

Künstlerische vs. politische Aspekte von Musikkritik: Zur Rezeption „ausländischer“ Orchestermusik in der Leipziger Musikpresse des 19. Jahrhunderts

Stefan Keym
Univerza v Leipzigu
Universität Leipzig

Das 19. Jahrhundert gilt als eine Epoche des wachsenden Nationalismus', in der sich diese politische Ideologie zunehmend in allen Lebensbereichen manifestiert hat. Gerade der kulturell-künstlerische Bereich wurde als ein Forum entdeckt, auf dem man nationale Emanzipations- und Hegemonialbestrebungen besonders wirkungsvoll zur Geltung bringen konnte. Bei den großen Instrumentalmusikgattungen, die zur selben Zeit ebenfalls einen nie dagewesenen Boom erlebten, stand einer solchen Funktionalisierung allerdings – vor allem im deutschsprachigen Raum – die sogenannte „Idee der absoluten Musik“ entgegen, die die „reine Instrumentalmusik“ in den Worten von E. T. A. Hoffmann zu einem „Geisterreich“ verklärte, das nichts gemein habe „mit der äussern Sinnenwelt“ und ihren menschlichen Konflikten.¹ Der Versuch, beide Ideologien miteinander in Einklang zu bringen, führte zu einer seltsam gewundenen, ambivalenten Argumentation, wie sie etwa August Reißmann, selbst Symphonie-Komponist, Musiktheoretiker und -schriftsteller, 1873 im Artikel „Deutschland. Deutsche Musik“ des von ihm mitherausgegebenen *Musikalischen Conversationslexikons* vertrat:

1 Anon. [E. T. A. Hoffmann], „Rezension von Beethovens fünfter Symphonie“, *Allgemeine musikalische Zeitung* [AmZ] 12 (4. Juli 1810): 631. Siehe auch: Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel/München: Bärenreiter/dtv, 1978).

Nur weil unsere deutschen Meister die Kunst als Selbstzweck betrachten und üben und nicht einseitig dem nationalen Bedürfnis der Massen unterordnen, gewinnt diese höchste Vollendung.²

Damit machte Reißmann das Prinzip der absoluten Musik zur Grundlage deutscher kulturchauvinistischer Überlegenheitsphantasien. Diese scheinbare Lösung des Widerspruchs zwischen Politisierung und „l'art pour l'art“-Prinzip war indes keineswegs unumstritten. Vielmehr wurde das Kräfteverhältnis dieser beiden Pole im deutschen Musikediskurs des ‚langen‘ 19. Jahrhunderts immer wieder neu diskutiert. Neben der patriotischen Verklärung von künstlerischen Leistungen einheimischer Komponisten ging es dabei zunehmend auch um die kritische Beurteilung von Beiträgen ‚ausländischer‘ Tonsetzer zu den großen Instrumentalgattungen, deren internationale Vorbildwirkung man zwar begrüßte, ohne jedoch von ihrer Vereinnahmung als deutsches Alleinstellungsmerkmal Abstriche machen zu wollen.

Im Folgenden wird diese Entwicklung anhand der Leipziger Musikpresse skizziert. Dabei greife ich zurück auf Ergebnisse eines an der Universität Leipzig durchgeführten DFG-Forschungsprojekts, das sich der Re-Internationalisierung des Symphonik-Repertoires der Leipziger Konzerte und Verlage sowie dessen Resonanz in der Presse widmete.³

Zunächst ist daran zu erinnern, dass die Kanonisierung der großen Instrumentalwerke von Joseph Haydn, Wolfgang Amadé Mozart und vor allem Ludwig van Beethoven zu Klassikern der Tonkunst in den Jahren nach 1800 zusammenfiel mit dem Zerfall des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation und mit dessen militärischer Bedrohung durch das postrevolutionäre Frankreich unter Napoleon Bonaparte. In dieser prekären Situation, in die man sich heute vielleicht wieder etwas leichter hineinzuversetzen vermag als in den vergangenen Jahrzehnten, diente Kunst als ein Mittel der Kompensation: An die Stelle des fehlenden Nationalstaats trat die Idee einer Kulturnation (Friedrich Meinecke) und diese benötig-

2 August Reissmann, „Deutschland. Deutsche Musik“, in *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 3, Hrsg. August Reissmann und Hermann Mendel (Berlin: Oppenheim, 1873), 138f.

3 *Leipzig und die Internationalisierung der Symphonik. Untersuchungen zu Präsenz und Rezeption ‚ausländischer‘ Orchesterwerke im Leipziger Musikleben 1835–1914*; DFG-Projekt am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig 2011–2015. Siehe dazu: Stefan Keym, „‚Sich mit jedem Tact mehr zu verwundern, und doch mehr zu Haus zu fühlen.‘ Zur Re-Internationalisierung der Symphonik im Leipziger Konzertrepertoire des langen 19. Jahrhunderts“, *Die Musikforschung* 69 (2016): 318–44.

te Alleinstellungsmerkmale, die man u.a. in den großen, komplexen Instrumentalwerken der drei Wiener Komponisten fand. Die Begeisterung für dieses anspruchsvolle Repertoire wurde maßgeblich durch die Identitätsbedürfnisse des deutschen Bürgertums gefördert: seinen national-patriotischen Gefühlen, aber auch seinen sozialen Bedürfnissen der Abgrenzung nach oben und unten, gegen den traditionsgemäß auf die Oper fokussierten Adel und die vermeintlich kulturlosen Unterschichten. Tatsächlich ging die Aufwertung des neuen Wiener Instrumentalstils von einem lokalen Sonderweg zu einem gesamtdeutschen Kulturerbe publizistisch weniger von der Donauresidenz aus als vielmehr von der sächsischen Buch-, Messe- und Universitätsstadt Leipzig, die im Zuge dieses Prozesses auch zu einer „Musikstadt“ avancierte.⁴

In der Presse ist dieser Wandel klar erkennbar, insbesondere anhand der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (AmZ), der ersten Musikfachzeitschrift weltweit, die sich länger als nur ein paar Jahre gehalten hat: Lag ihr Schwerpunkt in den ersten Jahrgängen noch stark auf italienischer und französischer Oper (obwohl die Titelbilder mehrheitlich von Porträts mittel- und norddeutscher Komponisten geziert werden), so verschob er sich bald auf Instrumentalmusik und Symphoniekonzerte, einschließlich detaillierter Aufstellungen der Programme am Leipziger Gewandhaus, die auswärtigen Melomanen als Vorbild empfohlen wurden. Dass der AmZ-Chefredakteur Friedrich Rochlitz zugleich Mitglied der Gewandhaus-Direktion und als solcher verantwortlich für die Zusammenstellung der von ihm in seiner Zeitschrift angepriesenen Konzertprogramme war,⁵ traf sich dabei ebenso gut wie die Tatsache, dass die AmZ von dem alteingesessenen Musikverlag Breitkopf & Härtel herausgegeben wurde, der einen Großteil der gespielten Werke in seinem Sortiment führte.⁶

Im Diskurs dominierten anfangs eher lokalpatriotische Töne, die die Bürgerstadt Leipzig gegenüber den höfischen Residenzen Dresden, Berlin und Paris abzugrenzen suchten; außerdem war das Bewusstsein einer starken geistig-kulturellen Differenz zwischen dem protestantischen Norden

4 Siehe dazu: Stefan Keym, „The Role of Intercultural Transfers in the Invention of ‚Classical Music‘ in Early Nineteenth-Century Leipzig“, in *Intercultural Transfers and Processes of Spatialization*, Hrsg. Michel Espagne und Matthias Middell (Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2022), 17–36.

5 Siehe: Stefan Horlitz und Marion Recknagel, Hrsg., *Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt* (Leipzig: Peters, 2007).

6 Siehe: Thomas Frenzel, Hrsg., *Breitkopf & Härtel. 300 Jahre europäische Musik- und Kulturgeschichte* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2019).

und dem katholischen Süden (inklusive Österreichs), dem sog. „*mittäglichen Deutschland*“⁷ sehr ausgeprägt, dessen Affinität zur italienischen Musik in norddeutschen Zeitschriften des 18. Jahrhunderts oft kritisiert worden war.⁸ Erst auf dem Höhepunkt der gesamtdeutsch-patriotischen Aufwallungen während der Befreiungskriege gegen Napoleon trat eine Tendenz zu musikkulturellem Nationalstolz deutlicher hervor. So bezeichnete der Sondershäuser Hoforganist, -sekretär und Lexikograph Ernst Ludwig Gerber 1813 in der *AmZ* die Symphonien Haydns, Mozarts und Beethovens als „*das non plus ultra in der neuesten Kunst, das Höchste und Vortrefflichste in der Instrumentalmusik*“ und Deutschland als den „*alleinigen Sitz dieser Kunstgattung*“.⁹ Dass das kompensatorische Moment solcher Behauptungen durchaus reflektiert wurde, belegt die folgende, latent ironische Äußerung von Robert Schumann in seiner 1834 als Alternative zur *AmZ* gegründeten *Neuen Zeitschrift für Musik*:

Wie [...] der Franzose seine Revolution, der Engländer seine Schifffahrt usw., so [hat] der Deutsche seine Beethovenschen Symphonien; [...] mit ihm hat er im Geist die Schlachten wieder gewonnen, die ihm Napoleon abgenommen.¹⁰

Schumann spricht hier von einem Rezeptionsphänomen, nicht von einer patriotischen Intention des Komponisten. Dass er einer solchen skeptisch gegenüberstand, zeigen seine Stellungnahmen zu seinem Altersgenossen Fryderyk Chopin. Denn zwar begeisterte sich Schumann für dessen neuartige Klaviermusik und unterstrich auch deren politische Wirksamkeit, indem er sie als „*unter Blumen eingesenkte Kanonen*“ bezeichnete, die der russische Zar zu fürchten habe; dennoch legte er Chopin bereits 1836 nahe, „*das kleine Interesse der Scholle, auf der er geboren*“, dem „*großweltbürgerlichen zum Opfer [zu] bringen*“ und seine „*zu spezielle sarmatische Physiognomie*“ zu einer „*allgemeinen idealen*“ weiterzuentwickeln.¹¹

Ganz in diesem Sinn lobte die dritte Leipziger Musikzeitschrift, die von dem Musikverleger Bartolf Senff gegründeten *Signale für die musika-*

7 Anon. [Johann Karl Friedrich Triest], „Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert“, *AmZ* 3 (1800/01): 277f.

8 Vgl.: Keym, *The Role of Intercultural Transfers*, 21–3.

9 Ernst Ludwig Gerber, „Eine freundliche Vorstellung über gearbeitete Instrumentalmusik, besonders über Symphonien“, *AmZ* 15 (14. Juli 1813): 457f.

10 Robert Schumann, „Neue Symphonien für Orchester“, *Neue Zeitschrift für Musik [NZfM]* 11 (2. Juli 1839): 1.

11 Robert Schumann, „Pianoforte. Concerte. Friedrich Chopin“, *NZfM* 4, Nr. 33 (22. April 1836): 138. (Rezension von Chopins Klavierkonzerten).

lische Welt, 1851 den aus Dänemark gebürtigen zeitweiligen Gewandhaus-Kapellmeister Niels W. Gade, er habe in seiner vierten Symphonie das „*nor-dische Element*“

absichtlich aus dem Kreise seiner Gedanken und Ideenwelt auszuschließen gestrebt, um sich von den auf die Dauer hemmenden Einflüssen einer überwiegenden nationalen Färbung möglichst zu emancipiren, und in einem weiteren und höheren Sinne zu schaffen. So manifestirt sich Gade in seiner neuesten Schöpfung schon als ein auf durchaus deutschem Grund und Boden stehender Componist.¹²

Vor allem in der späten *AmZ* gab es auch konservative Kritiker, die den nationalen Aspekt völlig ausklammerten, etwa in ihren Werkbesprechungen von Gades erster und zweiter Symphonie.¹³ In der *Neuen Zeitschrift für Musik* wiederum, die ab 1845 von der (sich später als „neudeutsch“ bezeichnenden) „Fortschrittspartei“ um den Liszt- und Wagner-Apologeten Franz Brendel geleitet wurde, beklagte man den bewussten Verzicht Gades auf nationale Elemente in dessen vierter Symphonie:

Jenes eigenthümliche, nationale Colorit, welches bei Gade's Musik so sehr anzieht, fehlt dieser Symphonie bis auf einige wenige Züge ganz; der Componist bestrebt sich darin deutsch zu sein, und verliert dadurch seine Ursprünglichkeit.¹⁴

Tatsächlich lässt sich bei der Publikumsresonanz von Gades Symphonien kein eindeutiger Zusammenhang mit deren nationaler Färbung feststellen. So wurde Gades heitere, „*kosmopolitische*“ vierte Symphonie ebenso oft gespielt wie die national kolorierten Nr. 1 und 3.¹⁵

Die drei hier an Beispielen aus der von Mendelssohn, Schumann (und Gade!) geprägten kurzen Leipziger „Glanzzeit“ aufgezeigten Haltungen der Presse im Umgang mit dem Nationalen in der Symphonik – Ausklammerung/Ablehnung, ambivalente Würdigung und Befürwortung/Forderung – haben den Diskurs der Leipziger Musikpresse auch in den folgenden Jahrzehnten bestimmt.

12 V., „Zwölfte Ubonnementconcert“, *Signale für die musikalische Welt* [SMW] 9, Nr. 4 (Januar 1851): 35f.

13 A. K. [August Kahlert], „Recenzion“, *AmZ* 45, Nr. 49 (6. Dezember 1843): 879; R.+, „Nachrichten“, *AmZ* 46, Nr. 4 (24. Januar 1844): 62f.

14 F. G., „Leipziger Musikleben“, *NZfM* 36, Nr. 4 (24. Januar 1851): 37.

15 Siehe: Yvonne Wasserloos, *Kulturzeiten. Niels W. Gade und C.F.E. Horneman in Leipzig und Kopenhagen* (Hildesheim: Georg Olms, 2004), 285.

Manche konservativen Kritiker erklärten sich für schlichtweg unzuständig bei national intendierten fremdländischen Kompositionen. So bemerkte ein Rezensent der *Signale* 1861 über die Ouvertüre zu Michail Glinkas Oper *Ein Leben für den Zaren*, die „*nationale Bedeutung*“ des Werks könne er gar „*nicht würdigen [...] ,denn wir gehören nicht zu den Unterthanen des ,Kaisers aller Reußen [sic]‘*“.¹⁶ Einige Rezensenten lehnten nationale Aspekte in der Symphonik kategorisch ab. So ließ sich Eduard Bernsdorff, der langjährige Chefkritiker der *Signale*, „*specifisch national-musikalische Nachempfindungen*“ allenfalls dann gefallen, wenn sie

einstheils nicht mit zu großer Präntion und in zu breiter Ausdehnung auftreten, andernteils es dem außerhalb der gerade im Spiele stehenden Nationalität Stehenden nicht allzuschwer machen, sich mit dem Fremdartigen zu versöhnen

– eine Bedingung, die er bei Antonín Dvořáks *Slavischen Tänzen* eher erfüllt sah als etwa bei der *Skandinavischen Symphonie* des Briten Frederick H. Cowen.¹⁷ Dieses Urteil erklärt sich daraus, dass Bernsdorff (wie er mit Bezug auf Johan Svendsens zweite Symphonie klarstellte) „*vor allen Dingen [...] in den höheren Kunstgattungen der Sinfonie, Sonate u.s.w.*“ „*keine Sympathie für das Nationalitätsprincip in der Musik*“ hegte.¹⁸ Auch Bernhard Vogel äußerte 1882 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* deutliche Skepsis gegenüber der Verwendung „*südslavischer Volksweisen*“ in Anton Rubinsteins fünfter Symphonie, „*weil das Slaventhum in solcher Ausgesprochenheit für symphonische Werke früher nicht verwerthbar schien*“.¹⁹ Und in Piotr Čajkovskijs zweiter Symphonie hielt er russische Volksweisen nur unter der Voraussetzung für tolerabel, dass „*der Patriot nicht auf Kosten des Künstlers sich breit*“ mache.²⁰

Im späten 19. Jahrhundert ist eine zunehmende Durchdringung von ästhetischen Argumenten mit nationalistischem Denken erkennbar. Dies lässt sich exemplarisch zeigen am Diskurs über „*motivisch-thematischer Arbeit*“, die im deutschen Raum seit einer 1844 von Johann Christian Lobe

16 Anon., „Achstes Ubonnementconcert in Leipzig“, *SMW* 19, Nr. 51 (5. Dezember 1861): 709.

17 *SMW* 44 (Dezember 1886), 1176.

18 G. S., „Fünftes Ubonnement=Concert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig“, *SMW* 35, Nr. 63 (November 1877): 995.

19 Bernhard Vogel, „Werke für Orchester“, *NZfM* 78, Nr. 4 (22. Januar 1882): 40.

20 Bernhard Vogel, „Werke für Orchester“, *NZfM* 77, Nr. 15 (8. April 1881): 157.

publizierten Kompositionslehre²¹ explizit als eines der wichtigsten Stil- und Qualitätskriterien galt, das einem Instrumentalwerk innere Geschlossenheit, Autonomie und damit Dauerhaftigkeit verlieh.²² 1859 behauptete der junge Felix Draeseke, Schüler Liszts, aber zuvor auch des Leipziger Conservatoriums, in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, nur wenige „Ausländer“ hätten bislang die „*Meisterschaft in dieser Kunst der Durcharbeitung*“ erlangt; dies sei der Grund, weshalb „*bis zu Berlioz' Erscheinen deutsche Autoren allein in der Instrumentalmusik geherrscht haben*“.²³ Walter Niemann führte die Distanz vieler nationaler Symphoniker gegenüber der thematischen Arbeit auf ein satztechnisches Argument zurück: Aus der „*aufs Volkslied zurückgreifenden Fundamentierung all' der slavischen und skandinavischen, nationalen Schulen*“ resultiere das „Erbübel“,²⁴ dass wir

ungezählte Wiederholungen einzelner Phrasen, transponierte Repetitionen weiter Perioden [gewinnen], aber keinen Ersatz für die fehlenden logisch ersonnenen und zielbewusst gestalteten Entwicklungen.²⁵

Andere Autoren gingen einen Schritt weiter, indem sie Stilmerkmale wie eine repetitive thematische Struktur oder scharfe Stimmungswechsel auf Einflüsse der Landschaft, der Geschichte oder des klischeehaft dargestellten vermeintlichen Charakters der Nation zurückführten, der der jeweilige Komponist angehörte. So war namentlich bei russischen Komponisten oft von „*geistesarmen Wiederholungen*“,²⁶ Barbarei²⁷ und vom Einsatz der Knute die Rede, etwa mit Bezug auf Vassilij Kalinnikovs Symphonie g-Moll:

- 21 Johann Christian Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen, aus den Werken der besten Meister entwickelt und durch die mannigfaltigsten Beispiele erklärt* (Weimar: Voigt, 1844).
- 22 Siehe dazu: Stefan Keym, Hrsg., *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik. Zur Geschichte und Problematik eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses* (Hildesheim: Georg Olms, 2015).
- 23 Felix Draeseke, „Michael Glinka“, *NZfM* 51, Nr. 15 (7. Oktober 1859): 125.
- 24 Walter Niemann, „Die ausländische Klaviermusik der Gegenwart“, *NZfM* 101, Nr. 7 (8. Februar 1905): 135.
- 25 Walter Niemann, „Neue Klaviersonaten I“, *NZfM* 102, Nr. 7 (14. Februar 1906): 160 (zu Milij Balakirev).
- 26 C. M., „XX. Gewandhauskonzert“, *NZfM* 100, Nr. 12 (16. März 1904): 227f. (zu Tschaikowskij's fünfter Symphonie).
- 27 Eduard Bernsdorff, „Drittes Ubonnement=Concert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig“, *SMW* 55, Nr. 48 (26. Oktober 1897): 754 (zu Nikolaj Rimskij-Korsakovs *Scheherazade*).

Wenn da plötzlich an unvermuteter Stelle der Aufruhr in allen Instrumenten losbricht, wenn die Bläser mit vollen Backen arbeiten, die Streicher in den höchsten Lagen winseln, da wird man den Gedanken an Sibirien, an ein Rudel bissiger Wölfe, an eine Horde ungeschlachter Bauern, die mit der Wodkaflasche dahergeschwankt kommen, und – an die gefürchtete Knute nicht los.²⁸

Während sich das Leipziger Bild von russischer Symphonik erst allmählich entwickelte und zunächst stark variierte,²⁹ war der Blick auf französische Musik über weite Strecken des 19. Jahrhunderts sehr stereotyp und negativ. Bereits in der ersten Jahrhunderthälfte hatte sich hier eine Art Feindbild entwickelt, das primär von Oper und Operette geprägt war. Es kreiste um das kulturchauvinistische, später auch rassistisch unterfütterte Klischee, Franzosen könnten aufgrund ihres Nationalcharakters gar nicht anders, als leichte, frivole Musik zu schreiben, die zwar technisch gut gemacht sei (vor allem in der Orchestration) und daher wirkungsvolle Effekte und einigen Esprit biete, aber letztlich immer oberflächlich bleibe.³⁰

So urteilte die *Allgemeine musikalische Zeitung* anlässlich eines abschließlich Werken französischer Komponisten gewidmeten Konzerts, das 1876 (also nur fünf Jahre nach dem Deutsch-Französischen Krieg!) am Gewandhaus stattfand, über Hector Berlioz, er verstehe es zwar, seine Gedanken

in interessante thematische Verflechtungen zu bringen, sowie im großen Ganzen geistvoll und wirksam zu gruppieren; freilich stellen sich diese Gedanken nicht als innere Gemüthsergüsse, sondern als Reflexe des combinirenden Verstandes dar.³¹

Berlioz' *Harold*-Symphonie sei daher zwar „ein höchst geistreiches, nicht aber zugleich ein gemütherhebendes und ideales Werk“. Auch Camille Saint-Saëns' zweite Symphonie wurde von den *Signalen* ein „tieferes Berührtwerden“ der Hörer kategorisch abgesprochen.³²

28 M-r., *Leipziger Zeitung*, 9. November 1904.

29 Siehe dazu: Stefan Keym, „Auffrischung oder Abweichung von der Tradition? Präsenz und Wahrnehmung russischer Symphonik in Leipzig bis 1914“, in *Russische Musik in Westeuropa bis 1917: Ideen – Funktionen – Transfers*, Hrsg. Stefan Keym und Inga Mai Groote (München: edition text & kritik, 2018), 73–111.

30 Siehe: Fritz Reckow, „Wirkung‘ und ‚Effekt‘. Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik“, *Die Musikforschung* 33 (1980): 1–36.

31 *AMZ, Neue Folge* 11 (19. Januar 1876): 46.

32 Eduard Bernsdorf, „Achzehntes Aubonnet=Concert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig“, *SMW* 37, Nr. 18 (Februar 1879): 275.

Louis Köhler gestand Saint-Saëns zwar einen „guten Einfall“ für ein „Motiv von orchestergemäßer Natur“ zu, warf ihm jedoch vor, es nicht in den Dienst einer umfassenden Idee zu stellen, sondern als Selbstzweck „klug am Draht“ zu führen und „sich nett ausnehmen“ zu lassen. Während bei dem französischen Komponisten an die Stelle eines „tiefen Gefühlslebens“ und „deutschen Gemüths“ Reflexion und Phantasie träten, bleibe der Hörer im Herzen kalt; immerhin erfreue diese Musik seinen Verstand ähnlich wie „gewisse feine Gebilde künstlerischer Industrie“.³³ Auch das 1870 gegründete *Musikalische Wochenblatt* urteilte, bei diesem Werk interessiere „die pikante Handhabung der äußeren Mittel“ mehr als der „ideelle Gehalt“.³⁴ Die *Neue Zeitschrift für Musik* billigte Saint-Saëns zwar technische Meisterschaft und Geistreichtum zu,³⁵ jedoch keine „thematische Vertiefung“³⁶ oder „tiefere Durcharbeitung“,³⁷ denn als Franzose habe er kein „wahrhaftes Verständnis“ für die „Tiefe deutschen Wesens“.

Das Klischee von der oberflächlichen französischen Musik wurde übrigens dadurch genährt, dass man in Leipziger Konzerten, sofern man überhaupt französische Werke aufführte, am liebsten kurze, leichte Stücke spielte wie die erste *Arlésienne-Suite* und *Roma* von Georges Bizet, *Le Rouet d'Omphale* („Das Rad der Omphale“) von Saint-Saëns oder *L'Apprenti-sorcier* („Der Zauberlehrling“) von Paul Dukas, während die „Orgelsymphonie“ (Nr. 3) von Saint-Saëns und die Symphonie d-Moll von César Franck bis 1914 nur je einmal, die Symphonien von Vincent d'Indy gar nicht und Musik von Claude Debussy erst ab 1905 präsentiert wurde.

Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* wurde bei seiner Leipziger Erstaufführung als „Nippfigurenmusik“ und „Farbenorgie“ von „gänzlicher Erfindungs- und Gedankenarmut“³⁸ verunglimpft. Auch Debussys drei Orchesterbilder *Iberia* wurden 1908 nur als „kinematographen-ähnliche und allerdings genial übermalte drastische Wirklichkeitsaufnahmen“ wahrgenommen.

33 L. K. [Louis Köhler], „Deuxième Symphonie (en La mineur) par Camille Saint-Saëns“, *SMW* 37, Nr. 51 (Oktober 1879): 802.

34 *Musikalisches Wochenblatt* 10 (28. Februar 1879): 118.

35 F. Stade, „Correspondenzen. Leipzig“, *NZfM* 72, Nr. 52 (22. Dezember 1876): 519 (zu *Danse macabre*).

36 V. B., „Concert- und Kammermusik“, *NZfM* 72, Nr. 3 (14. Januar 1876): 23 (zum Konzertstück op. 20).

37 Z., „Correspondenzen“, *NZfM* 73, Nr. 48 (23. November 1877): 508 (zu *Le Rouet d'Omphale*; ebenso die beiden folgenden Zitate).

38 *Leipziger Volkszeitung*, 17. Oktober 1905; Paul Merkel, *Leipziger Neueste Nachrichten*, 17. Oktober 1905, 18; C. K. [Carl Kipke], „Berichte. Leipzig“, *Musikalisches Wochenblatt* 36, Nr. 43 (26. Oktober 1905): 766.

nommen und als „disharmonisierendes Nebeneinander und Nacheinander von Klängen, Melodiebrocken und Geräuschen, nicht aber als eigenständig wertvolle und wirklich edle Kunstwerke“.³⁹ Immerhin mahnte Walter Niemann schon 1904 mit Blick auf „jungfranzösische Klaviermusik“:

Wir müssen uns gerade hier vor der Anwendung falscher Massstäbe hüten. Wir müssen suchen, uns in das Fühlen und Denken eines romanischen Volkes, das nun eben von dem unsrigen in den meisten Beziehungen abweichend ist, einzuleben.⁴⁰

1912 kritisierte Niemann Unmutsbezeugungen eines Teils des Gewandhaus-Publikums gegenüber Debussys *Nocturnes* und empfahl sogar, ein ganzes Konzert neuen Werken dieser „großen fremden Nation“ zu widmen und dadurch „produktive und, wie sich herausstellen wird, vielleicht notwendige Anregungen“ für die Weiterentwicklung der einheimischen Musik zu empfangen.⁴¹

Bereits 1886 hatte Martin Krause im *Leipziger Tageblatt* argumentiert, dass „unsere vollständig ausgenützte Rhythmik dringend der Auffrischung mit Hilfe der Anregung von Außen bedarf“.⁴² Detlef Schultz betonte anlässlich eines reinen Čajkovskij-Konzerts 1900, je mehr die einheimische Produktion im Bereich der „Instrumentalformen der deutschen Classiker“ an Bedeutung verliere, desto williger nehme man „ausländische Leistungen auf, die ihr neue Säfte zuführen könnten.“⁴³ Ein Rezensent der *Leipziger Zeitung* begrüßte Borodins erste Symphonie sogar als „wahres Labsal [...] inmitten der Unmasse von Kapellmeistermusik, die in Deutschland pro-

39 Arthur Smolian, „Musikbriefe“, SMW 66, Nr. 7 (12. Februar 1908): 214; Eugen Segnitz, „Konzerte. Leipzig“, NZfM/Musikalisches Wochenblatt 104/39, Nr. 7 (3. Februar 1908): 180.

40 Walter Niemann, „Neue jungfranzösische Klavierkunst“, NZfM 100, Nr. 9 (24. Februar 1904): 151.

41 Walter Niemann, „17. Gewandhauskonzert“, *Leipziger Neueste Nachrichten*, 16. Februar 1912, 17.

42 Martin Krause, „Musik. Siloti-Concert“, *Leipziger Tageblatt*, 11. Oktober 1886. Das Benefizkonzert am 9. Oktober 1886 bestritt Alexander Siloti im alten Gewandhaussaal mit den vereinigten Kapellen der Königlich-sächsischen Regimenter Nr. 107 und 312. Auf dem Programm standen u. a. Glinkas Ouvertüre zu *Ruslan und Ljudmila*, Čajkovskijs Violinkonzert (Solist: Adolph Brodskij) sowie Elegie und Variationen aus seiner dritten Orchestersuite.

43 Detlef Schultz, „Musik. Tschaikowsky-Feier in der Alberthalle“, *Leipziger Neueste Nachrichten*, 23. März 1900. Das Konzert am 21. März 1900 in der Alberthalle mit dem Winderstein-Orchester unter Leitung von Alexander Chessin umfasste die sechste Symphonie, *Romeo und Julia*, das zweite Klavierkonzert (mit Sophie Menter als Solistin) und die *Nussknacker-Suite*.

*ducirt wird!*⁴⁴ Die These, dass die deutsche Musik dekadent sei und daher etwas von fremden Künstlern lernen könne, wurde in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts immer häufiger geäußert. Lauter blieben jedoch die Stimmen, die wie Bernhard Vogel „vor dem wahllosen Cultus“ warnten, „den man mit slavischen Componisten neuerdings so gern treibt“,⁴⁵ während viele einheimische Talente „seit langem auf irgendwelche Berücksichtigung“ schmachteten.⁴⁶

Insgesamt betrachtet weist der Leipziger Musikdiskurs des 19. Jahrhunderts über ‚ausländische‘ Orchestermusik ein hohes Maß an Kontinuität auf. Diese beruhte insbesondere auf einer engen Verflechtung ästhetischer und politischer Kriterien. Obwohl die Leipziger Musikkritik generell weniger offen nationalistisch eingestellt war als die in der neuen Reichshauptstadt Berlin (ab 1871), stand sie den meisten Gattungsbeiträgen ausländischer Komponisten skeptisch gegenüber. Gerade weil die Symphonik für die Rückversicherung der deutschen und speziell der Leipziger kulturellen Identität so wichtig war, aber auch, weil man sich nur schwer von den Kategorien einer über viele Jahre gepflegten (wenngleich zunächst aus Wien importierten) Symphoniekultur zu emanzipieren vermochte, hielt sich die Offenheit für Neues und Fremdes, wie sie für eine international ausgerichtete Handelsstadt eigentlich üblich ist, in engen Grenzen. Dies sollte sich erst im Lauf des 20. Jahrhunderts ändern.

Bibliographie

Literatur

- Dahlhaus, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel/München: Bärenreiter/dtv, 1978.
- Frenzel, Thomas, Hrsg. *Breitkopf & Härtel. 300 Jahre europäische Musik- und Kulturgeschichte*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2019.
- Horlitz, Stefan, und Marion Recknagel, Hrsg. *Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt*. Leipzig: Peters, 2007.
- Keym, Stefan, Hrsg. *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik. Zur Geschichte und Problematik eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*. Hildesheim: Georg Olms, 2015.

44 Pf., *Leipziger Zeitung*, 16. Februar 1892, 599.

45 Bernhard Vogel, *Leipziger Neueste Nachrichten*, 22. Oktober 1897.

46 Bernhard Vogel, „Die Leipziger Tonkünstlerversammlung des ‚Allg. Deutschen Musikvereins‘“, *NZfM*, 10. Juni 1896, 289–91, hier 290.

- Keym, Stefan. „Sich mit jedem Tact mehr zu verwundern, und doch mehr zu Haus zu fühlen.“ Zur Re-Internationalisierung der Symphonik im Leipziger Konzertrepertoire des langen 19. Jahrhunderts“. *Die Musikforschung* 69 (2016): 318–44.
- Keym, Stefan. „Auffrischung oder Abweichung von der Tradition? Präsenz und Wahrnehmung russischer Symphonik in Leipzig bis 1914“. In *Russische Musik in Westeuropa bis 1917: Ideen – Funktionen – Transfers*, hrsg. von Stefan Keym und Inga Mai Groote, 73–111. München: edition text & kritik, 2018.
- Keym, Stefan. „The Role of Intercultural Transfers in the Invention of ‚Classical Music‘ in Early Nineteenth-Century Leipzig“. In *Intercultural Transfers and Processes of Spatialization*, hrsg. Von Michel Espagne und Matthias Middell, 17–36. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2022.
- Lobe, Johann Christian. *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen, aus den Werken der besten Meister entwickelt und durch die mannigfaltigsten Beispiele erklärt*. Weimar: Voigt, 1844.
- Reissmann, August. „Deutschland. Deutsche Musik“. In *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 3, hrsg. von August Reissmann und Hermann Mendel, 137–9. Berlin: Oppenheim, 1873.
- Wasserloos, Yvonne. *Kulturgezeiten. Niels W. Gade und C.F.E. Horneman in Leipzig und Kopenhagen*. Hildesheim: Georg Olms, 2004.

Zeitschriften

- A. K. [August Kahlert]. „Recenzion“. *Allgemeine musikalische Zeitung* 45, Nr. 49 (6. Dezember 1843): 879–82.
- AMZ. *Neue Folge* 11 (19. Januar 1876): 46.
- Anon. [E. T. A. Hoffmann]. „Rezension von Beethovens fünfter Symphonie“. *Allgemeine musikalische Zeitung* [AmZ] 12 (4. Juli 1810): 631.
- Anon. [Johann Karl Friedrich Triest]. „Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert“. *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1800/01): 277f.
- Anon. „Achstes Ubonnementconcert in Leipzig“. *Signale für die musikalische Welt* 19, Nr. 51 (5. Dezember 1861): 709.
- Bernsdorf, Eduard. „Achzehntes Aubonment=Concert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig“. *Signale für die musikalische Welt* 37, Nr. 18 (Februar 1879): 274–5.
- Bernsdorff, Eduard. „Drittes Ubonnement=Concert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig“. *Signale für die musikalische Welt* 55, Nr. 48 (26. Oktober 1897): 754–5.

- C. K. [Carl Kipke]. „Berichte. Leipzig“. *Musikalisches Wochenblatt* 36, Nr. 43 (26. Oktober 1905): 766.
- C. M. „XX. Gewandhauskonzert“. *Neue Zeitschrift für Musik* 100, Nr. 12 (16. März 1904): 227f.
- Draeseke, Felix. „Michael Glinka“. *Neue Zeitschrift für Musik* 51, Nr. 15 (7. Oktober 1859): 125.
- F. G. „Leipziger Musikleben“. *Neue Zeitschrift für Musik* 36, Nr. 4 (24. Januar 1851): 37–8.
- G. S. „Fünftes Ubonnement=Concert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig“. *Signale für die musikalische Welt* 35, Nr. 63 (November 1877): 994–5.
- Gerber, Ernst Ludwig. „Eine freundliche Vorstellung über gearbeitete Instrumentalmusik, besonders über Symphonien“. *Allgemeine musikalische Zeitung* 15 (14. Juli 1813): 457f.
- Krause, Martin. „Musik. Siloti-Concert“. *Leipziger Tageblatt*, 11. Oktober 1886. *Leipziger Volkszeitung*, 17. Oktober 1905.
- M-r. *Leipziger Zeitung*, 9. November 1904.
- Merkel, Paul. *Leipziger Neueste Nachrichten*, 17. Oktober 1905, 18. *Musikalisches Wochenblatt* 10 (28. Februar 1879): 118.
- Niemann, Walter. „Neue jungfranzösische Klavierkunst“. *Neue Zeitschrift für Musik* 100, Nr. 9 (24. Februar 1904): 151.
- Niemann, Walter. „Die ausländische Klaviermusik der Gegenwart“. *Neue Zeitschrift für Musik* 101, Nr. 7 (8. Februar 1905): 135.
- Niemann, Walter. „Neue Klaviersonaten I“. *Neue Zeitschrift für Musik* 102, Nr. 7 (14. Februar 1906): 160.
- Niemann, Walter. „17. Gewandhauskonzert“. *Leipziger Neueste Nachrichten*, 16. Februar 1912, 17.
- Pf. *Leipziger Zeitung*, 16. Februar 1892, 599.
- R.+ „Nachrichten“, *Allgemeine musikalische Zeitung* 46, Nr. 4 (24. Januar 1844): 57–64.
- Reckow, Fritz. „‚Wirkung‘ und ‚Effekt‘. Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik“. *Die Musikforschung* 33 (1980): 1–36.
- Schultz, Detlef. „Musik. Tschaikowsky-Feier in der Alberthalle“. *Leipziger Neueste Nachrichten*, 23. März 1900.
- Schumann, Robert. „Pianoforte. Concerte. Friedrich Chopin“. *Neue Zeitschrift für Musik* 4, Nr. 33 (22. April 1836): 137–9.
- Schumann, Robert. „Neue Symphonien für Orchester“. *Neue Zeitschrift für Musik* [NZfM] 11 (2. Juli 1839): 1.

- Segnitz, Eugen. „Konzerte. Leipzig“. *Neue Zeitschrift für Musik/Musikalisches Wochenblatt* 104/39, Nr. 7 (3. Februar 1908): 180.
- Signale für die musikalische Welt* 44 (Dezember 1886): 1176.
- Smolian, Arthur. „Musikbriefe“. *Signale für die musikalische Welt* 66, Nr. 7 (12. Februar 1908): 214.
- Stade, F. „Correspondenzen. Leipzig“. *Neue Zeitschrift für Musik* 72, Nr. 52 (22. Dezember 1876): 519.
- V. „Zwölfte Ubonnementconcert“. *Signale für die musikalische Welt* [SMW] 9, Nr. 4 (Januar 1851): 35f.
- V. B. „Concert= und Kammermusik“. *Neue Zeitschrift für Musik* 72, Nr. 3 (14. Januar 1876): 23.
- Vogel, Bernhard. „Werke für Orchester“. *Neue Zeitschrift für Musik* 77, Nr. 15 (8. April 1881): 157.
- Vogel, Bernhard. „Werke für Orchester“. *Neue Zeitschrift für Musik* 78, Nr. 4 (22. Januar 1882): 40.
- Vogel, Bernhard. „Die Leipziger Tonkünstlerversammlung des ‚Allg. Deutschen Musikvereins‘“. *Neue Zeitschrift für Musik*, 10. Juni 1896, 289–91, hier 290.
- Vogel, Bernhard. *Leipziger Neueste Nachrichten*, 22. Oktober 1897.
- Z. „Correspondenzen“. *Neue Zeitschrift für Musik* 73, Nr. 48 (23. November 1877): 508.

Musikzeitschriften

Allgemeine musikalische Zeitung (AmZ)

Neue Zeitschrift für Musik (NZfM)

Signale für die musikalische Welt (SMW)

Musikalisches Wochenblatt

Tageszeitungen

Leipziger Neueste Nachrichten

Leipziger Tageblatt

Leipziger Volkszeitung

Leipziger Zeitung