das Studium verlief in den althergebrachten Bahnen im Sinne einer gediegenen Grundausbildung auf kompositorischem wie instrumentaltechnischem Gebiet, ohne eine grundlegende Öffnung nach außen. Tradition beherrschte den Ablauf, Innovation war eine unbequeme Notwendigkeit.

IV. Kritik an den Konservatorien

Bereits in den 1840er Jahren entstand eine rege Diskussion über Erfolg und Misserfolg des Ausbildungstyps Konservatorium. Brennpunkt war mit Leipzig jener Ort, von dem zunächst neue Impulse ausgegangen waren. Vier Jahre nach der Gründung merkte 1847 Johann Christian Lobe an, dass das Konservatorium bislang keine bedeutenden Absolventen als Komponisten, Instrumentalisten, Sänger oder Pädagogen vorzuweisen habe.[54] 1850 griff der umstrittene Beethoven-Biograph Anton Schindler diesen Vorwurf auf, indem er das Modell Konservatorium generell als Produktionsort von Durchschnittstalenten kritisierte. Er stellte die künstlerische Qualität und Reife der Abgänger in Frage und glaubte, die Ursache in der Untauglichkeit der pädagogischen Form des Gruppenunterrichts gefunden zu haben.[55] Schindlers Kritik war nicht unberechtigt, fand doch mittlerweile eine Überschwemmung des Marktes mit schlecht qualifizierten Musikern und Musiklehrern statt. Der Kreis des pädagogischen und künstlerischen Missstand, dem man durch die Gründung des Leipziger Konservatoriums entgegentreten wollte, hatte sich wieder geschlossen bzw. fand seine Fortsetzung. Hans von Bülow fällte 1882 ein vernichtendes Urteil, als er hervorhob, dass an den Konservatorien übermäßig viele Schüler ausgebildet würde, wodurch dem „Dilettantismus im schlechten Sinne“ aufgrund musikalischer Halbbildung Vorschub geleistet werden

[52] Brief von Abraham an Edvard Grieg, 13. Juni 1881, Finn Benestad/Hella Brock, *Edvard Grieg. Briefwechsel mit dem Musikverlag C.F. Peters 1863–1907*, Frankfurt/M., Leipzig, London u.a. 1997, 79. Der Stadtrat Otto Günther wurde schließlich 1881 zum Nachfolger Schleinitz' ernannt und bekleidete das Amt des Direktors bis 1897.

[53] Siehe dazu Vytautas Landsbergis, „Das königliche Konservatorium zu Leipzig mit den Augen eines Studenten. Briefe von M. K. Ciurlionis“, *Beiträge zur Musikwissenschaft* 21 (1979), 42–69.

[54] J.[ohann] C.[hristian] Lobe, „Die Hauptprüfung am Conservatorium der Musik zu Leipzig (Ostern 1847)“, *AmZ* 49 (1847), 257–269, 277–281.

[55] Vgl. Sowa, *Anfänge institutioneller Musikerziehung* (wie Anm. 1), 238ff.

würde.[56] Das Problem der Überfüllung der Konservatorien war schwer in den Griff zu bekommen. Wie im Leipziger Fall mussten sich zahlreiche Institute selbst finanzieren und waren daher von den Aufnahme- und Halbjahresgebühren abhängig, was zu einem gelockerten Aufnahmeprozedere führte, dass auch qualitativ schwächeren Anwärtern den Zugang zum Konservatorium ermöglichte. Die Debatte um die Effektivität und die Defizite der Konservatorien weist darauf hin, dass diese Art von musikpädagogischer Einrichtung im 19. Jahrhundert in Deutschland zwar neu, aber nicht unumstritten war.

V. ‚Klassiker' und Konventionen

Erstmalig wurde in Leipzig realisiert, was andere Pläne zur Gründung von Musikschulen zum zeitgemäßen Postulat erhoben, nämlich Musik wissenschaftlich zu begreifen. Gemäß der zeitgenössischen Entwicklung an den Universitäten kam diese Forderung einer der Geschichte der Musik verpflichteten Perspektive zugute. Ihre Ausführung durch die Leipziger Schule konzentrierte sich auf das Ideal des Klassikers, das bis Palestrina reichte. Barocke Muster fanden in die Ästhetik der Leipziger Schule hingegen nur punktuell Eingang. Es hatte noch keine eingehende Beschäftigung mit der Barock-Epoche auf theoretischer Basis stattgefunden, so dass sie nicht als Maßgabe für stilistische Fragestellungen in Betracht kam. Die Präsenz des Barocken offenbarte sich dagegen in der Praxis. In erster Linie wurde Johann Sebastian Bach verstärkt in den Kanon der Unterrichtswerke eingeführt. Vermutlich geschah die Beschäftigung mit seinen Kompositionen im Hinblick auf eine breite Vermittlung der Musik mit allgemeinbildender Komponente. In Leipzig vollzog sich somit ein Dreisprung. In der Orientierung am Barock, der Wiener Klassik und der eigenen Gegenwart wurde – in erster Linie durch Mendelssohn – ein überwiegend retrospektives Konzept von Kompositionsästhetik formuliert. Mit seinem Tod und der jahrzehntelangen Pflege seines Vermächtnisses wurde der einst so innovativ tätige Mendelssohn selbst zu einer Tradition, zu einem Denkmal, d.h. zu einem Gegenstand der Leipziger Schule, der mittlerweile ebenso aus einer Musikepoche der Vergangenheit entstammte.

Der nicht zu übersehende Konservatismus diente als Schutzschild. Die einmal etablierten Konventionen bedurften keiner Rechtfertigung, da sie sich zu vermeintlich unantastbaren Instanzen durchgesetzt hatten. Dieses Verhaltens-

[56] Hans von Bülow, „Skandinavische Concertreiseskizzen", in: Hans von Bülow, *Briefe und Schriften*, hg. v. Marie von Bülow, Leipzig 1895–1908, Bd. 3, 408–437, hier 414. Weiteres zur Kritik an den Konservatorien siehe bei , sowie zu der daraus resultierenden Disziplinlosigkeit am Leipziger Konservatorium Yvonne Wasserloos, *Kulturgezeiten. Niels W. Gade und C.F.E. Horneman in Leipzig und Kopenhagen*, Hildesheim, Zürich u. New York 2004 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 36).

muster des Verharrens in einer Tradition entspricht der von Carl Dahlhaus benannten „Bürgschaft von Zeitlosigkeit", in der eine kontinuierlich überlieferte Norm „nicht brüchig oder gar trügerisch" sein kann.[57] Die Leipziger Schule war selbst zu einem, allerdings kritisch rezipierten Klassiker erstarrt.

[57] Carl Dahlhaus, „Traditionszerfall im 19. und 20. Jahrhundert", in: Hans Heinrich Eggebrecht/ Max Lütolf (Hg.), *Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, München 1973, 177–190, hier 179.