

Punctus contra punctum
Das Leipziger Konservatorium und das Neue Weimar
in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Detlef ALtenburg
Institut für Musikwissenschaft Weimar–Jena
Hochschule für Musik Franz Liszt
Weimar

Konservatorien und Musikhochschulen waren in der Kulturgeschichte Europas traditionell stets mehr als reine Ausbildungsinstitutionen. Sie prägten nicht nur mit ihren unterschiedlichen Konzepten der Ausbildung die jeweils nächste Generation der Musiker, sondern zugleich durch ihre Verbindung mit den tragenden Institutionen der Musikpflege als wesentliche Faktoren der musikalischen Infrastruktur auch ganz entscheidend die kulturelle Identität des „Europas der Regionen“, lange bevor die Politik dieses Phänomen entdeckt hatte. In einem so dichten Kulturraum wie Mitteldeutschland, der seine Spezifik nicht zuletzt der deutschen Kleinstaaterei des 18. und 19. Jahrhunderts verdankt, war diese Verbindung von professioneller Musikausbildung und musikalischen Trägerinstitutionen eine außerordentlich fruchtbare Quelle seiner kulturellen Blüte. Gerade die Ausprägung so unterschiedlicher Musikzentren wie Leipzig und Weimar ist ohne diese Verbindung zwischen Konservatorium bzw. Orchesterschule und den Institutionen der Musikpflege nur unzureichend zu verstehen. Leipzig und Weimar entwickelten sich gegen Mitte des 19. Jahrhunderts zu den Gegenpolen im musikalischen Parteienstreit zwischen Konservativen und Fortschrittspartei. Beide Zentren zogen in einem bemerkenswerten Maße junge Musiker aus aller Welt an und wirkten so weit über das deutsche Sprachgebiet hinaus.

Als 1843 Felix Mendelssohn Bartholdy das Konservatorium in Leipzig gründete, verwirklichte er ein höchst durchdachtes Programm:¹

Das mit königlicher Genehmigung errichtete Conservatorium der Musik zu Leipzig bezweckt die höhere Ausbildung in der Musik, und der zu ertheilende

¹ Erster Werbeprospekt (*Das Conservatorium in Leipzig*, hrsg. vom Directorium des Conservatoriums) aus dem Jahre 1843, zitiert nach Johannes Forner, Leipziger Konservatorium und „Leipziger Schule“. Ein Beitrag zur Klassizismus-Diskussion, in: *Musikforschung* 50 (1997), S. 31.

Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Wissenschaft und Kunst betrachtet.

Unter diesen Vorzeichen entwickelte er für das auf drei Jahre angelegte Studium einen Studienplan, der neben der „Ausbildung der mechanischen Fertigkeit auf einem oder mehreren Instrumenten, oder im Gesange“² im ersten Jahr Harmonielehre und Stimmführung, für das zweite Kontrapunkt und für das dritte Jahr doppelten Kontrapunkt und Fuge vorsah. Darüber hinaus umfaßte das Lehrangebot Formen- und Kompositionslehre (neben der Analyse klassischer Werke), Instrumentallehre, Akustik, Geschichte und Ästhetik der Musik, Partiturspiel und Dirigieren sowie für Gesangsstudenten italienische Sprache. Es bedarf kaum des Hinweises, daß das Leipziger Konservatorium damit über ein außerordentlich modernes ganzheitlich musikalisches Ausbildungskonzept verfügte. Der Unterricht in den künstlerischen Fächern umfaßte Solo- und Chorgesang, Klavier, Orgel und Violine.

Die Fächer Gesang, Instrumente und Komposition übernahm Mendelssohn selbst. Für die Fächer Harmonielehre und Komposition gewann er den Thomaskantor Moritz Hauptmann, für Orgelspiel und musikgeschichtliche Vorlesungen Carl Ferdinand Becker, für Violine Ferdinand David, der als Konzertmeister am Gewandhaus tätig war, für Klavier, Komposition und Partiturspiel Robert Schumann sowie für Gesang Ferdinand Böhme und Henriette Grabau. Nachdem Robert Schumann schon 1844 Leipzig verlassen hatte, gelang es Mendelssohn 1846, für die Klavierklassen mit Ignaz Moscheles einen der angesehensten Pianisten seiner Zeit zu verpflichten.

Die Ausbildung am Leipziger Konservatorium richtete sich zunächst nicht auf den Beruf des Orchestermusikers, sondern eher auf den des Solisten oder Kammermusikers. Die spätere Personalunion von Professur am Konservatorium und Mitgliedschaft im Gewandhausorchester war keineswegs ursprünglicher Bestandteil der Konzeption. 1853 wurde das Spektrum der Ausbildung um das Fach Violoncello erweitert. Erst 1882 konnte man in Leipzig – offenbar unter dem Einfluß der inzwischen in Weimar entstandenen Konkurrenz – auch die Mehrzahl der übrigen Orchesterinstrumente studieren. Die enge Verbindung zum Gewandhaus sollte dann in der Folgezeit in vielfacher Hinsicht zu einem Markenzeichen des Leipziger Konservatoriums werden, das bis in die Gegenwart durch Dirigenten wie Kurt Masur seine Bedeutung als Brücke zwischen der Ausbildung und dem Weg in die eigene Berufstätigkeit der Absolventen der Leipziger Musikhochschule nicht verloren hat.

² Ebenda, S. 6 (zitiert nach Forner, S. 32).

Damit war eine Verbindung geschaffen, die um so gewichtiger wog, als die Gewandhauskonzerte für das bürgerliche Symphoniekonzert des 19. Jahrhunderts in einem hohen Maße stilbildend wirkten.³ Die Kehrseite der von der Idee her glücklichen Konstellation wurde bereits in der Amtszeit von Carl Reinecke offenbar, der nicht nur die Gewandhauskonzerte von 1860 bis 1895 leitete und damit eine ganze Ära prägte, sondern darüber hinaus gleichzeitig am Konservatorium als Kompositionslehrer wirkte und bis zu seinem 78. Geburtstag, bis 1902 als Studiendirektor im Amte blieb. Manch ein Problem der Stagnation in der Auseinandersetzung mit der modernen Musik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts hängt mit derartigen Konstellationen des Leipziger Musiklebens zusammen.⁴

Die klassizistische Orientierung an den großen Meistern der Wiener Klassik wurde nicht nur zum dominierenden Signum des Leipziger Gewandhauses, sondern prägte auch, und zwar ungleich enger als das Repertoire der Gewandhauskonzerte, das Konservatorium. Das stilistische Ideal war im Sinne von Louis Spohr, wie Johannes Forner überzeugend dargelegt hat, orientiert an der „ästhetisch-stilistischen Grundlinie“ Mozart – Weber – „mittlerer“ Beethoven – Mendelssohn.⁵ Demgegenüber trat das Interesse an Schumann, Chopin und dem späten Beethoven deutlich zurück,⁶ und auch dem jungen Brahms brachte man zunächst wenig Verständnis entgegen. Am Schaffen Chopins konnte Ignaz Moscheles „nur einzelne glückliche Gedanken“ entdecken, die Chopin, wie Moscheles meinte, aber „nicht zu einem gerundeten Ganzen zu verarbeiten“ verstand.⁷ Nicht besser beurteilte Moritz Hauptmann die späten Streichquartette Beethovens, sie schienen ihm „etwas abseits und ins Dickigt“ gehend empfunden. Nur mit Beethovens „Abgeschiedenheit und Einsamkeit“ konnte er sich diese Musik erklären.⁸ Das probate Mittel für die Ausbildung in seiner Klavierklasse formulierte Moscheles kurz und treffend:

³ Rebecca Grotjahn, Die Sinfonie im deutschen Sprachgebiet 1850 bis 1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte, Sinzig 1998 (= *Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert* 7), S. 102ff.

⁴ Vergleiche hierzu Johannes Forners außordentlich erhellenden Beitrag *Leipziger Konservatorium und „Leipziger Schule“* in: *Musikforschung* 50 (1997), S. 31–36, sowie Katrin Seidel, Carl Reinecke und das Leipziger Gewandhaus, Hamburg 1998 (*Musikstadt Leipzig. Studien und Dokumente* 2). Die Periode der Stagnation endete mit der Verpflichtung von Arthur Nikisch als Gewandhauskapellmeister.

⁵ Forner, *Leipziger Konservatorium*, S. 33.

⁶ Eine Ausnahme in der Bewertung der späten Werke Beethovens bildet hier die Position von Carl Ferdinand Becker.

⁷ Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern hrsg. von seiner Frau, Leipzig 1873, Bd. 2, S. 171.

⁸ Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser, hrsg. von Alfred Schöne, Leipzig 1871, Bd. 2, S. 77.

„Ich lasse nur Klassiker spielen, Beethoven, Mozart und meine eigenen Sachen.“⁹

Petrifiziert wurden derartige Auffassungen nicht nur durch die Theorie von Moritz Hauptmann, sondern mindestens in demselben Maße durch die Musiktheorie seines Schülers Salomon Jadassohn, dessen Schüler Stephan Krehl und Carl Reinecke. Am Beispiel der Leipziger Theorielehrer des späten 19. Jahrhunderts lässt sich studieren, wie auch im künstlerischen Bereich die „Inzucht“ der Ausbildung das Ende der Innovation bedeuten kann. Mit der aktuellen Entwicklung der Musik des 19. Jahrhunderts hatten die Lehrbücher der Theorielehrer des Leipziger Konservatoriums wenig zu tun. Dies gilt in besonderem Maße, wie Forner gezeigt hat, für Ernst Friedrich Richters 1853 erschienenes *Lehrbuch der Harmonie*, das bis 1951 nicht weniger als 35 Auflagen und Übersetzungen erlebte. Das Urteil von Edvard Grieg, der von 1858 bis 1862 in Leipzig studiert hatte, über das „vermaledeite Leipziger Konservatorium, wo ich auch gar nichts gelernt habe“,¹⁰ sind vor diesem Hintergrund zu verstehen. Die Klavierwerke Liszts waren geradezu tabu. Das Schaffen Wagners wurde nicht nur durch die Position Moritz Hauptmanns mit großer Verzögerung zur Kenntnis genommen.

Leipzig verfehlte dennoch keineswegs seine Anziehungskraft auf Musiker aus aller Welt. Der Prozentsatz von Studierenden aus dem Ausland war traditionell in Leipzig außerordentlich hoch. Und Edvard Grieg war nur einer von vielen, die aus dem Ausland nach Leipzig kamen. Auch in Leipzig konnte man trotz des Bannstrahles des Konservatoriums Werke von Liszt und Wagner hören. Der 1824 gegründete Musikverein *Euterpe*, der 1849 in „feindliche“ Hände, nämlich jene Brendels gekommen war, entwickelte sich in den folgenden Jahrzehnten bis zu seiner Auflösung 1886 zusammen mit dem Riedelschen Verein zu einer Speerspitze der Neudeutschen im konservativen Leipzig. Und um das „Unglück“ noch zum Trio aufzufüllen, trat 1885 noch der *Liszt-Verein* hinzu, der bis 1899 das Leipziger Musikleben¹¹ mit der Musik der Neudeutschen vertraut machte.

Als Liszt sich 1848 in Weimar niederließ, entstand in unmittelbarer Nachbarschaft ein Zentrum der Neuen Musik, das mit seiner Polemik gegen neoklassizistisches Epigonentum nur zu bald als Gegenpol zum Leipziger

⁹ Zitiert nach Brigitte Richter, Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit. Erinnerungen von Alfred Richter an seine Studienzeit und spätere Lehrtätigkeit am Leipziger Konservatorium, in: *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. 150 Jahre Musikhochschule 1843–1993*, Leipzig 1993, S 41.

¹⁰ David Monrad Johansen, *Edvard Grieg*, Oslo 1934, deutsche Übersetzung von Eugen Schmitz, Leipzig 1943, S. 17.

¹¹ Er bestand nach Gunter Hempel, Artikel *Leipzig V*, in: MGG2, Bd. 5, Kassel u.a. 1996, Sp. 1066 bis 1902.

Konservatorium verstanden wurde. Liszt kam in einer Zeit nach Weimar, in der dort die Erinnerung an die Ära Goethe und Schiller noch lebendig war und in der die Hoffnung auf eine neue Blüte der Kunst die Ideen des Weimarer Hofes und speziell die Pläne Maria Pawlownas und des jungen Carl Alexander beflogelten. Gerade in dieser Zeit, in der jüngst erst die Diskussionen über den Ankauf des Goethehauses durch den Deutschen Bund die Gemüter erhitzt hatten und sich Deutschland auf die Feiern zu Goethes hundertstem Geburtstag vorbereitete, richtete sich das Interesse des intellektuellen Deutschland in besonderer Weise auf Weimar. Provozierend genug mußte für die Zeitgenossen der von Liszt reklamierte Begriff des „Neuen Weimar“ sein, der deutlich genug den Anspruch auf das Erbe der Ära Goethe und Schiller artikulierte. Entschieden trat Liszt für Beethovens Spätwerk ein, und ausgerechnet zum Goethe-Jubiläum 1849 führte er Beethovens 9. Symphonie auf, die in konservativen Kreisen des Leipziger Konservatoriums keineswegs als die Krönung des Beethovenschen Schaffens betrachtet wurde. Die neuen Signale wurden mit Werken wie Wagners *Tannhäuser* und *Lohengrin*, der 1850 in Weimar zur Uraufführung gelangte, bis nach Amerika zur Kenntnis genommen. Und mit Musikfesten wie dem Ballenstedter Musikfest 1852 wurden die neuen Ideen nicht nur in die Provinz, sondern umgekehrt vor allem auch in die überregionale Presse getragen. Paradoxe Weise war es zunächst nicht primär das kompositorische Werk Liszts, sondern es waren neben dem Spätwerk Beethovens die Werke Richard Wagners und die von Hector Berlioz, die nach außen die Ideale des Neuen Weimar repräsentierten. Und erst in einem zweiten Stadium, ab etwa 1855 entzündete sich die Kontroverse zwischen Konservativen und Vertretern der Fortschrittspartei zunehmend an den inzwischen entstandenen Symphonischen Dichtungen, den Klavierkonzerten und den beiden Symphonien Liszts. In Weimar sammelte sich unter dem Eindruck des neuen Lebens, das Liszt dem verwaisten „Musenhof“ einhauchte, eine Zahl von Schülern, die ihrerseits immer neue junge Musiker aus aller Welt anzogen, darunter nicht wenige aus dem nahen Leipzig. Noch bevor Weimar über eine eigene Ausbildungsinstitution jenseits der traditionellen Stadtmusik verfügte, wurde es zum Gegenpol des akademisch konservativen Konservatoriums in Leipzig. Und Liszts Polemik gegen das sinnlose Nachbeten der Formeln der Wiener Klassik, seine klare Stellungnahme gegen klassizistisches Epigonentum, traf um so mehr die Ausbildungssituation in Leipzig, als diese Abgrenzung in Leipzig in umgekehrter Richtung bewußt nachvollzogen wurde. Die Kontroverse, die sich hier anbahnte, war um so delikater, als der führende Publizist der Neudeut-

schen, Franz Brendel, nicht nur in Leipzig lebte und das Publikationsorgan des Neuen Weimar, die *Neue Zeitschrift für Musik*, in Leipzig erschien, sondern Brendel auch seit 1846 am Leipziger Konservatorium Vorlesungen über die Geschichte der Musik hielt. Doch waren es nicht seine eigenen Schriften, sondern der unter seiner Herausgeberschaft in die *NZfM* aufgenommene Artikel eines gewissen K. Freigedank über das Judentum in der Musik, der ihm fast die Entlassung aus den Diensten dieser ehrwürdigen Anstalt eingetragen hätte.¹²

Mit der Forderung nach einer eigenen Ausbildungsinstitution in Weimar, die von Liszt offenbar schon früh erhoben wurde,¹³ fokussierte sich diese Gegenposition auch institutionell auf ein Konzept, das aus den Defiziten der Ausbildung in Leipzig indirekt die Lehren zog. Die ersten Hinweise finden sich, soweit bislang bekannt, in einem Vorschlag Carl Alexanders, den dieser unmittelbar im Anschluß an die Goethe-Zentenarfeiern seiner Mutter unterbreitete. Neben einer allgemeinen Bildungsanstalt, die neben einem Kindergarten eine „Frauen-Erziehungsanstalt“ vorsah, schlug er die Einrichtung einer Kunstschule vor, die einerseits die bildenden Künste berücksichtigte, andererseits ein „Conservatorium der Musik“ vorsah. Als Leiter des neu zu gründenden Konservatoriums schlug er in glühender Begeisterung für die Projekte seines Schülers Franz Liszt vor.¹⁴

Aber bis zur Realisierung dieses Projektes war noch ein weiter Weg zurückzulegen. Mit Berlioz-Wochen und Wagner-Wochen trat Liszt in den folgenden Jahren unermüdlich für das Kunstideal des Neuen Weimar ein. In einer eigenen Aufsatzerie betonte er die gezielte Spielplanpolitik des Weimarer Theaters, das bereits zu Goethes Zeit, unbeschadet unbestreitbarer Züge der Provinzialität, zeitweilig das heimliche Nationaltheater der Deutschen war. Und nicht zuletzt trat Liszt anlässlich der Einweihung des Goethe- und Schiller-Denkmales 1857 mit seinem Bekenntnis einer Synthese von Weimarer und Wiener Klassik, mit seiner *Faust-Symphonie* und der Symphonischen Dichtung *Die Ideale*, endlich mit den eigenen repräsentativen Werken an die Öffentlichkeit, die den seit nahezu einem Jahrzehnt erhobenen Anspruch einlösten.¹⁵

¹² Die Tatsache, daß die Beschwerden über die Aufnahme von Richard Wagners Artikel in die *NZfM* (Bd. 33, 1850, S. 101 ff.) nicht zur Entlassung Brendels am Konservatorium führten, ist nur schwer nachzuvollziehen.

¹³ Vgl. hierzu den Kommentar zu Liszts Schrift über die Goethe-Stiftung (Franz Liszt, *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Detlef Altenburg, Bd. 3: Die Goethe-Stiftung, Wiesbaden u.a. 1997, S. 202f.). Es ist davon auszugehen, daß Carl Alexanders Vorschlag auf entsprechende Gespräche mit Liszt zurückgeht.

¹⁴ A.a.O., S. 202f.

¹⁵ Vgl. Detlef Altenburg, Franz Liszt und das Erbe der Klassik, in: *Liszt und die Weimarer Klassik*, hrsg. von D. Altenburg, Laaber 1997 (= Weimarer Liszt-Studien 1), S. 15f.

Mit der Aufgabe der Leitung der Oper 1859 verlor Weimar als Forum der Fortschrittspartei für Liszt bis zu einem gewissen Grade seine Anziehungskraft. Hätte nicht die Gründung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (1859 bzw. 1861) Liszts Ideen durch die Kontinuität der Tonkünstlersammlungen weitergetragen, so hätte diese fruchtbare Spannung zwischen den beiden Musikzentren Leipzig und Weimar ihre institutionelle Basis verloren. Durch die Gründung des ADMV aber intensivierte sich diese Spannung eher, als daß sie nachgelassen hätte, denn der ständige Wechsel der Veranstaltungsorte trug die Ideen der Neudeutschen mit bemerkenswerter Nachhaltigkeit weit über die engere Region hinaus. Wenn Liszt dann seit 1869 in Weimar selbst wieder regelmäßig präsent war und für mehrere Monate im Jahr junge Pianistinnen und Pianisten unterrichtete, so entstand unabhängig von den Möglichkeiten der Realisierung der Konservatoriumspläne eine Ausbildungssituation, die in ihren Zielen antiakademisch war und jenseits des etablierten Ausbildungssystems lange vor der Einbürgerung des Begriffs die Idee des Meisterkurses verwirklichte.

Demgegenüber erhob die 1872 gegründete und der Direktion von Carl Müllerhartung (*Abbildung 1*) übertragene „Grossherzogliche Orchester-Schule“ (*Abbildung 2*) einen weit bescheideneren Anspruch: Sie verstand sich als erste deutsche Ausbildungsstätte, die sich speziell der Berufsausbildung von Orchestermusikern widmet. Sie übernahm damit partiell die traditionellen Aufgaben der Stadtmusiker bzw. Stadtpfeifer mit ihrem am Vorbild der Handwerkerzünfte orientierten Ausbildungssystem, vertrat aber mit dem umfassenden Bildungsanspruch ein ungleich moderneres Konzept. Die Weimarer Konstruktion unterschied sich zunächst deutlich von dem Leipziger Modell, denn man bot ein breites Spektrum des Unterrichtes für alle Orchesterinstrumente an, und die Lehrer waren durchweg primär die Mitglieder des Hoftheaters bzw. der Hofkapelle. Einen Ignaz Moscheles gab es unter den Klavierlehrern nicht, denn die Ausbildung zielte nicht auf die Pianistenkarriere. Damit war die 1877 in „Grossherzogliche Orchester- und Musik-Schule“ umbenannte Ausbildungseinrichtung¹⁶ von Anfang an ein Gegenpol zum Leipziger Konservatorium, denn einen Schwerpunkt bildete dort zunächst eher die Heranbildung von Sängern, Geigern, Cellisten und Pianisten. Erst nach der Gründung der Weimarer Orchesterschule gewann in

¹⁶ Zur Namensgebung und den Veränderungen in der Konzeption vgl. auch: E. D. Bomberger, *Charting the Future of 'Zukunfts-Musik': Liszt and the Weimar Orchesterschule*, in: *Musical Quarterly* 80 (1996), S. 348–361.



Abbildung 1: Carl Müllerhartung (1834–1908)



Abbildung 2: Die Großherzogliche Orchesterschule. Foto Held (um 1900)

Leipzig die Ausbildung durch die Bläser des Gewandhausorchesters an Bedeutung (*Abbildung 3*).

Die Geschichte der Weimarer „Orchester- und Musik-Schule“ ist in der Gründungsphase bemerkenswert genau dokumentiert. Die regelmäßigen gedruckten Berichte informieren – bei allen Vorbehalten, die gegenüber derartigen Rechenschaftsberichten angebracht sind – sehr detailliert über die Voraussetzungen und die Erweiterung der Aufgabenstellung. Die ursprüngliche Zielsetzung erläuterte Müllerhartung in den Statuten von 1872:

Die Grossherzogliche Orchester- und Musik-Schule in Weimar will zunächst tüchtige Instrumentalisten erziehen, welche ausser der Fertigkeit auf ihren Instrumenten auch die zu jeder künstlerischen Leistung nothwendige allgemeine musikalische Bildung besitzen.

Ihre Schüler sollen aber auch zur selbständigen Leitung von Chor und Orchester befähigt werden, indem sie ausser ihrem Hauptinstrument noch ein zweites Orchesterinstrument, Clavierspiel, die Instrumentirung fremder Compositionen für Streich- und Blas-Orchester, die technische Grundlage zu eigenen Compositionen, Chorgesang, endlich in practischer Uebung das Einstudiren und Dirigiren erlernen.¹⁷

Die gesamte „Grossherzogliche Orchester- und Musik-Schule“ stand unter der Generalintendantanz des Hoftheaters und der Hofkapelle. Das Studium war auf vier Jahre angelegt und umfaßte neben zwei Orchesterinstrumenten Klavierunterricht und elementare Musiktheorie sowie Musikge-

Die Orchesterschule zu Weimar.
Sitz: vorläufig im Witthumspalais.

Die am 1. Oktober 1872 eröffnete Orchesterschule steht unter der Oberaufsicht der Generalintendantanz der Großherzoglichen Hofbühne und wird aus landesfürstlichen Mitteln subventionirt. Der Zweck der Schule ist die praktische und theoretische Ausbildung tüchtiger Orchestermusiker und Orchester-Dirigenten. Der Anfang ist vierjährig. Das Honorar beträgt 40 Thlr. jährlich.

Direktor: Kapellmeister v. Müller-Hartung ♀.
Sekretär: Musikklehrer Janeck.
Lehrer: Konzertmeister Walbrüll, Kammervirtuos Wintler,
Hoforganist Gottschalg, Stadtorganist Sulze, Musikklehrer
Janeck. — Die Kammermusiker: Ahrens, Immisch, C.
Kiel, Saul, Ußmann, Wißler. — Die Hofmusiker: Frei-
berg, Große, F. Kiel, Kallenberg.

Abbildung 3: Ankündigung der Orchesterschule zu Weimar

¹⁷ Erster Bericht der Grossherzoglichen Orchester- und Musik-Schule, Weimar 1877, S. 2. (*Abbildung 4*)

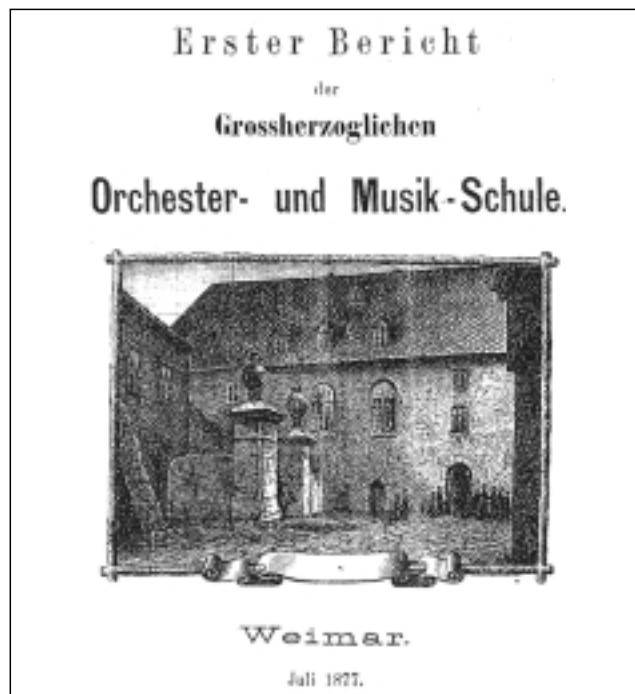


Abbildung 4: Erster Bericht der Großherzoglichen
Orchester- und Musikschule, 1877

schichte. Einen besonderen Akzent im Sinne des Studium generale setzte das zusätzliche Lehrangebot in „Literaturgeschichte und Aesthetik“.¹⁸ Unter den Musikern aus dem Freundeskreis Franz Liszts prägte vor allem Alexander Gottschalg das Kollegium. Mit dem Cellisten Leopold Grützmacher, dem Bruder Friedrich Grützmachers, gelang es, einen Instrumentalpädagogen ersten Ranges zu verpflichten. Wenig später, 1884, konnte man darüber hinaus den angesehenen Geiger Carl Halir gewinnen.

Bemerkenswert in der Geschichte der Weimarer „Orchester- und Musik-Schule“ unter der Leitung von Müllerhartung ist die in regelmäßigen Abständen erkennbare Überprüfung ihres Profils und die ständige Aktualisierung. Bereits 1876 wurde das ursprüngliche Konzept einer reinen Ausbildungsstätte für Orchestermusiker erweitert und die Ausbildung für Studentinnen geöffnet, freilich nur für bestimmte Disziplinen, nämlich, wie es im ersten Bericht der „Orchester- und Musik-Schule“ heißt, für „Clavierspiel“

¹⁸ Für die jüngeren Studierenden war zusätzlich „zur allgemeinen Fortbildung“ Unterricht in „deutscher Sprache, Rechnen, Geschichte und Geographie“ vorgesehen (*Erster Bericht*, S. 3).

und Sologesang, Harmonielehre und Chorgesang“.¹⁹ Hinzu trat im selben Jahr auch eine „Vorbereitungsschule für Knaben und Mädchen vom zehnten Jahre an zur Vorbildung im Clavierspiel und allen Orchesterinstrumenten“.²⁰ 1885 wurde die Schule erneut umbenannt. Als erste Ausbildungsstätte, die auch eine Opernschule umfaßte, hieß sie nun „Grossherzogliche Orchester-, Musik- und Opernschule“. Und 1899 kam schließlich ein Ausbildungszweig für das Theater hinzu.

In regelmäßigen Berichten über die Arbeit der Weimarer Orchesterschule dokumentierte Müllerhartung nicht nur den Bestand der Dozenten, sondern vor allem auch die Herkunft und die Ausbildung der Studierenden. Darüber hinaus enthalten seine Berichte höchst informative Auskünfte über die Hochschulkonzerte und über das studierte Repertoire.

Selbstverständlich taucht auch in Weimar in den Programmen der „Grossherzoglichen Orchester-, Musik- und Opernschule“ der Name Brahms auf, allerdings erst 1889. In der Klaviermusik fehlt er in den ersten fünfundzwanzig Jahren des Bestehens der Hochschule gänzlich. Den Schwerpunkt bildet neben den Werken der Weimarer Klassik zweifellos das Repertoire der Neudeutschen. Im Sinne Liszts zählen dazu als Wegbereiter auch Chopin, Mendelssohn und Schumann. Darüber hinaus spielt in Weimar von Anfang an die Bach- und Händelpflege sowie die aktuelle zeitgenössische Musik eine gewisse Rolle. Von den neueren Komponisten sind hier u.a. Tschaikowsky, Verdi, Meyer-Olbersleben als Student der Orchesterschule, Raff, Guilmant, Anton Rubinstein und von Bülow zu nennen. Zu Recht mit Stolz weist Müllerhartung in seinem Bericht 1888 auf die vollständige Aufführung des Verdischen *Troubadours* durch die Opernschule hin.

Für das Fortleben des Parteienstreites im weiteren 19. Jahrhundert dürfte nicht ohne Einfluß geblieben sein, daß die Weimarer Orchesterschule nicht nur mit ihren repräsentativen Aufführungen dem Œuvre der Neudeutschen verpflichtet blieb, sondern daß sie gleich mehrfach bei den Tonkünstlerfesten des ADMV – so u. a. 1878 in Erfurt und 1884 in Weimar – ein Forum fand und damit nur zu deutlich an die Traditionen des Neuen Weimar anknüpfte.

Im Gegensatz zum Leipziger Konservatorium wurde die Weimarer Orchesterschule allerdings nicht in annähernd demselben Maße die Ausbildungsstätte für Musiker aus aller Welt. Zwar figurierten von Anfang an Mu-

¹⁹ Erster Bericht, S. 1.

²⁰ Ebenda.

siker aus Amerika und England unter den Schülern, aber es war ein deutlich geringerer Prozentsatz als in Leipzig. Der eher internationale Kreis scharte sich jenseits der Institution Orchesterschule bis zu seinem Tode um Liszt, wenn dieser in Weimar weilte. Während sich Liszt in Budapest weitgehend in die Hochschule integrierte, sieht man einmal von seinem Unterlaufen der Verwaltungsvorschriften hinsichtlich des Unterrichtsgeldes ab, so blieb er in Weimar mit seinem Kreis außerhalb der Institution der Orchesterschule und hielt unabhängig von dieser Ausbildungseinrichtung für seinen Kreis der jungen Pianistinnen und Pianisten seine privaten Meisterkurse.

Die Abneigung gegen das Konservatorium, die seit Luigi Cherubinis Verweigerung der Ausbildung am Pariser Conservatoire tief verwurzelt war, hatte Liszt unter dem Eindruck des erstarrten Leipziger Konservatismus des Konservatoriums nur noch in seinen Vorbehalten gegen die akademische Musikausbildung bestärkt. Moscheles war ebensowenig wie Reinecke jener Musikertyp, von dem er sich für die Zukunft der Musik etwas versprach. In seinem Unterricht kultivierte er offenbar geradezu seine Ressentiments gegenüber der institutionalisierten Ausbildung am Leipziger Konservatorium. Die ärgste Kritik für das Spiel seiner Eleven im Weimarer Kreis der Hofgärtnerei war, wie man von August Göllerich weiß, der Vorwurf, sie spielten zu „conservatoriumsmäßig“ oder „echt leipzigerisch“.²¹

²¹ Wilhelm Jerger, Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich, Regensburg 1975 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band 39), S. 36, 49, 56, 61, 66 u.ö.