

Stefan Keym (Toulouse)

„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

„Leipzig hat ja von jeher die Instrumentalformen der deutschen Classiker besonders geschätzt und gepflegt, und je mehr die deutsche Production der letzten Jahrzehnte auf diesem Gebiete an Bedeutung verliert, desto williger nimmt man ausländische Leistungen auf, die ihr neue Säfte zuführen könnten.“¹ Diese Aussage, die Detlef Schultz im Jahr 1900 anlässlich eines Piotr Tschaikowsky gewidmeten Leipziger Symphoniekonzerts traf, scheint einen Befund zu bestätigen, der in gattungsgeschichtlichen Darstellungen seit langem als Faktum gilt. Demnach kam es ab den 1870er Jahren zu einer Re-Internationalisierung des Symphonik-Repertoires, nachdem dieses zuvor, ab der Kanonisierung des klassischen Wiener Modells,² primär von Werken deutscher Komponisten bestimmt wurde.³ Nationale Besitzansprüche auf die Symphonie als eine vermeintlich „deutsche Gattung“⁴ (die man zugleich an die Spitze der Gattungshierarchie stellte) dienten freilich auch der Konstruktion einer kulturellen Identität im politisch gespaltenen deutschen Raum.⁵ Daher stellt sich die Frage, wie man dort auf die zunehmende Wiederentdeckung der Symphonik durch Komponisten aus anderen Ländern reagierte. Inwieweit war Schultz' Kommentar, in dem der russische (Re-)Import als willkommene Auffrischung und Erneuerung der Gattung begrüßt wird und geradezu als ein Idealfall wechselseitigen Kulturtransfers und internationaler „Verflechtung“ erscheint,⁶ repräsentativ für die deutsche Resonanz auf den Re-Internationalisierungsprozess? Und bot das damalige Konzert- und Musikalienrepertoire deutschen Melomanen über-

1 Detlef Schultz, „Musik. Tschaikowsky-Feier in der Alberthalle“, in: *Leipziger Neueste Nachrichten*, 23.3.1900. Das Konzert am 21.3.1900 in der Alberthalle mit dem Winderstein-Orchester unter Leitung von Alexander Chessin umfasste die Symphonie Nr. 6, *Romeo und Julia*, das Klavierkonzert Nr. 2 (mit Sophie Menter als Solistin) und die *Nussknacker*-Suite.

2 Nach Ludwig Finscher u. a., Art. „Deutschland“, in: *MGG2*, Sachteil 2 (1995), Sp. 1184, handelte es sich bei dem Symphonikmodell der Wiener Klassiker zunächst um einen regionalspezifischen „Sonderweg“.

3 Wolfram Steinbeck, *Romantische und nationale Symphonik* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 3/1), Laaber 2002, S. 231.

4 Ebd., S. 18.

5 Siehe Anselm Gerhard, „Kanon‘ in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 18–30, und Stefan Keym, „Germanozentrik versus Internationalisierung? Zum Werk- und Deutungskanon des ‚zweiten Zeitalters der Symphonie‘“, in: *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 482–517.

6 Siehe Michel Espagne, *Les Transferts culturels Franco-Allemands*, Paris 1999, und ders., „Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaften“, in: *Comparativ* 10/1 (2000), S. 42–61, Matthias Middell, „Kulturtransfer und transnationale Geschichte“, in: *Dimensionen der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte. Festschrift für Hannes Siegrist zum 60. Geburtstag*, hrsg. von dems., Leipzig 2007, S. 49–69, und Michael Werner/Bénédictine Zimmermann, „Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der ‚Hi-

haupt hinreichend Gelegenheit, diesen Prozess wahrzunehmen und die neue internationale Werkproduktion kennenzulernen?

Dieser Frage widmete sich ein von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördertes Projekt⁷ an der Universität Leipzig am Beispiel der Stadt, die im 19. Jahrhundert als Zentrum des deutschen Musikbetriebs galt: Leipzig bietet sich für eine solche Untersuchung besonders an wegen seiner Vorbildfunktion für das bürgerliche Symphoniekonzertwesen, wegen der internationalen Bedeutung seiner Musikinstitutionen (Verlage, Konservatorium, Gewandhaus) und wegen deren kontinuierlicher und reichhaltiger Quellenüberlieferung. Untersucht wurde zum einen das symphonische Repertoire der Leipziger Konzerte und Musikverlage, wobei in die Interpretation der statistischen Befunde auch die Korrespondenz der Institutionen einbezogen und deren lokaler Vernetzung besondere Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Zum anderen wurde anhand von Rezensionen von Konzerten und Neudrucken in Musikzeitschriften und Tageszeitungen überprüft, wie die Leipziger Öffentlichkeit auf neue Orchesterwerke „ausländischer“ Komponisten reagierte. Auf diese Weise sollte ein repertoire- und rezeptionsgeschichtlicher Beitrag zur Erforschung der Symphonik im Zeitalter des Nationalismus aus einer städtischen Perspektive geleistet werden. Das Werkcorpus der Untersuchung wurde nach folgenden Kriterien bestimmt:

1. Um zu klären, inwieweit der Anteil „ausländischer“ Werke zunahm, wurde auch die Zeit vor 1870 einbezogen. Als Eckdaten dienten der Amtsantritt Felix Mendelssohn Bartholdys am Gewandhaus (1835) und der Ausbruch des Ersten Weltkriegs (1914).⁸
2. Erfasst wurden Werke von Komponisten, die zu ihrer Zeit nicht dem deutschen und österreichischen Musikkulturraum zugerechnet wurden.⁹ Die Zuordnung orientierte sich nicht an der Staatsangehörigkeit, sondern an der nationalen Identität der Komponisten,¹⁰ die in der Regel auch die Rezeption ihrer Werke prägte.
3. Neben Symphonien wurden symphonische Dichtungen, Suiten, Serenaden und Ouvertüren ausgewertet (auch von Opern, sofern sie einzeln gespielt oder gedruckt wurden). Vergleichend betrachtet, aber nicht mitgerechnet wurden Konzerte für Soloinstrument und Orchester, da diese damals sowohl bei der Programmauswahl als auch in den Kritiken primär im Hinblick auf den Solisten betrachtet wurden.

Es ist klar, dass es bei allen Kriterien Grenzfälle gibt. Sie betreffen die Gattungszugehörigkeit der Werke (besonders bei Programmmusik sowie Werken mit konzertantem oder vokalem Anteil) ebenso wie die Nationalität der Komponisten (etwa bei einem Kosmopoliten wie Franz Liszt) und die Verortung von Drucken (bei Verlagswechsel oder Firmen mit mehreren Niederlassungen). Der Entscheidungsspielraum bei solchen Fällen relativiert etwas die

stoire croisée' und die Herausforderung des Transnationalen“, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), S. 607–636.

7 *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); Konzeption und Leitung: Stefan Keym.

8 Der Erste Weltkrieg löste einen Boykott von Werken „feindlicher“ Nationen aus, der gesondert zu betrachten wäre.

9 Eine Unterscheidung zwischen deutscher und österreichischer Musik war damals, auch nach der staatlichen Trennung von 1866, nicht üblich.

10 D. h. Antonín Dvořák wurde als Tscheche (und nicht als Österreicher), Jean Sibelius als Finne (und nicht als Russe oder Schwede) eingestuft.

„Objektivität“ der statistischen Befunde. Gleichwohl konnten wesentliche Tendenzen der Repertoireentwicklung innerhalb des knapp achtzigjährigen Zeitraums aufgezeigt werden.¹¹

Im Folgenden wird primär auf das Konzertrepertoire eingegangen.¹² In dessen Interpretation fließen jedoch auch Resultate der Untersuchungen zu den Verlagsprogrammen und zur Presseresonanz ein, da beide Aspekte wesentliche Faktoren des ortsspezifischen Kontexts der Leipziger Konzerte bilden.¹³

1. Die Leipziger Symphoniekonzerte im 19. Jahrhundert: Strukturelle Rahmenbedingungen und statistischer Überblick

Das Konzertwesen der bürgerlichen Messe- und Buchstadt Leipzig war im 19. Jahrhundert von einem dualen System geprägt. Dessen erste und wichtigste Säule bestand aus den „Großen Concerten“ am Gewandhaus, die von einer zwölköpfigen Direktion ehrenamtlich wirkender Honoratioren veranstaltet wurden (vor allem Kaufleute und Juristen).¹⁴ Die Direktion war lange Zeit eng mit den ortsansässigen Musikverlagen verflochten, die nicht nur das Notenmaterial der gespielten Werke, sondern auch die führenden deutschen Musikzeitschriften publizierten, welche detailliert über die Konzerte berichteten.¹⁵ Waren die Gewandhauskonzerte durch diese im deutschen Raum einmalige institutionelle Vernetzung privilegiert, so litten sie andererseits darunter, dass das seit 1840 städtische Orchester auch in Oper und Kirche zu spielen hatte und ihm daher wenig Zeit zur Einstudierung neuer

11 Die Untersuchung erfolgte komplementär zu Rebecca Grotjahn, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte*, Sinzig 1998, die ausgehend von der Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt* eine ortsübergreifende Studie durchgeführt hat, um Carl Dahlhaus' These von der „toten Zeit“ der Symphonie zu hinterfragen (Carl Dahlhaus, „Symphonie und symphonischer Stil um 1850“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 1983/84, S. 34–58).

12 Das Repertoire ist in der Online-Datenbank „Leipziger Sinfoniekonzerte“ (Isk.topicmapslab.de) dokumentiert, die auch qualifizierte Abfragen ermöglicht (u. a. nach Gattungen, Nationalitäten, Institutionen und Zeiträumen).

13 Näheres dazu bei Stefan Keym, „Eine ‚deutsche Gattung‘? Zum Verhältnis von Symphonie und Nationalität im Leipziger Konzert repertoire und Musikdiskurs 1835–1914“, in: *Inklusion & Exklusion. „Deutsche“ Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945*, hrsg. von Sabine Mecking u. a., Göttingen 2015, S. 41–63; ders., „Für den Verleger gerade die misslichste Gattung“. Zum Symphonik-Repertoire der Leipziger Musikverlage und seiner Re-Internationalisierung im ‚langen‘ 19. Jahrhundert“, in: *Das Leipziger Musikverlagswesen. Innerstädtische Netzwerke und internationale Ausstrahlung*, hrsg. von Stefan Keym u. a., Hildesheim 2016, S. 291–328; ders., „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 Inga Mai Grootte u. a., im Druck.

14 Zum Gewandhaus fehlt bislang eine wissenschaftliche Monographie. Umfangreiches Daten- und Bildmaterial liefern diverse im Auftrag der Institution erschienene Publikationen: Alfred Dörffel, *Die Gewandhausconcerte zu Leipzig. Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884, Reprint ebd. 1980; Johannes Forner, *Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig 1781–1981. Mit einem zusammenfassenden Rückblick von den Anfängen bis 1781*, ebd. 1981; Claudius Böhm und Sven-W. Staps (Hrsg.), *Das Leipziger Stadt- und Gewandhausorchester. Dokumente einer 250jährigen Geschichte*, ebd. 1993; Hans-Rainer Jung, *Das Gewandhaus-Orchester. Seine Mitglieder und seine Geschichte seit 1743*. Mit Beiträgen zur Kultur- und Zeitgeschichte von Claudius Böhm, Leipzig 2006.

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

Werke blieb (deren Besetzung und Komplexität zudem stetig zunahm).¹⁶ Inwieweit der Kapellmeister gegenüber dem ihm sozial überlegenen Kollektiv der Direktion eine eigene Programmpolitik durchzusetzen vermochte, hing nicht zuletzt von seiner Persönlichkeit und Reputation ab. Für eine zusätzliche Orchesterprobe musste er jedoch in jedem Fall erst eine Genehmigung einholen.¹⁷ Dieses Hindernis begünstigte das damals in der Orchestermusik relativ neue Phänomen der Konzentration auf ein festes Repertoire, in diesem Fall die Werke der Wiener Klassiker, mit deren Kanonisierung Leipzig nach 1800 zum nationalen, bald auch internationalen Modell avancierte.¹⁸ Ein weiterer nicht künstlerischer Faktor, der zu diesem Prozess beitrug, war die Homogenität und Exklusivität des Publikums: Fast alle Plätze im Gewandhaus waren in festem Abonnement und wurden in den gehobenen Leipziger Familien über mehrere Generationen vererbt.¹⁹ Die Identifikation dieses privilegierten Kreises mit dem überregional berühmten Konzerthaus war mit der Präferenz für ein vertrautes, etabliertes Repertoire verbunden.²⁰

Die zweite Säule des Leipziger Konzertwesens bestand aus sämtlichen Konzerten außerhalb des Gewandhauses und war stets komplementär auf dieses bezogen, richtete sie sich doch vor allem an solche Publikumsschichten und Werke, die (noch) keinen Eingang ins Gewandhaus fanden. Diese Funktion hatte bis 1886 primär der Musikverein „Euterpe“ und ab 1896 das von dem Dirigenten Hans Winderstein gegründete Orchester. Dazwischen und parallel dazu gab es weitere Konzertreihen, die von Militärkapellen oder privaten Einrichtungen wie dem Liszt-Verein (1885–1899) mithilfe in- und auswärtiger Militär-, Hof- und bürgerlicher Orchester bestritten wurden. Hinzu kamen Extrakonzerte von meist auswärtigen Dirigenten, Komponisten und Virtuosen, die anfangs meist im Gewandhaus (mit dessen Orchester), um 1900 hingegen in der Regel andernorts stattfanden.

16 Nach Carl Reinecke, *Erlebnisse und Bekenntnisse. Autobiographie eines Gewandhauskapellmeisters*, hrsg. von Doris Mundus, Leipzig 2005, S. 150, waren zu seiner Zeit nur eine bis zwei Proben pro Konzert vorgesehen, von denen die letztere 1875 in eine öffentliche Generalprobe (mit reduziertem Eintrittspreis) umgewandelt wurde.

17 Siehe Ulrich Leisinger, „Mendelssohns Gedankenaustausch mit Heinrich Conrad Schleinitz. Eine wenig beachtete Quelle zur Geschichte der Gewandhauskonzerte“, in: *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt. Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig*, hrsg. von Wilhelm Seidel, Leipzig 2004, S. 119–131, hier S. 124 und 129.

18 Siehe Erich Reimer, „Repertoirebildung und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800–1835)“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 43 (1986), S. 241–260; Wilhelm Seidel (Hrsg.), *Kanon*, Laaber 2006, (= Musiktheorie 26/1); Marcus Erb-Szymanski, „Leipzig und die Aufführungstradition der klassischen Sinfonie“, in: *Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik*, hrsg. von Gernot Gruber u. a. (= Handbuch der musikalischen Gattungen 3/2), Laaber 2006, S. 165–182.

19 Siehe Martin Thrun, „Exklusivität, Soziabilität und Hybris des Konzerts der feinen Gesellschaft im langen 19. Jahrhundert“, in: *Musikgeschichte zwischen Ost und West: von der „musica sacra“ bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Stefan Keym u. a., Leipzig 2015, S. 647–661; Margaret-Eleanor Menninger, *Art and Civic Patronage in Leipzig, 1848–1914*, Ann Arbor, MI 1998; Antje Pieper, *Music and the Making of Middle-Class Culture. A Comparative History of Nineteenth-Century Leipzig and Birmingham*, Basingstoke 2008.

20 Mehr neue Werke wurden in den beiden jährlichen Benefizkonzerten außerhalb des Abonnements gespielt: „Konzert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds und Konzert zum Besten der hiesigen Armen.“ Nach Reinecke, *Erlebnisse und Bekenntnisse* (s. Anm. 16), S. 130, waren diese Konzerte die einzigen, bei denen der Kapellmeister das Programm völlig frei zusammenstellen konnte und sich die Direktion kein Veto vorbehält.

Die Programmzettel der Konzerte des Gewandhauses (22 pro Saison) sind nahezu vollständig erhalten,²¹ die des Musikvereins „Euterpe“ (8–12) weitgehend.²² Lücken in diesen Sammlungen konnten mithilfe von Pressedokumenten geschlossen werden. Diese ermöglichten es zudem, das Repertoire der Philharmonischen Konzerte des Winderstein-Orchesters (8–12) erstmals vollständig zu rekonstruieren, mehrere kleinere Reihen „wiederzuentdecken“²³ und zahlreiche einzelne Konzerte zu registrieren. Diese Ergebnisse belegen eindrucksvoll den Pluralismus der Leipziger Symphoniekonzerte, vor allem im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert.²⁴

Insgesamt wurden für den Zeitraum 1835–1914 ca. 1.800 Symphoniekonzerte am Gewandhaus (inklusive Extrakonzerte) und ca. 850 an anderen Aufführungsorten ermittelt. Dabei kam es zu mindestens 1.125 Aufführungen symphonischer Werke „ausländischer“ Komponisten, davon etwa 57 Prozent am Gewandhaus (bei den Symphonien 277 Aufführungen, davon 145 am Gewandhaus). Die gespielten Symphonien aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert stammten nahezu ausschließlich von deutschen und österreichischen Komponisten.²⁵ Unter den Ouvertüren hingegen waren Werke von Luigi Cherubini bis 1914 durchgängig präsent (insgesamt 240 Aufführungen).²⁶ Bei den zeitgenössischen Werken „ausländischer“ Komponisten kam es zu einem kompletten Austausch des Repertoires: Die ab den 1840er Jahren etablierten Werke schieden bis zur Jahrhundertwende wieder aus und wurden durch neuere ersetzt (mit Ausnahme einiger Ouvertüren von Hector Berlioz; dessen Symphonien setzten sich erst in den 1890er Jahren durch).

Der Aspekt der Re-Internationalisierung wurde vor allem im Hinblick auf den Anteil zeitgenössischer Werke „ausländischer“ Komponisten überprüft. Tatsächlich lag dieser während der Ära Mendelssohns (1835–1847) nur bei einem Durchschnittswert von ca. acht Aufführungen pro Saison (zwei Symphonien und sechs Ouvertüren bei mehr als 30 Konzerten in und außerhalb des Gewandhauses), zur Zeit Arthur Nikischs (1895–1922, hier bis 1914 ermittelt) hingegen fast doppelt so hoch (4,7 Symphonien und 10,7 Werke

21 Sammlungen des Stadtarchivs (D-LEsa), des Stadtgeschichtlichen Museums (LEsm) und der Stadtbibliothek Leipzig (LEm). Das Gewandhaus-Repertoire bis 1881 ist bei Dörfel, *Gewandhausconcerte* (s. Anm. 14), lediglich in einer nach Komponisten sortierten Statistik erschlossen. Eine Dokumentation der einzelnen Konzerte existiert bislang nur bis 1848 (Bert Hagels, *Konzerte in Leipzig 1779/80–1847/48. Eine Statistik*, Berlin 2009; Claudius Böhm u. a. (Hrsg.), *Statistik der Gewandhauskonzerte 1835 bis 1847*, Leipzig 1997) und für 1881–1981 (Förner, *Gewandhaus-Konzerte* (s. Anm. 14)).

22 Die auf Programmzetteln dokumentierten Konzerte der „Euterpe“ bis 1848 sind aufgelistet bei Hagels, *Konzerte in Leipzig* (s. Anm. 21). Unsystematische Angaben auch zur folgenden Zeit liefern die Festschrift *Der Musikverein Euterpe zu Leipzig 1824–1874*, Leipzig 1874, sowie Manfred Würzberger, *Die Konzerttätigkeit des Musikvereins „Euterpe“ und des Winderstein-Orchesters im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1966, und ders., *Die Entwicklung des Orchesterwesens in Leipzig außerhalb des Stadt- und Gewandhausorchesters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, maschr. Diss., Univ. Leipzig 1967.

23 Neue Abonnementkonzerte (10 pro Saison, 1902–1905); Musikalische Gesellschaft (6 Konzerte pro Saison ab 1909); außerdem wurden die Symphoniekonzerte des Liszt-Vereins (insgesamt 60 zwischen 1885 und 1899) und die Akademischen Orchesterkonzerte (6 pro Saison, 1890–1895) ausgewertet.

24 Das Repertoire der zweiten Säule ist allerdings nicht mehr vollständig erschließbar, da es noch weitere Konzertreihen gab (u. a. von Militärkapellen; Volkstümliche Konzerte des Winderstein-Orchesters), deren Programme nur sehr fragmentarisch überliefert sind.

25 Eine Ausnahme bildete die 1838 und 1846 am Gewandhaus gespielte Symphonie Nr. 1 von Étienne-Nicolas Méhul.

26 Am Gewandhaus wurden durchschnittlich mehr als zwei Ouvertüren Cherubinis pro Saison gespielt, unter Rietz und in der Frühzeit Reineckes sogar noch mehr, zu Zeiten Nikischs immerhin noch eine pro Jahr.

anderer Gattungen, allerdings bei mehr als 40 Konzerten). Die zwischenzeitliche Entwicklung verlief jedoch keineswegs geradlinig; so wurden etwa am Gewandhaus in den 1850er Jahren sogar mehr zeitgenössische Symphonien ausländischer Provenienz gespielt als unter Nikisch, danach deutlich weniger. Relevanter im Hinblick auf die Internationalisierungsthese erscheint der Befund, dass die Zahl der beteiligten „ausländischen“ Komponisten, ihrer Werke und auch der Nationen stark zunahm: So wurden 1835–1847 nur 15 zeitgenössische Symphonien von zehn Komponisten aus sieben Nationen gespielt, 1895–1914 hingegen 52 von 36 Komponisten aus 13 Ländern. Die hohen Aufführungszahlen in den 1850er Jahren verdankten sich noch einem kleinen Kreis sehr häufig gespielter Werke: So stammten etwa die in dieser Zeit am Gewandhaus dargebotenen Symphonien internationaler Provenienz von nur sechs Komponisten aus vier Ländern.²⁷ Der hohe Anteil einzelner Komponisten relativiert auch die Aussagekraft länderstatistischer Befunde: So ist die Dominanz Dänemarks in der Jahrhundertmitte vor allem Niels W. Gade zu verdanken, diejenige Russlands ab den 1890er Jahren Tschaikowsky. Eine kontinuierliche Präsenz mit diversen bekannten, jedoch keinem sehr stark vertretenen Komponisten ist vor allem für Frankreich festzustellen (mit einer Akzentverschiebung von Symphonien zu kleineren Stücken).

Anders als Tschaikowsky und viele andere Komponisten der Jahrhundertwende unterhielten die in den 1850er Jahren viel gespielten „ausländischen“ Komponisten alle enge Kontakte zur Leipziger Musikwelt. Besonders gilt dies für Gade, der zeitweilig sogar die Gewandhaus-Konzerte leitete und auf dessen Werke damals ca. 70 Prozent der Aufführungen von Symphonien internationaler Provenienz entfielen. Angesichts der an diesem Beispiel zu Tage tretenden Relevanz des spezifischen Kontexts für die Programmpolitik erschien es sinnvoll, bei der Gliederung und Detailauswertung des untersuchten Zeitraums²⁸ den Blick vor allem auf die einzelnen Institutionen und Kapellmeister zu richten.

2. Die Entwicklung des Konzertrepertoires der einzelnen Einrichtungen

Trotz der für neue Werke ungünstigen Rahmenbedingungen des Gewandhaus-Orchesters gelang es Mendelssohn, das bereits vor seiner Zeit etablierte klassische Repertoire durch zahlreiche neue Werke zu ergänzen. In den 12 Jahren seiner Amtszeit brachte er es auf 94 Aufführungen zeitgenössischer Symphonien (45 Werke von 36 Komponisten);²⁹ dabei lag der ausländische Anteil indes nur bei 16 Prozent (15 Aufführungen von neun Werken von sechs Komponisten; siehe Tabelle 1),³⁰ während er bei Overtüren fast doppelt so hoch war (31 Prozent; 37 Aufführungen von 21 Werken von 14 Komponisten). Mendelssohn selbst betonte gegenüber George Alexander Macfarren, man könne einen unbekanntem

27 Georges Onslow, Hector Berlioz, Théodore Gouvy (F); Niels W. Gade (DK); Anton Rubinstein (RU); Václav Jindřich Veit (CZ).

28 Die Gliederung des untersuchten Zeitraums orientiert sich an der Amtszeit der Gewandhaus-Kapellmeister. Bei den drei Übersichtstabellen wurden zur besseren Vergleichbarkeit die relativ kurzen Amtszeiten von Mendelssohn und Rietz zu einer Phase zusammengefasst.

29 Als zeitgenössisch werden Werke verstanden, die in der betreffenden Phase (oder bis ca. 15 Jahre zuvor) komponiert wurden.

30 Mendelssohn brachte eine erste neue Symphonie eines „ausländischen“ Komponisten erst gegen Ende seiner vierten Saison (Ignacy Feliks Dobrzyński, Nr. 2). Die diesbezügliche Bilanz des Gewandhauses in jener Epoche verbesserte sich durch drei Gastspiele von Komponisten (Berlioz, Félicien David und Elias Parish Alvars).

auswärtigen Komponisten leichter mit einer Ouvertüre einführen.³¹ In den Konzerten des Musikvereins „Euterpe“ sind für diese Phase ähnliche Anteile festzustellen; bei den Symphonien lag der internationale Anteil sogar noch niedriger (12 Prozent; nur eine Leipziger Erstaufführung; siehe Tabelle 1).³² Unter den Ouvertüren war hier neben dem Niederländer Johannes Verhulst, der 1838–1842 die Konzerte leitete, Berlioz bereits stark vertreten (der 1838 zum Ehrenmitglied des Vereins ernannt wurde), während am Gewandhaus Ouvertüren von Mendelssohns Freund William Sterndale Bennett präferiert wurden. Gleichwohl hatte Robert Schumann bei einer Konzertbilanz von 1840 noch den Eindruck, dass in Leipzig „vor allem die gute deutsche“ Orchestermusik blühe.³³

Eine entscheidende Zäsur in dieser Hinsicht markierte die Entdeckung der Musik Niels W. Gades in Leipzig. Mit ihm gelang es erstmals in der „nachklassischen“ Zeit, Symphonien eines eindeutig als „Ausländer“ betrachteten Komponisten für längere Zeit und mit hohen Aufführungszahlen im Repertoire zu etablieren.³⁴ Diese Gattungsbeiträge wurden bereits von Zeitgenossen wie Schumann als Beginn einer explizit nationalen Symphonik gedeutet.³⁵ Als vorteilhaft für den damals noch sehr jungen dänischen Komponisten erwies sich dabei der Umstand, dass seine Musik nicht etwa als dänisch, sondern vielmehr unter dem vagen Schlagwort des „Nordischen“ rezipiert wurde³⁶ – ausgehend von seiner Ouvertüre *Nachklänge an Ossian*, die am 18. Januar 1842 in einem „Euterpe“-Konzert unter Verhulst ihre Leipziger Premiere erlebte. Den eigentlichen Durchbruch brachte ein Jahr später die umjubelte Uraufführung der Symphonie Nr. 1 c-Moll durch Mendelssohn. Ab 1844 wirkte Gade persönlich am Gewandhaus, zunächst als Vertreter Mendelssohns, 1847/48 und 1853 dann als eigenverantwortlicher Kapellmeister. In dieser Zeit wurde er zu einem allseits geschätzten Mitglied des Leipziger Kreises um Mendelssohn, Schumann, den Advokaten Heinrich Conrad Schleinitz (die graue Eminenz in Gewandhaus und Konservatorium) sowie die Verleger Härtel und Kistner. Die deutsch-dänischen Auseinandersetzungen um Schleswig-Holstein 1848–1850 bewogen Gade zwar zur Rückkehr in seine Heimat, taten der Popularität seiner Werke und seiner Person in Leipzig jedoch keinen Abbruch. Noch 1860, als man ihn erneut als Kapellmeister gewinnen wollte, schrieb ihm Schleinitz:

„Fürchten Sie ja nicht als Dähne hier Gegner oder unfreundliche Aufnahme zu finden! Das ist durchaus nicht der Fall, war es nie, und wird es nie seyn. Sie waren und sind hier

31 Mendelssohn an Macfarren, 29.12.1842 und 2.4.1844, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 9, hrsg. von Stefan Münich u. a., Kassel, S. 134 und 263f. Vgl. auch Mendelssohns Schreiben an Heinrich Conrad Schleinitz vom 21.11.1843, ebd., S. 430, in dem er riet, dass „die Stimmung des Orchesters und die der Zuhörer“ bei einer Extra-Probe entscheiden solle, ob eine Symphonie oder eine Ouvertüre von Macfarren gespielt werde (de facto erklang in Leipzig nur eine Ouvertüre dieses Komponisten).

32 In der „Euterpe“ kam es 1835–1847 zu sechs Aufführungen von fünf Symphonien „ausländischer“ Komponisten gegenüber 43 Aufführungen von 26 Werken deutscher Tonsetzer. Bei den Ouvertüren betrug das Verhältnis der Aufführungen 33 zu 93.

33 Robert Schumann, „Musikleben in Leipzig während des Winters 1839/40 (Schluß)“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (NZfM), 28.4.1840, S. 160.

34 Gades Symphonien Nr. 1 und 3 wurden am Gewandhaus bis in die 1890er Jahre je 14 Mal gespielt, Nr. 4 sogar 18 Mal; dagegen blieb es bei Nr. 2 bei vier Aufführungen, bei Nr. 5–8 bei je einer. Vgl. Tabellen 1 und 2.

35 Robert Schumann, „Niels W. Gade“, in: NZfM, 1.1.1844, S. 1f.; vgl. auch Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal, I. Abtheilung: Sinfonie und Suite*, Leipzig²1890, S. 178.

36 Siehe Michael Matter, *Niels W. Gade und der „nordische Ton“*. Ein musikalischer Präzedenzfall, Kassel 2015.

so allgemein geliebt und hochgeachtet, wie jetzt kein anderer Künstler. Niemand denkt in seiner Verehrung zu Ihnen daran, dass Sie Dähne sind [...].³⁷

Wichtiger als die nationale Herkunft eines Komponisten waren in Leipzig damals persönliche Kontakte und eine Übereinstimmung mit der in der „Musikstadt“ dominierenden konservativen ästhetisch-stilistischen Tendenz. In diesem Sinn zählte Gade ebenso zur „Leipziger Schule“ wie der Engländer Bennett oder der Lothringer Théodore Gouvy, der ab 1850 mit mehreren Symphonien in den Gewandhaus-Konzerten auftauchte. Ein weiterer symphonischer Neuling in dieser Zeit war Anton Rubinstein, der vor allem aufgrund seines Renommées als Pianist im Gewandhaus ein gern gesehener Gast war. Diese Komponisten trugen wesentlich dazu bei, dass in der Übergangsphase 1847–1860 (in der neben Julius Rietz und Gade auch Konzertmeister Ferdinand David dirigierte) nicht weniger als 28 Aufführungen von Symphonien ausländischer Provenienz am Gewandhaus erfolgten und dass diese unter den erstaugeführten Gattungsbeiträgen etwas mehr als ein Drittel ausmachten (12 von 35; siehe Tabelle 1).

Nach diesem internationalen Zwischenhoch brachte die Amtszeit Carl Reineckes (1860–1895) einen deutlichen Rückgang. Reinecke hat in den 1860er Jahren gerade einmal eine neue Symphonie eines ausländischen Komponisten vollständig präsentiert (Gades Nr. 7; siehe Tabelle 2).³⁸ In den 1870ern stieg die Kurve deutlich an (auf sieben), sank in den 1880ern erneut ab (vier), um in den letzten fünf Jahren Reineckes wieder anzusteigen (acht). Im Repertoire des Musikvereins „Euterpe“ ist über diesen Zeitraum ebenfalls ein Zickzackmuster zu beobachten, jedoch zeitlich versetzt (mit drei Novitäten, die auch im Gewandhaus noch nicht erklingen waren, in den 1860ern und fünf in den 1880ern; siehe Tabelle 2). Offenbar kam die „Euterpe“ ihrer ergänzenden Aufgabe der Präsentation neuer Symphonien vor allem dann nach, wenn das Repertoire am Gewandhaus stagnierte. In der Präferenz für zwei Symphonien Rubinsteins, die am Gewandhaus nur einmal (Nr. 1) bzw. gar nicht (Nr. 3) erklangen, ist ein Bemühen um ein eigenes Programmprofil der „Euterpe“ erkennbar. Gleiches gilt für die letzten Jahre des Vereins, in denen Wilhelm Treiber und vor allem Paul Klengel einen starken Akzent auf junge skandinavische Komponisten setzten.³⁹ Freilich blieben auch in dieser Zeit deutsche Novitäten in der „Euterpe“ deutlich in der Mehrheit.⁴⁰

Die Präferenz für skandinavische Musik, in deren Zeichen der Beginn des Re-Internationalisierungsprozesses der Symphonik in Leipzig stand, scheint indes weniger Ausdruck von Neugier auf Fremdes als vielmehr Resultat von Bedürfnissen, Traditionen und strukturellen Bedingungen der einheimischen, nationalen und vor allem lokalen Musikwelt gewesen zu sein (wie so häufig bei erfolgreichen Kulturtransfers):

37 Conrad Schleinitz an Gade, 31.3.1860, in: *Niels W. Gade og hans europæiske kred. En brevsveksling 1836–1891 / Niels W. Gade und sein europäischer Kreis. Ein Briefwechsel 1836–1891*, hrsg. von Inger Sørensen, København 2008, Bd. 1, S. 514.

38 Reinecke brachte in den 1860er Jahren auch eine erweiterte Fassung von Rubinsteins „Ozean-Symphonie“ und drei Sätze der damals noch unvollständigen Symphonie g-Moll op. 43 von Bennett. Außerdem kam es zu acht Aufführungen älterer Gade-Symphonien und einer von Berlioz' *Harold en Italie*.

39 Emil Hartmann, Nr. 1 (1881) und Nr. 2 (1883); Victor Bendix, Nr. 1 (1883); Iver Holter, F-Dur (1885). Zuvor wurden bereits Symphonien der Skandinavier Eduard Lassen (Nr. 1, 1867) und Johan Svendsen (Nr. 1, 1870) in der „Euterpe“ gespielt.

40 Wilhelm Treiber präsentierte 1876–1881 vier ausländische und 13 deutsche zeitgenössische Symphonien; unter Paul Klengel (1881–1886) war das Verhältnis 7:12.

1. Die Begeisterung für alles „Nordisch-Germanische“,⁴¹ die nach der deutschen Reichsgründung kulminierte, schlug sich im Gewandhaus-Repertoire vor allem in einigen Ouvertüren nieder⁴² und begünstigte später auch den Erfolg von Frederic H. Cowens *Skandinavischer Symphonie*.⁴³
2. Der nachhaltige Einfluss des Vermittlers Gade trug einerseits dazu bei, dass zahlreiche weitere Skandinavier zum Studium nach Leipzig kamen, und stimulierte dort andererseits ein besonderes Interesse an deren Musik.

Tatsächlich haben viele skandinavische Komponisten, von denen Orchesterwerke in Leipzig gespielt wurden, am dortigen Konservatorium studiert. An dieser 1843 auf Initiative Mendelssohns gegründeten Einrichtung, die im Unterschied zu ihren Pendants in Paris oder später in Berlin kaum staatliche Subventionen erhielt und daher auf zahlungskräftige Kundschaft aus aller Welt angewiesen war, lag der Anteil ausländischer „Eleven“ ab den späten 1860er Jahren konstant – und damals weltweit einmalig – über 40 Prozent.⁴⁴ Etwa den gleichen Anteil hatten sie auch an den symphonischen Schülerkompositionen, die bei den stets öffentlichen, anfangs noch im Gewandhaus abgehaltenen „Hauptprüfungen“ vorgestellt wurden.⁴⁵ Bei einigen Prüfungen stammten sogar fast alle präsentierten Orchesterwerke von „ausländischen“ Eleven.⁴⁶ Derartige Werke gelangten indes nur sehr selten in die offiziellen Konzertreihen (eine prominente Ausnahme bildete die Erste Symphonie von Johan Svendsen, der 1871/72 als Konzertmeister der „Euterpe“ fungierte).⁴⁷ Häufiger wurden spätere Kompositionen von Alumni der Lehranstalt in Leipzig gespielt: in Gastkonzerten, aber auch bei der „Euterpe“ und am Gewandhaus, dessen Kapellmeister Reinecke zugleich am Konservatorium lehrte und gelegentlich Werke seiner ehemaligen Schüler auf das Programm setzte.⁴⁸ Tatsächlich finden sich unter den zu seiner Zeit in Leipzig gespielten „ausländischen“ Symphonikern besonders viele frühere Konservatoriumszöglinge.

41 Zu dieser Mode, die bereits im 18. Jahrhundert einsetzte, vgl. Matter, *Niels W. Gade* (s. Anm. 36), S. 47–97.

42 August Winding, *Nordische Ouvertüre* (30.1.1873); Emil Hartmann, *Nordische Heerfahrt* (7.11.1878); Georg Bohlmann, *Wikingerfahrt. Nordische Concert-Ouverture* (16.1.1879). Diesen Werken dänischer Komponisten ging Albert Dietrichs Ouvertüre *Normannenfahrt* voran (25.1.1872 und 14.10.1880). In der „Euterpe“ wurde Svendsens *Norwegische Melodie* für Streichorchester gespielt (5.2.1878).

43 Die Symphonie Nr. 3 (*Skandinavische*) des Briten und ehemaligen Konservatoriumsschülers Cowen wurde immerhin fünf Mal in Leipzig gespielt, allerdings nicht am Gewandhaus.

44 Siehe Stefan Keym, „Leipzig oder Berlin? Statistik und Ortswahlkriterien ausländischer Kompositionsstudenten um 1900 als Beispiel für einen institutionsgeschichtlichen Städtevergleich“, in: *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von dems. und Katrin Stöck, Leipzig 2011, S. 142–164.

45 Die meisten Programme dieser Prüfungen (über die die Leipziger Fachpresse regelmäßig berichtete) sind im Archiv der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ (D-LEmh) erhalten. Bei diesem Repertoire lag der Anteil symphonischer Werke von Schülern, die nicht aus Deutschland oder Österreich stammten, für den Zeitraum bis 1914 bei 42% (81 von 193 Werken; bei Ouvertüren noch etwas höher, bei Symphonien niedriger: 35%). Was die Verteilung auf einzelne Länder betrifft, rangierten englische Eleven deutlich vorn (26 Werke), vor US-amerikanischen (14).

46 Z. B. 1867, 1872, 1901, 1903 und 1908.

47 Svendsens Symphonie Nr. 1 wurde in zwei Teilen in Hauptprüfungen des Konservatoriums uraufgeführt (1866/67), dann in der „Euterpe“ (1870) und schließlich auch am Gewandhaus gespielt (1871). Seine Nr. 2 hingegen erklang zuerst am Gewandhaus (1877) und dann in der „Euterpe“ (1880).

48 Ouvertüren von Arthur Sullivan und C. F. E. Horneman (beide 1867) sowie Ludvig Normans Symphonie Nr. 2 (1875). August Winding (Ouvertüre, 1873) hatte bereits 1847 Unterricht bei Reinecke genommen. Edvard Grieg war erst ab 1887/88 am Gewandhaus mit symphonischen

Konnte eine gezielte Programmpolitik in den „Euterpe“-Konzerten aufgrund des häufigen Wechsels des Dirigenten (ebenso wie der Orchestermusiker, von denen viele auch im Gewandhaus spielten) nur episodisch verwirklicht werden, war dies ganz anders bei Reinecke, der nicht weniger als 35 Jahre am Gewandhaus amtierte. Dabei kam er nur auf durchschnittlich 1,3 Aufführungen „ausländischer“ Symphonien pro Saison (insgesamt 46 Aufführungen, darunter viele Wiederholungen von Werken Gades; siehe Tabelle 2). Reinecke hat sich in Briefen an die Gewandhaus-Direktion immer wieder über fehlende Mittel und Probezeit beklagt⁴⁹ und mit diesem Mangel später in seinen Memoiren auch den gegen ihn erhobenen Vorwurf einer reaktionären Programmpolitik zu entschuldigen versucht.⁵⁰ Bei der Begutachtung neuer Orchesterwerke, die in großer Zahl an die Direktion gesendet wurden,⁵¹ wurde er u. a. von seinem Kollegen am Konservatorium Salomon Jadassohn sowie von Thomaskantor Wilhelm Rust unterstützt (wobei man oft mehrere Gutachten zu einem Werk einholte).⁵² Die Initiative bei der Programmplanung lag jedoch durchaus bei Reinecke, denn er reichte Vorschlagslisten ein und diese wurden auch überwiegend umgesetzt. Tatsächlich hat Reinecke eine beachtliche Zahl neuer Werke deutscher Komponisten am Gewandhaus eingeführt,⁵³ darunter allein zwölf neue Symphonien in den 1860er Jahren – gegenüber nur einer „ausländischen“ (Nr. 7 von Gade). Auch bei den anderen symphonischen Gattungen war das Zahlenverhältnis zu dieser Zeit sehr ungleich.⁵⁴

Dass es Reinecke kein Anliegen war, das Gewandhaus-Repertoire international zu gestalten,⁵⁵ bestätigen seine Programm-Vorschläge an die Gewandhaus-Direktion. So sah er nicht nur für die drei Festkonzerte zur Eröffnung des Gewandhaus-Neubaus am 11.–13. Dezember 1884 ein rein deutsches klassisches Repertoire vor (sein Alternativvorschlag, den dritten Abend „nur lebenden deutschen Componisten“ zu widmen, wurde nicht

Werken präsent (*Holberg-* und *Peer Gynt*-Suiten). Das Konservatorium besucht hatten auch Hans Huber (dessen Symphonie Nr. 2 am Gewandhaus 1902 erklang), die in der „Euterpe“ gespielten Komponisten Svendsen, Hartmann und Holter sowie Cowen, George T. Strong, Johannes Haarklou, Eyvind Alnaes, Julius Bleichmann, Christian Sinding und George W. Chadwick.

- 49 20.9.1878 forderte Reinecke eine „Vergrößerung des Orchester-Personals behülflich der Doppelbesetzung von ersten Bläserstellen“ (D-LEsa, GWH, Sign. 1832, S. 5). Am 27.11.1890 wies er die Direktion darauf hin, dass „ohne vorhergegangene Probe die Annahme einer Novität statutgemäß“ nicht möglich sei (ebd., Sign. 1833, S. 89f.).
- 50 Reinecke, *Erlebnisse und Bekenntnisse*, S. 148–152. Diese Darstellung bezweifelte bereits Heinrich Chevalley, „Der Gewandhausdirigent und sein Einfluss auf die Programme der Gewandhauskonzerte“, in: *Die Redenden Künste*, 30.10.1895, S. 172–174.
- 51 Die Kopierbücher der Ausgangspost der Gewandhaus-Direktion, die für die Jahre 1892–1900 erhalten sind (D-LEsa, GWH, Sign. 25 und 26), enthalten neben der Korrespondenz mit den Solisten zahlreiche – meist abschlägige – Antwortschreiben an Komponisten, die Werke eingereicht hatten.
- 52 Vgl. Reineckes Brief vom 21.2.1888, D-LEsa, GWH, Sign. 1833, S. 1.
- 53 Vgl. die gattungübergreifende Liste besonderer Werkaufführungen Reineckes bei Katrin Seidel, *Carl Reinecke und das Leipziger Gewandhaus*, Hamburg 1998, S. 191–196.
- 54 Unter Reinecke gab es in den 1860er Jahren 139 Aufführungen zeitgenössischer Werke anderer symphonischer Gattungen (neben Ouvertüren auch zunehmend Suiten); davon entfielen nur 22 auf Werke ausländischer Provenienz.
- 55 Ausnahmen bildeten Werke befreundeter Komponisten wie Théodore Gouvy oder ehemaliger Schüler wie George H. Witte aus Utrecht, für die sich Reinecke gegenüber der Direktion einsetzte (Briefe vom 19.6.1861 und 5.3.1871; D-LEsa, GWH, Sign. 1831, S. 8 f. und 53), und immer wieder der Klassiker Cherubini.

aufgegriffen);⁵⁶ auch für den Normalbetrieb etwa der Saison 1892/93 plante er keine einzige Symphonie ausländischer Provenienz ein (dafür einige kleinere Stücke).⁵⁷ 1894 wandte er sich explizit gegen ein großes Chorwerk von César Franck mit dem Argument, „daß manches Werk deutscher Componisten noch mehr Beachtung verdienen würde als diese Béatitudes eines Franzosen“.⁵⁸ Einige Jahre nach seiner unfreiwilligen Ablösung als Gewandhaus-Kapellmeister beklagte Reinecke sogar öffentlich eine „scharf ausgeprägte Vorliebe“ der Deutschen für „alles Ausländische“ bei der Programmgestaltung:

„Seltsam genug ist es, daß Konzert-Direktionen und Publikum, zum größten Theile auch wohl die Kritik, gegen Symphonien, die mit Beethovenschen nicht konkurrieren können, sich fast gänzlich abweisend verhalten [...]. Nur die Ausländer, namentlich die Russen, Skandinavier und Czechen, sind glücklicher daran, als die Deutschen! Konzertdirektionen und Dirigenten beeifern sich, die Werke von Borodin, Rimsky-Korsakoff, Sinding u. a. möglichst rasch nach dem Erscheinen aufzuführen.“⁵⁹

Schwingt hier Berufsneid des sich zunehmend als unzeitgemäß wahrnehmenden Komponisten Reinecke gegenüber jüngeren „ausländischen“ Kollegen mit, so kann dies durchaus als Beleg für die zunehmende Re-Internationalisierung des Repertoires gedeutet werden. Dabei hatte Reinecke immerhin 1863 und 1876 insgesamt drei Konzerte mit ausschließlich französischen bzw. italienischen Werken am Gewandhaus gegeben. Vor allem das französische Konzert vom 6. Januar 1876 erscheint im Hinblick auf die zeitliche Nähe zum Deutsch-Französischen Krieg bemerkenswert.⁶⁰ Diese Abende standen indes in der Tradition der von Mendelssohn eingeführten historischen Konzerte⁶¹ und enthielten an „zeitgenössischen“ Orchesterwerken nur bereits erprobte Stücke von Berlioz (der 1876 bereits sieben Jahre tot war).⁶²

Trotz Reineckes Vorbehalten gegenüber neuerer „ausländischer“ Symphonik ist bei diesem Segment in seinen letzten Amtsjahren ebenso ein Anstieg erkennbar wie in der Endphase der „Euterpe“. Diese allgemeine Tendenz wurde auch kaum beeinträchtigt durch das immerhin zehnjährige Interim (1886–1896), in dem es in Leipzig kein zweites ziviles Be-

56 Brief vom 14.6.1884, D-LEsa, GWH, Sign. 1832, S. 70–73. Auch eine in diesem Brief enthaltene Liste „hervorragender Componisten“ und Virtuosen enthält fast nur deutsche Namen (bis auf Rubinstein, Camille Saint-Saëns, Pablo de Sarasate, Annette Essipow und – von anderer Hand ergänzt – Gade).

57 Brief vom 17.6.1892, D-LEsa, GWH, Sign. 1833, S. 129f. An Overtüren empfahl Reinecke u. a. Cherubinis *Wasserträger*, Gades *Hochland* oder *Michelangelo*, Berlioz' *Carnaval romain* sowie als Novität Smetanas *Verkaufte Braut*; außerdem Bizets Suite *Roma* und eine Suite [recte: Serenade] für Streicher von Tschaikowsky. – Am 29.11.1894 (ebd., S. 176f.) schlug Reinecke immerhin Dvořáks Symphonie Nr. 9 und Tschaikowskys Suite *Mozartiana* vor, die er auch tatsächlich auführte.

58 Brief vom 18.9.1894, D-LEsa, GWH, Sign. 1833, S. 170f.

59 Carl Reinecke, „Das musikalische Kunstwerk. Der Konzertsaal. Symphonien“, in: *Spemanns Goldenes Buch der Musik*, Berlin und Stuttgart 1900 (unpaginiert), Nr. 443–508, hier Nr. 480. In diesem konzertführerartigen Überblick besprach Reinecke Symphonien von nur vier „ausländischen“ Komponisten (Gade, Rubinstein, Dvořák, Tschaikowsky) und k Reidete allen diverse Mängel an (vor allem unzureichende thematische Arbeit und rhythmische Monotonie).

60 Aubers Overture zu *La Muette de Portici* wurde sogar bereits am 12.10.1871 zum Gedenken an den gerade verstorbenen Komponisten gespielt (zum ersten und letzten Mal am Gewandhaus).

61 Vgl. Monika Lichtenfeld, „Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historischen Konzerts“, in: Walter Wiora (Hrsg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969, S. 41–53.

62 Am 12.3.1863 erklang das Scherzo *La Reine Mab* aus *Roméo et Juliette*, am 6.1.1876 die Symphonie *Harold en Italie*. Im Übrigen ging die Initiative zum ersten französischen Konzert von der Gewandhaus-Direktion aus; siehe Reineckes Brief an die Direktion vom 19.6.1861, D-LEsa, GWH, Sign. 1831, S. 8f.

ruforchester gab und Symphoniekonzerte außerhalb des Gewandhauses eher unregelmäßig mit Militärkapellen und auswärtigen Klangkörpern stattfanden. Dabei tat sich besonders der Liszt-Verein hervor, der wie schon die „Euterpe“ von dem Klavierfabrikanten Julius Blüthner unterstützt wurde. Der Verein sorgte nicht nur für die späte Etablierung der beiden großen Symphonien seines Namensgebers in Leipzig, sondern auch für Erstaufführungen von Gattungsbeiträgen Dvořáks, Sgambatis, Cowens und Sindings (siehe Tabelle 2 und 3).⁶³

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung bedeutete der Amtsantritt Arthur Nikischs am Gewandhaus keine fundamentale Wende für die Programmgestaltung. Zwar schlug er gegenüber der Direktion einen selbstbewussteren Ton an und präsentierte jeweils im Mai einen kompletten Programmwurf für die kommende Saison,⁶⁴ der dann nach Abschluss der von der Direktion vorgenommenen Solisten-Engagements in gemeinsamen Sitzungen über den Spielplan verteilt wurde. Nikisch repräsentierte jedoch den neuen Typ des charismatischen Stardirigenten, der sich primär durch individuelle Interpretationen bekannter Werke profiliert und daher nur gelegentlich Neues bringt.⁶⁵ Nikisch bürgerte zwar schnell die letzten beiden Symphonien Tschaikowskys ein, wandte sich dann aber Bruckner zu. Symphonien anderer ausländischer Komponisten wurden von ihm kaum mehr als einmal gespielt (siehe Tabelle 3). Ihre Liste wirkt sehr bunt und lässt keine Programmstrategie erkennen: Heute etablierte Namen wie Dvořák, Saint-Saëns, Franck und Sibelius blieben ebenso „Eintagsfliegen“ wie Elgar, Sgambati (mit einer bereits dreißig Jahre zuvor entstandenen Symphonie) sowie Gattungsbeiträge von Buttykay, Stojowski und Paderewski, die ihre Auswahl primär persönlichen Kontakten mit dem Dirigenten verdankten.⁶⁶ Häufiger erklangen einige kleinere, eingängige Werke wie Berlioz' Overtüre *Le Carnaval romain* sowie Bizets Suiten *Arlésienne* und *Roma*. Auch unter Nikisch blieb die Zahl der Aufführungen zeitgenössischer „ausländischer“ Orchesterwerke deutlich unter der deutscher und österreichischer Novitäten (etwa im Verhältnis 1:3; bei Symphonien ebenso wie bei anderen Gattungen).⁶⁷ Aufschlussreich ist hier ein Vergleich mit dem Repertoire, das Nikisch zur gleichen Zeit mit den Berliner Philharmonikern aufführte: Hier kam er auf eine ähnliche Zahl an Aufführungen „ausländischer“ Symphonien bei nur halb so vielen Konzerten und

63 Zum Liszt-Verein, der 1885–1899 insgesamt 60 Symphoniekonzerte veranstaltete (ab 1891 regelmäßig fünf pro Saison, zuletzt sogar acht), siehe Erhard Hexelschneider, „Zu Franz Liszts russischen Kontakten: Alexander Iljitsch Siloti und Alexej Konstantinowitsch Tolstoi“, in: *Weimar und der Osten. Historische und kulturelle Beziehungen des Thüringer Raumes zu Osteuropa*, Jena 2002, S. 33–74, besonders S. 56–65.

64 Siehe etwa Nikischs Briefe an die Direktion vom 16.3.1905 und 17.5.1912, D-LEsa, GWH, Sign. 1826, Nr. 459, und Sign. 1827, Nr. 491. Leider ist nur ein einziger Programm-Entwurf Nikischs erhalten (für die Saison 1905/06; ebd., Sign. 1827, Nr. 506f.).

65 Vgl. dazu Grotjahn, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet* (s. Anm. 11), S. 138.

66 Die Symphonie cis-Moll des Ungarn Akos Buttykay wurde von Nikisch, der selbst aus dem ungarischen Raum stammte, auch in Berlin und Hamburg präsentiert. Mit dem polnischen Pianisten Ignacy Jan Paderewski war Nikisch seit seiner Zeit in Boston befreundet, Zygmunt Stojowski war dessen Schüler. Siehe Stefan Keym, *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*, Hildesheim 2010, S. 307f.

67 Das Verhältnis betrug 36:110 bei Symphonien und 64:196 bei anderen Gattungen.

bei einem Verhältnis von 1:2 gegenüber deutschen Novitäten.⁶⁸ Allerdings hat Nikisch auch in Berlin nur Tschaikowsky häufig gespielt.⁶⁹

Noch etwas internationaler war das Repertoire der Philharmonischen Konzerte des Winderstein-Orchesters (siehe Tabelle 3).⁷⁰ Eine Präferenz für sehr neue Werke ist bei diesem Klangkörper indes ebenso wenig erkennbar wie eine gezielte Programmpolitik (bis auf eine Vorliebe für Berlioz). Allerdings wurden die „Windersteiner“ ebenso wie Militärkapellen zunehmend auch von ausländischen Dirigenten engagiert (besonders Russen und Amerikaner), die in Extrakonzerten Werke ihrer Landsleute präsentierten.⁷¹ Dank solcher (oft schlecht besuchter) Konzerte sowie kleinerer, „fortschrittlich“ (Liszt-Verein) oder historisch-didaktisch ausgerichteter Konzertreihen⁷² nahm der Anteil zeitgenössischer „ausländischer“ Werke am Symphonik-Repertoire der zweiten Säule des Leipziger Konzertlebens insgesamt deutlich zu. Er blieb jedoch stets niedriger als bei zeitgenössischen Solokonzerten, wo er im Verhältnis zu deutschen Werken selbst unter Reinecke bei etwa 2:3 lag (53:87) und bei Nikisch (60:55) und Winderstein (58:38) sogar die Mehrheit ausmachte.

Insgesamt ist im Repertoire der Leipziger Symphoniekonzerte somit durchaus ein (Re-)Internationalisierungsprozess festzustellen, besonders bei der Anzahl der beteiligten Komponisten und Nationen. Bei den Aufführungszahlen fiel die Zunahme des internationalen Anteils jedoch relativ gering und keineswegs geradlinig aus. Zwar wurde vor allem gegen Ende des untersuchten Zeitraums eine bunte Vielfalt an Werken und Namen ausprobiert, um dem Bedürfnis des Publikums nach „Novitäten“ nachzukommen;⁷³ jedoch wurden nur sehr wenige dieser Werke längerfristig ins Repertoire aufgenommen (61 von 99 Symphonien blieben „Eintagsfliegen“). Im Übrigen handelte es sich bei den gespielten Werken z. T. um andere als die des heutigen Kanons: Das „zweite Zeitalter der Symphonie“ wurde in Leipzig zunächst von skandinavischen Komponisten geprägt, während sich die Symphonien von Dvořák, Franck und Saint-Saëns erst nach dem Ersten Weltkrieg durchsetzten. Bei den orts-

68 33 Aufführungen bei jährlich zehn Abonnementkonzerten (dazu sieben in Pensionsfondskonzerten) gegenüber 67 von neuen deutschen Symphonien. Die Liste der „Eintagsfliegen“ war ähnlich wie in Leipzig; zusätzlich wurden je eine Symphonie von Giuseppe Martucci (Nr. 1), Vincent d'Indy (Nr. 1) und Sergej Rachmaninow (Nr. 2) gespielt. Siehe Peter Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*, Tutzing 1982, Bd. 3.

69 Zudem war der internationale Anteil an den Programmen in den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg stark rückläufig: 1910–1914 präsentierte Nikisch nur je eine „ausländische“ Symphonie pro Saison in Berlin (ausschließlich etablierte Werke von Berlioz und Tschaikowsky); gleiches gilt für 1905–1908.

70 Winderstein brachte es auf 18 Aufführungen zeitgenössischer ausländischer Symphonien vs. 30 deutsche und österreichische (daneben neun Mal Berlioz) und auf 63 vs. 125 Aufführungen von Werken anderer Gattungen.

71 Neben den in Tabelle 2 und 3 erwähnten Aufführungen sind zu nennen Gastkonzerte von Gerard von Brucken-Fock (1891), Alexander Chessin (1900), Édouard Colonne (1901), Camille Chevillard (1904 mit dem Pariser Lamoureux-Orchester), Naum Podkaminer (1904), Pietro Mascagni (1907) und Michail Serbulow (1908).

72 Akademische Konzerte Hermann Kretzschmars, 1890–1895 (siehe Stefan Keym, „Hermann Kretzschmars ‚Akademische Orchester-Concerte‘“, in: *600 Jahre Musik an der Universität Leipzig*, hrsg. von Eszter Fontana, Wettin 2010, S. 239–257), und Nationenkonzerte der Musikalischen Gesellschaft unter Leitung von Kretzschmars Schüler Georg Göhler, 1909–1914.

73 Zu diesem Bedürfnis, das komplementär zur Verfestigung des Kanons wirkte, ohne ihn in Frage zu stellen, siehe Grotjahn, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet* (s. Anm. 11), S. 154ff., besonders S. 196–202.

spezifischen Faktoren, die zu diesem Ergebnis beitragen, ist neben dem bereits erwähnten Konservatorium besonders das Musikverlagswesen zu beachten.

3. Ver- und Entflechtung: Vergleich mit dem Leipziger Verlagsrepertoire

Eher als mit ihren Konzerten besaß die Messe- und Buchstadt Leipzig mit der Konzentration ihrer Musikverlage ein Alleinstellungsmerkmal, das sie auch nach 1871 gegenüber der wachsenden Konkurrenz der neuen Reichshauptstadt Berlin zu behaupten vermochte.⁷⁴ So wuchs die Zahl der Orchesterwerke publizierenden Leipziger Verlage von vier in der ersten Jahrhunderthälfte auf mindestens zwanzig um 1900.⁷⁵ Deren Repertoire wurde mithilfe der von dem Verleger Friedrich Hofmeister seit 1829 herausgegebenen *Musikalisch-literarischen Monatsberichte neuer Musikalien*⁷⁶ erstmals systematisch erschlossen und mithilfe von Verlagskatalogen überprüft.⁷⁷ Nicht mitgerechnet wurden Drucke auswärtiger Firmen, die ihre Musikalien in Leipzig nur technisch herstellen ließen (Stich und Druck; vor allem bei C. G. Röder und Breitkopf & Härtel). Ebenso ausgeklammert wurden die Produkte der Edition Belaieff, die ihren Sitz nur nominell (aus urheberrechtlichen Gründen) ab 1885 in Leipzig hatte, de facto jedoch von St. Petersburg aus geleitet wurde. Insgesamt wurden knapp 1000 Erstdrucke zeitgenössischer symphonischer Werke ermittelt, mit kontinuierlich steigender Tendenz (1835–1854 erschienen 137 neue Werke; 1895–1914 waren es 390!). Der Anteil der Symphonien und Ouvertüren nahm dabei langsam ab, der von symphonischen Dichtungen und Suiten hingegen zu. Etwas mehr als die Hälfte der Drucke entfiel auf deutsche Komponisten (ca. 520; dazu 80 Werke von Österreichern). Die Zahlen für einzelne andere Länder waren wesentlich niedriger.⁷⁸ Dennoch lag der Anteil zeitgenössischer symphonischer Werke ausländischer Provenienz in Leipzig bei den Erstdrucken durchgängig höher als bei den Konzertaufführungen. Bei Suiten und symphonischen Dichtungen wurden sogar mehr internationale als deutsche Novitäten gedruckt (über 60 Prozent).

Was die zeitliche Entwicklung betrifft, so verblieb der internationale Anteil an den Erstdrucken lange recht konstant bei knapp unter einem Drittel; erst im Zeitraum 1895–1914 stieg er deutlich an auf etwas mehr als die Hälfte. Auch hier kam es somit, wenn auch spät, zu einer Internationalisierung des Repertoires. Eine Ursache für die Verzögerung dürfte darin liegen, dass die Verlage ab dem „Klassikerjahr“ 1867, in dem die gesetzliche Schutzfrist

74 Vgl. Georg Jäger, „Der Musikalienverlag“, in: ders. (Hrsg.), *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1, Teil 2, Frankfurt/Main 2003, S. 11–15.

75 Bosworth, Breitkopf & Härtel, Brockhaus, Cranz, Eulenburg, Forberg, Fritsch, Hofmeister, Kahnt, Kistner, Klemm, Leuckart, C. F. Peters, Reinecke, Rühle, Schubert, Senff, Siegel, Zimmermann. Siehe auch Keym, „Für den Verleger gerade die misslichste Gattung“ (s. Anm. 13), S. 291–328.

76 Bis 1900 elektronisch recherchierbar über die Datenbank www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html. Die Zuverlässigkeit Hofmeisters ist beim inländischen und speziell beim Leipziger Notenangebot sehr hoch, bei dem aus anderen Ländern hingegen gering. Daher lässt sich keine Aussage über den Leipziger Anteil an der weltweiten Notenproduktion treffen. Vgl. auch Wilhelm Altmann, *Orchester-Literatur-Katalog. Verzeichnis von seit 1850 erschienenen Orchester-Werken*, Leipzig 1919.

77 Bedeutende Sammlungen von Leipziger Musikverlagskatalogen finden sich im Deutschen Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig sowie in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Viele sind auch auf den Internetseiten von IMSLP greifbar.

78 Am stärksten vertreten waren Russland (51), Dänemark (44) und Großbritannien (40, inkl. Irland); die übrigen Länder blieben unter 30 Erstdrucken. Komponisten aus Frankreich und Italien waren kaum vertreten, weil dort traditionsgemäß auch große Orchesterpartituren gedruckt wurden.

für die Werke Beethovens, Webers und Schuberts auslief, mehr denn je auf kanonisierte Komponisten fokussiert waren.⁷⁹ So erschien etwa bei Breitkopf & Härtel zwischen 1866 und 1879 überhaupt keine neue Symphonie.⁸⁰ Dennoch blieb diese Firma der mit Abstand wichtigste und internationalste Leipziger Symphonik-Verlag. Im untersuchten Zeitraum druckte sie ca. 300 neue Orchesterwerke, davon knapp die Hälfte von „ausländischen“ Komponisten (30 von 60 zeitgenössischen Symphonien). Der hohe internationale Anteil erklärt sich dadurch, dass Breitkopf besonders auf den Weltmarkt ausgerichtet war (man unterhielt seit den 1880er Jahren Filialen in Brüssel, London und New York). Daher druckte dieser Verlag auch solche Werke, bei denen kaum Aussicht auf Aufführungen in Leipzig bestand. Aus derartigen Geschäftsbeziehungen vermochte man ohne Risiko Gewinn zu ziehen, indem man die Herstellungskosten weitgehend den Komponisten aufbürdete. Anhand der sehr umfangreichen Korrespondenz, die im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig von Breitkopf & Härtel erhalten ist,⁸¹ lässt sich diese Geschäftspraxis detailliert nachvollziehen. Diverse, meist ausländische Komponisten investierten bewusst ihr Kapital, um einzelne größere Orchesterwerke bei der „Weltfirma“ Breitkopf & Härtel drucken zu lassen (zunächst Liszt bei seinen symphonischen Dichtungen, später der junge Elgar, Cowen, Gouvy oder Asger Hamerik). Ein Honorar erhielten in der Regel nur bekannte Persönlichkeiten wie Gade, Xaver Scharwenka, Svendsen, Sibelius oder Weingartner; ihre Nationalität spielte dabei keine Rolle. Die Initiative für den Druck ging fast immer von den Komponisten aus. Eine gezielte Programmpolitik der Verlage ist nicht erkennbar, zumal Orchesterwerke für sie nur ein Nebenprodukt bildeten gegenüber kleineren, leichter aufführbaren und daher besser verkäuflichen Werken.

Ähnlich international wie bei Breitkopf war das Symphonik-Repertoire einiger kleinerer Verlage wie Bosworth, Rahter und Zimmermann, die sich auf Musik aus bestimmten Ländern spezialisierten (England bzw. Russland). Während C. F. Peters, das zweite große Leipziger Verlagshaus, im Zeitraum 1870–1914 nur drei neue Symphonien druckte (Sinding Nr. 1, Stojowski und Mahler Nr. 5), hatte der Verlag von Friedrich Kistner im 19. Jahrhundert einen Symphonik-Schwerpunkt (insgesamt 30 Symphonien, darunter elf von ausländischen Komponisten: Gade, Onslow, Gouvy, Bennett, Martucci). Dabei handelte es sich fast durchweg um Werke, die in Leipzig auch gespielt wurden.

Dieser Befund lenkt den Blick auf die Frage der Verflechtung von Konzert- und Verlagswesen. Insgesamt wurden 36 der 74 in Leipzig gedruckten Symphonien ausländischer Komponisten dort auch gespielt (bei insgesamt 99 aufgeführten Werken); auf die letzten zwanzig Jahre entfielen davon jedoch nur noch sechs Werke,⁸² obwohl in dieser Zeit sowohl die Verlagsproduktion von Symphonik insgesamt als auch der internationale Anteil daran deutlich anstieg. Ein wesentlicher Grund dafür dürfte darin liegen, dass im frühen und mittleren 19. Jahrhundert Angehörige der Verlegerfamilien Härtel und Kistner als Mitglieder der

79 Siehe Jäger, „Der Musikalienverlag“ (s. Anm. 74), S. 35–46.

80 Zumindest in dieser Hinsicht erscheint Dahlhaus' Diktum von der „toten Zeit“ der Symphonie somit auch statistisch fundiert (Dahlhaus, „Symphonie und symphonischer Stil“ [s. Anm. 11], S. 38).

81 Von Breitkopf & Härtel sind 310 laufende Meter Archivmaterial überliefert (D-LEsta, 21081), z. B. aus dem Jahr 1900 mehr als 30 (!) 500-seitige Kopierbücher mit der Ausgangspost des Verlags. Die Werkverträge mit Komponisten („Verlagsscheine“) befinden sich hingegen im Verlagsarchiv in Wiesbaden (D-WIbh).

82 Tschaikowsky, Nr. 6 (R. Forberg 1894); Stojowski (C. F. Peters, 1901); Ljapunow (Zimmermann 1902); Sibelius, Nr. 1 (HNM/Breitkopf & Härtel 1902/07); Major, Nr. 4 (Breitkopf & Härtel 1905); Moór (Siegel 1906); außerdem Glasunow, Nr. 6 (Belaieff).

Gewandhaus-Direktion direkten Einfluss auf die Konzertprogramme zu nehmen vermochten. So fragte etwa Gouvy bei Hermann Härtel an, als er ein neues Werk im Gewandhaus präsentieren wollte.⁸³ Tatsächlich wurden zu dieser Zeit fast alle im Gewandhaus reüssierenden Symphonien ausländischer Komponisten auch in Leipzig gedruckt (Onslow, Gade, Gouvy, Rubinstein, Svendsen). Bei wenig bekannten Komponisten war eine erfolgreiche Aufführung oft geradezu Vorbedingung für die Inverlagnahme.⁸⁴ Zu Zeiten Nikischs hingegen wurden kaum noch vor Ort gedruckte Symphonien gespielt und auch bei kleineren Gattungen hatte nur der Peters-Hauskomponist Grieg anhaltenden Konzerterfolg.⁸⁵

Nikischs Verhältnis zum Marktführer Breitkopf & Härtel scheint recht distanziert gewesen zu sein, obwohl er als Gutachter für neu eingesandte Orchesterwerke fungierte (wenn auch viel seltener als sein Vorgänger Reinecke) und regelmäßig über Neuerscheinungen informiert wurde.⁸⁶ Der Verlag betonte wiederholt gegenüber den Komponisten, dass es nicht leicht sei, „das Gewandhaus zur Aufführung von Novitäten zu bringen“.⁸⁷ Umso mehr brüstete man sich, als es 1907 endlich gelang, die Aufführung einer Symphonie von Jean Sibelius „durchzusetzen“.⁸⁸ Diese Einflussnahme wurde in der Presse von einem Rezensenten kritisch bewertet als Versuch, „eine (sogenannte) Sinfonie von Sibelius gar ins Gewandhaus“ zu lancieren und „uns [...] als Mode auf[z]u drängen“ – ein „Experiment“, von dem man das Publikum besser verschonen solle.⁸⁹ Dass es bis 1914 bei dieser einzigen Aufführung des am höchsten honorierten⁹⁰ und aus heutiger Sicht bedeutendsten Symphonikers im zeitgenössischen Verlagsprogramm Breitkopfs blieb, macht deutlich, wie gering der Einfluss der „Weltfirma“ in dieser Zeit auf die Gewandhaus-Konzerte war. Kooperativer zeigte sich – vor allem bei kleineren Werken – Hans Winderstein,⁹¹ dessen finanziell stets gefährdetes Orchester stärker auf die Zusammenarbeit mit den einheimischen Verlagen angewiesen war.⁹²

83 Théodore Gouvy an Breitkopf & Härtel, 4.1.1856, D-B, Mus. Slg. Härtel, Nr. 70a.

84 Das gilt etwa für die ersten beiden Symphonien von Onslow, Kittl, Gade und Rubinstein, z. T. auch für Gouvy. Vgl. den Brief von Breitkopf & Härtel an Gouvy, 28.2.1893, D-LEsta, 21081, Nr. 389, S. 265.

85 Daneben sind vor allem zu erwähnen die Italiener Leone Sinigaglia, dessen Lustspiel-Ouvertüre *Le Baruffe Chiozzote* (Breitkopf & Härtel 1908) zweimal im Gewandhaus erklang (1909 und 1914), und Marco Enrico Bossi (Rieter-Biedermann), von dem mehrere Werke in und außerhalb des Gewandhauses gespielt wurden.

86 Siehe D-LEsta, 21081, Nr. 2716 (Nikisch) und 2799–2802 (Reinecke), sowie Peter Schmitz, „Aspekte der institutionellen Vernetzung um 1900. Zur Gutachtertätigkeit Carl Reineckes und Arthur Nikischs für Breitkopf & Härtel sowie Oskar von Hases Rolle im Allgemeinen Deutschen Musikverein“, in: ders./Keym (Hrsg.), *Das Leipziger Musikverlagswesen* (s. Anm. 13), S. 329–365.

87 Siehe etwa Breitkopf & Härtel an Josef Suk, 11.10.1906, D-LEsta, 21081, Nr. 636, S. 87f.

88 Breitkopf & Härtel an Jean Sibelius, 25.6.1907, D-LEsta, 21081, Nr. 678, S. 463. Dabei handelte es sich um die Symphonie Nr. 1 e-Moll, die bereits 1902 bei Helsingfors Nya Musikhandel erschienen war. Die technische Herstellung hatte Breitkopf & Härtel ausgeführt, die 1905 die Verlagsrechte an dem Werk aufkauften. Siehe dazu Frank Reinisch, „Wiederholte Annäherung. Jean Sibelius und Breitkopf & Härtel“, in: Ahti Jäntti (Hrsg.), *Sibelius und Deutschland*, Berlin 2000, S. 175–198.

89 Curt Hermann in: *Leipziger Anzeiger*, 7.12.1907.

90 Vgl. Keym, „Für den Verleger gerade die misslichste Gattung“ (s. Anm. 13), S. 308.

91 Vgl. D-LEsta, 21081, Nr. 5896. Winderstein führte neben diversen Sibelius-Werken folgende internationale Breitkopf-Novitäten auf: August Enna, Ouvertüre zu *Cleopatra*; Josef Suk, *Scherzo fantastique*; Granville Bantock, *The Pierrot of the Minute (Comedy Overture)*; Sinigaglia, *Suite Piemonte*.

92 Der Verlag fragte freilich in der Regel zuerst bei Nikisch und dann bei Winderstein an; siehe Breitkopf & Härtel an Josef Suk, 16.10.1907, D-LEsta, 21081, Nr. 688, S. 501f.

Dass Verleger selbst ein Konzert mit ihren Orchesternovitäten veranstalteten, blieb die Ausnahme.⁹³

Im Zuge des stetigen Wachstums des Leipziger Musikbetriebs kam es somit um 1900 – bei gleichzeitiger Differenzierung und Professionalisierung – zu einer partiellen Entflechtung seiner verschiedenen Teilsysteme: Während sich die Verlage zunehmend am Weltmarkt orientierten und dadurch gleichsam automatisch zur Internationalisierung der Symphonik beitrugen, hatten die Konzertveranstalter weiterhin primär auf die Vorlieben des einheimischen Publikums Rücksicht zu nehmen.

4. Die Rezeption in der Presse

Das entscheidende Barometer für die Akzeptanz und Bewertung neuer Orchesterwerke im Leipziger Musikleben bildete die Tages- und Fachpresse. Bei den großen Leipziger Musikzeitschriften ist ein ähnlicher Dissoziierungsprozess erkennbar wie im Verhältnis von Verlags- und Konzertwesen: Alle erschienen zunächst bzw. längere Zeit in einem Musikverlag und bewarben konsequent dessen Produkte, wechselten jedoch später den Besitzer.⁹⁴ Rezensionen von Neudrucken in diesen Periodika variierten stark im Umfang und waren in der Auswahl der Werke sehr willkürlich.⁹⁵ Für Konzertkritiken stand in der Fachpresse oft deutlich weniger Raum zur Verfügung als in den Tageszeitungen. Daher wurde auf die systematische Auswertung des letzteren, noch wenig erforschten Quellenbestands ein besonderer Schwerpunkt gelegt.⁹⁶ Im Folgenden ist nur eine grobe Zusammenfassung der Ergebnisse möglich.⁹⁷

Am Anfang stand die Frage, inwieweit die Nationalität des Komponisten bei der Werkbesprechung berücksichtigt wurde. Dazu sind drei unterschiedliche Haltungen erkennbar:

1. Die Nationalität spielt keine Rolle. Dies war vor allem in den frühen Jahren sowie generell bei Fachblättern mit konservativer ästhetischer Ausrichtung der Fall (AMZ und SMW), außerdem bei manchen detaillierten, sachlichen Partituranalysen.
2. Die Herkunft wird dann erörtert, wenn im betroffenen Werk eine intendierte nationale

93 Am 19.3.1895 veranstaltete der Musikverlag Leuckart in der Alberthalle ein Novitäten-Benefizkonzert (mit einer Militärkapelle unter Hans Sitt), bei dem u. a. Henri Duparc's symphonische Dichtung *Lénoire* erklang.

94 *Allgemeine musikalische Zeitung* (AMZ): Breitkopf & Härtel; *Neue Zeitschrift für Musik* (NZfM): C. W. Kahnt (ab 1855); *Signale für die musikalische Welt* (SMW): B. Senff; *Musikalisches Wochenblatt* (MW): E. Fritsch. Nach der Einstellung der AMZ (1882), der Fusion von NZfM und MW (1906) sowie dem Umzug von SMW nach Berlin (1907) gab es nur noch eine Leipziger Musikzeitschrift von überregionaler Bedeutung.

95 Zudem stammten sie oft von auswärtigen Experten wie Louis Köhler (SMW) oder Georg Riemenschneider (MW).

96 *Leipziger Neueste Nachrichten* (LNN); *Leipziger Tageblatt* (LTB); *Leipziger Volkszeitung* (LVZ); *Leipziger Zeitung* (LZ). Diese Zeitungen sind im Leipziger Stadtarchiv (D-LEsa) auf Mikrofilmen einsehbar.

97 Eine detaillierte Auswertung erfolgt bei Keym, „Eine ‚deutsche Gattung‘?“ (s. Anm. 13), S. 49–63, ders., „Auffrischung oder Abweichung von der Tradition?“ (s. Anm. 13), im Druck, sowie ders., „Ausarbeitung vs. Erfindung oder: Thematische Arbeit als nationales Qualitätskriterium? Zum Symphonik-Diskurs in der Leipziger Musikpresse des ‚langen 19. Jahrhunderts‘“, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*, hrsg. von dems., Hildesheim 2015, S. 83–107.

Konnotation wahrgenommen wird (durch Titel oder Stilmerkmale). Dieser Diskurs begann in den 1840er Jahren mit der Rezeption der Orchesterwerke Gades.⁹⁸

3. Der Aspekt wird in jedem Fall angesprochen, unabhängig von der Beschaffenheit des Werks (ggf. wird das Fehlen „nationaler Züge“ festgestellt); d. h. es wird ein grundsätzlicher Unterschied zwischen deutschem und z. B. französischem Umgang mit Musik vorausgesetzt (bei Komponisten wie Hörern). Diese nationalistische Auffassung wurde im Lauf des untersuchten Zeitraums immer häufiger vertreten, meist mit kultureller, aber zunehmend auch mit ethnischer Begründung.⁹⁹

Die Bewertung „nationaler Züge“ war abhängig vom ästhetischen Standpunkt des Kritikers. Viele Rezensenten standen solchen Aspekten in den „höheren Kunstgattungen“¹⁰⁰ (Symphonie, Sonate etc.) der „reinen“ Instrumentalmusik grundsätzlich skeptisch gegenüber. Eine bewusste nationale, folkloristische Färbung erschien ihnen einseitig, provinziell und nicht mit dem universalen Ethos der klassischen Symphonie vereinbar. Diese Haltung wurde vor allem von Anhängern der konservativen Fraktion (AMZ, SMW) des „Parteienstreits“ vertreten, der den deutschen Musikdiskurs nach 1850 prägte. In differenzierterer Form, d. h. verbunden mit einer gewissen Sympathie für „nationale Züge“ im Detail, findet sie sich auch in der NZfM: bereits in Schumanns überwiegend positiven Gade-Rezensionen und noch deutlicher, nachdem Franz Brendel das Blatt zum Organ der „neudeutschen Fortschrittspartei“ gemacht hatte.¹⁰¹ Brendels Doktrin von der Hegemonie des neudeutschen „Universalstils“¹⁰² wandelte sich zunehmend zu einer herablassenden, chauvinistischen Haltung gegenüber „Dialektkomponisten“ aus vermeintlich peripheren Regionen Europas, „welche noch die Merkmale der Halbkultur in sich tragen“¹⁰³. Einige Autoren versuchten zudem, einen kausalen Zusammenhang zwischen vermeintlichen Schwächen der Werke (etwa einem Mangel an thematischer Arbeit) und dem „Nationalcharakter“ des Komponisten zu konstruieren.¹⁰⁴

Diese Tendenz drängte eine ältere, von Franz Liszt ausgehende Auffassung unter den „Zukunftsmusikern“ zurück, wonach in nationalen Zügen gerade das Interessante und Bereichernde „jüngerer“ Musiknationen liege, die dadurch der dekadenten westlichen Kunstmusik frisches Blut zuführen könnten.¹⁰⁵ Der Wandel zeigt sich auch an der Programmpos-

98 Robert Schumann, „Niels W. Gade“, in: NZfM, 1.1.1844, S. 1f.; vgl. Matter, *Niels W. Gade* (s. Anm. 36).

99 Vgl. Leopold Schmidt, „Vom Nationalen in der Musik“, in: SMW, 25.11.1908, S. 1501–1503. – Allgemein dazu siehe Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt/Main 2006, S. 334–426, und Celia Applegate/Pamela M. Potter (Hrsg.), *Music and German National Identity*, Chicago 2002.

100 Eduard Bernsdorf in: SMW, November 1877, S. 995; vgl. auch ders. in: SMW, 27.1.1900, S. 178f.

101 Siehe etwa NZfM, 7.6.1867, S. 211, und 22.1.1882, S. 40f.

102 Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich* [1852], Leipzig 71889, S. 128. Ähnlich Bernhard Vogel in: LNN, 17.2.1892. Vgl. auch Erich Reimer, „Nationalbewußtsein und Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1800–1850“, in: *Die Musikforschung* 46 (1993), S. 17–31.

103 Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin – Stuttgart 1901, S. 520f. So deutete etwa F. R. Pfau in: LTB, 2.11.1894, die „schreckliche Monotonie“ der amerikanischen Melodien in Dvořáks Symphonie Nr. 9 als Symptom eines „zurückgebliebenen Geisteslebens“.

104 Siehe etwa NZfM, 16.3.1904, S. 227f., oder LNN, 9.10.1908. Vgl. auch Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, Bd. 1 (s. Anm. 35), S. 240 und 243.

105 Z. B. Felix Draeseke, „Michael Glinka“, in: NZfM, 7.–21.10.1859, S. 125f., 133–135 und 142f. Vgl. auch Dorothea Redepenning, „Ils valent la peine qu'on s'en occupe sérieusement, dans l'Europe

litik des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, der auf vielen Tonkünstlerversammlungen ein sehr internationales Novitätenprogramm präsentierte, jedoch nach Kritik in der Presse an einem Orchesterkonzert 1896 in Leipzig mit ausschließlich russischer Musik fortan auf diese verzichtete. In den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg erfuhr Liszts Position eine Renaissance in der sozialdemokratischen *Leipziger Volkszeitung*¹⁰⁶ und bei jungen, kulturpessimistisch gegen die Moderne eingestellten Autoren wie Walter Niemann und Max Unger.¹⁰⁷ Selbst Niemann hielt indes an dem weit verbreiteten Vorurteil fest, dass Beiträge zu den großen Gattungen der Symphonie oder Sonate, wenn sie – wie oft bei skandinavischen und russischen Komponisten – auf folkloristischem Material basierten, redundant und monoton ausfielen und nicht die Logik der deutschen Vorbilder erreichten.¹⁰⁸ Damit waren indes primär die Klassiker gemeint.

Bei der zeitgenössischen deutschen (Instrumental-)Musik hingegen wurde zunehmend ein Niedergang beklagt, oft verbunden mit einem Hinweis auf die wachsende Pflege der Symphonik durch ausländische Komponisten.¹⁰⁹ Neben einigen wenigen Stimmen, die die letztere Tendenz begrüßten,¹¹⁰ dominierten freilich solche, die vor einer vermeintlich typisch deutschen Bevorzugung ausländischer Kunst warnten. So monierte etwa Bernhard Vogel 1894 ein „buntes internationales Gewimmel“ in einem Gewandhaus-Programm und empfahl der Direktion, ihre „Gnadensonne“ nicht nur auf zeitgenössische „Ausländer“ scheinen zu lassen.¹¹¹ Auch in Nikischs erster Saison bemängelte ein Kritiker ein „Ragout fremdländischen Epigonentums“ und ermahnte die Direktion eindringlich, „mehr Rücksicht auf den deutschen Charakter der Konzerte [zu] nehmen“.¹¹² Solche fremdenfeindlichen Äußerungen waren vor allem durch Berufsneid der oft auch als Komponisten tätigen Rezensenten motiviert (ähnlich wie bei Carl Reinecke), d. h. sie dienten als wohlfeiles Mittel gegen die wachsende internationale Konkurrenz. Der umgekehrte Fall einer Instrumentalisierung der Symphonik zu genuin politischen Zwecken ist hingegen bis 1914 kaum feststellbar.

Generell blieben politische Aspekte in der Leipziger Fach- und Tagespresse – ganz in der Tradition der klassisch-romantischen Autonomieästhetik und anders als in der Reichshauptstadt Berlin – im Hintergrund gegenüber ästhetischen Kriterien. Eine fast durchgängig negative Haltung ist nur im Umgang mit französischer Symphonik erkennbar, die auch schon vor 1870/71 stereotyp als zwar raffiniert und geistreich gemacht (vor allem in der Orche-

musicale.’ Franz Liszt als Mediator russischer Musik in Westeuropa“, in: Groote (Hrsg.), *Russische Musik in Westeuropa* (s. Anm. 13), im Druck.

106 Siehe etwa die Rezensionen russischer Werke in: LVZ, 1.6.1896, 23.10.1900 und 11.1.1901.

107 Walter Niemann (LNN, 29.10.1912, S. 17) empfahl die „reine und vollblütige Musik“ tschechischer Komponisten als Alternative und Heilmittel zur modernen deutschen Musik, die von einem „ungesunden intellektualistischen und rationalistischen Mehltau der Ueberkultur überschüttet“ sei. Vgl. auch Max Ungers Kommentar zu einer Symphonie von Johannes Haarklou in: NZfM, 30.11.1911, S. 666.

108 Siehe Niemanns Rezension von Sibelius’ Erster Symphonie in: LNN, 6.12.1907, sowie ders., „Die ausländische Klaviermusik der Gegenwart“, in: NZfM, 8.2.1905, S. 135.

109 Siehe A. O., *Neueste Symphonik. Ein zeitgemäßes Zwiegespräch*, in: NZfM, 26.5.1897, S. 246f., und Traugott Ochs, *Die Bedeutung der slavischen Componisten für unser modernes Musikleben*, in: MW, 9. und 16.5.1901, S. 259f. und 275f.

110 Siehe den eingangs zitierten Kommentar von Detlef Schultz in: LNN, 23.3.1900, sowie eine Konzertkritik von Martin Krause in: LTB, 11.10.1886.

111 Bernhard Vogel in: LNN, 2.11.1894.

112 Otto Sonne in: *Die Redenden Künste*, 16.1.1896, S. 520. Ähnlich Robert West ebd., 30.10.1897, S. 122f.

strierung), aber oberflächlich und frivol beurteilt wurde.¹¹³ Während hier offensichtlich ein tief verwurzelt Klischee wirksam war,¹¹⁴ überwiegt bei vielen Rezensionen von Werken anderer (auch deutscher) Provenienz der Eindruck, dass die oft zahlreichen Kritikpunkte (monotone Stimmung, Mangel an prägnanten Themen, unzureichende Verarbeitung und Polyphonie, zu massive Instrumentation, übertriebene Kontraste, Mangel an Einheitlichkeit etc.) primär einer klassizistischen Ästhetik geschuldet waren: einer Befangenheit in den überkommenen Gattungsnormen, die Abweichungen davon nur als Regelverstöße und nicht als Bereicherung oder Erneuerung wahrzunehmen vermochte.¹¹⁵ Diese verengte Sichtweise dürfte der Zurückhaltung der Konzertveranstalter bei der Auswahl neuer „ausländischer“ Werke Vorschub geleistet haben.

* * *

Insgesamt bleibt festzuhalten, dass eine (Re-)Internationalisierung der Symphonik im Leipziger Konzert- und Verlagsrepertoire durchaus erkennbar ist und auch von der zeitgenössischen Presse wahrgenommen wurde. Dieser Prozess war jedoch weder das Ergebnis einer gezielten Programmstrategie von Konzertveranstaltern und Verlegern noch stand er im Zentrum des Musikdiskurses. Er vollzog sich eher im Hintergrund, als ein „Nebenprodukt“ der unverminderten internationalen Attraktivität der Musikstadt Leipzig, die viele ausländische Musiker zu Studien- und Konzertaufenthalten bzw. zur Anknüpfung von Geschäftsbeziehungen mit Verlagen bewog. Für einen erfolgreicherer Kulturtransfer (d. h. eine stärkere, positivere Reaktion auf die Früchte der internationalen Rezeption des klassischen Symphoniekonzepts) fehlte es bei vielen Leipziger Musikern, Rezensenten, Konzertveranstaltern und -besuchern an einem wirklichen Bedürfnis nach Erneuerung der Gattung. Stattdessen war vielmehr eine Selbstbestätigung der nationalen und besonders der spezifischen Leipziger Tradition gefragt.¹¹⁶ Dementsprechend wurden vor allem solche Werke willkommen geheißen, bei denen man eine tiefe Verwurzelung in dieser Tradition festzustellen glaubte (Gade, Rubinstein, Tschaikowsky).¹¹⁷

Dieser spezifische Leipziger Traditionalismus, der die Konzertprogramme ebenso prägte wie das Presseecho, sei abschließend noch einmal an einem Beispiel veranschaulicht. 1869 zitierte Johann Christian Lobe in einer rückblickenden Würdigung Gades¹¹⁸ aus einem Brief Mendelssohns, den dieser 1843 nach der ersten Probe von Gades Symphonie Nr. 1 an seine Schwester Fanny geschrieben hatte. Darin betonte Mendelssohn, „diese ganz eigenthümliche, sehr ernsthafte, durch und durch interessante und wohlklingende Dänische

113 Siehe etwa AMZ, Januar 1876, Sp. 46 (zum französischen Gewandhaus-Konzert), Friedrich Stade in: NZfM, 22.12.1876, S. 519, oder Louis Köhler in: SMW, Oktober 1879, S. 802 (beide zu Saint-Saëns). Anzeichen einer Revision dieses Stereotyps finden sich erst kurz vor 1914 im Zuge der beginnenden Debussy-Rezeption.

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

115 Diese Haltung kritisierte bereits Martin Krause in einer Rezension in: LTB, 11.10.1886.

116 Die lokale Selbstbezogenheit des Leipziger bürgerlichen Konzertwesens betont auch Pieper, *Music and the Making of Middle-Class Culture* (s. Anm. 19), S. 142, die allerdings die Germanozentrik der Programmpolitik unter Reinecke unterschätzt.

117 Siehe etwa den anonymen Nachruf „Anton Rubinstein“, in: SMW, November 1894, S. 946, oder Georg Riemenschneiders Rezension von Tschaikowskys *Symphonie pathétique* in: MW, 5.12.1895, S. 637.

118 Johann Christian Lobe, „Tonkünstler der Gegenwart. Niels W. Gade“, in: SMW, 5.11.1869, S. 929–931.

Symphonie“ habe ihm „soviel Freude gemacht [...] wie seit langer Zeit kein neueres Stück“, denn es gebe kaum eine bessere Freude, „als schöne neue Musik zu hören, und sich mit jedem Tact mehr zu verwundern, und doch mehr zu Haus zu fühlen“. ¹¹⁹ Lobe sah in dieser Reaktion Mendelssohns den Grund für den außergewöhnlichen unmittelbaren Publikumserfolg des Werks und führte beides darauf zurück, dass Gade zwar einen „nationalen, neuen Toncharacter“ ausgeprägt, seine eigentümlichen Gedanken jedoch in die gebräuchliche „äußere Form“ gebracht und so „das Neue im Gewohnten“ geboten habe. ¹²⁰ Ob Mendelssohn dies mit seiner Formulierung tatsächlich gemeint hat, sei dahingestellt. Unzweifelhaft ist dagegen, dass Lobes Briefexegese genau jenen Erwartungshorizont umreißt, vor dem man in Leipzig schon zu Lebzeiten Mendelssohns, vor allem aber nach seinem Tod neuen Orchesterwerken in- und ausländischer Provenienz begegnete.

119 Felix Mendelssohn Bartholdy an Fanny Hensel, 13.1.1843, in: ders., *Sämtliche Briefe*, Bd. 9 (wie Anm. 31), S. 154f.

120 Lobe, „Tonkünstler“ (s. Anm. 118), S. 931.

Anhang

Tabelle 1: Aufführungen neuer Symphonien ausländischer Komponisten in Leipzig unter Mendelssohn, Rietz u. a. (1835–1860)

Erstaufführung	Komponist	Nation	Symphonie	Aufführung GWH; a.O.	Aufführung nach 1860	Druck in Leipzig
7.3.1839, GWH, FMB	Dobrzyński, Ignacy Feliks	PL (RU)	Nr. 2 c-Moll	1;1	0	
14.11.1839, GWH, FMB	Lindblad, Adolf Fredrik	S	Nr. 1 C-Dur	1;0	0	Breitkopf & Härtel 1839
09.1.1840, GWH, FMB	Kittl, Jan Bedřich	CZ (Ö)	Nr. 2 Es-Dur <i>Jagd</i>	1;0	0	Breitkopf & Härtel 1840
24.1.1842, Komp, Eut	Verhulst, Johannes	NL	e-Moll	0;2	0	
12.1.1843, GWH, FMB	Kittl, Jan Bedřich	CZ (Ö)	Nr. 1 d-Moll	1;0	0	Breitkopf & Härtel 1845
4.2.1843, Komp, GWH	Berlioz, Hector	F	C-Dur <i>fanta- stique</i>	1;0	3;10	
2.3.1843, GWH, FMB	Gade, Niels W.	DK	Nr. 1 c-Moll (UA)	10;5	4;2	Kistner 1843
18.1.1844, GWH, Komp	Gade, Niels W.	DK	Nr. 2 E-Dur (UA)	3;0	1;0	Breitkopf & Härtel 1844
1(?)/1845, Eut, Netzer	Kittl, Jan Bedřich	CZ (Ö)	Nr. 3 D-Dur	0;1	0	
19.6.1845, Komp, GWH	David, Félicien	F	<i>Le Désert</i>	1;1	0	
19.6.1845, Komp, GWH	David, Félicien	F	Es-Dur	1;0	0	
23.2.1846, Komp, GWH	Parish Alvars, Elias	GB	g-Moll	1;0	0	
21.1.1847, GWH, FMB	Helsted, Carl	DK	Nr. 2 F-Dur <i>Idyllische</i>	1;0	0	
21.10.1847, GWH, Gade	Onslow, Georges	F (GB)	Nr. 4 G-Dur	1;0	0	Kistner 1847
9.12.1847, GWH, Komp	Gade, Niels W.	DK	Nr. 3 a-Moll (UA)	8;0	6;0	Breitkopf & Härtel 1848
24.1.1850, GWH, Komp	Gouvy, Théodore	F	Nr. 2 F-Dur	1;0	0	Breitkopf & Härtel 1850
16.1.1851, GWH, Rietz	Gade, Niels W.	DK	Nr. 4 B-Dur	9;5	9;5	Kistner 1851
3.3.1853, GWH, Rietz	Gade, Niels W.	DK	Nr. 5 d-Moll	1;0	0	Breitkopf & Härtel 1853

Erstaufführung	Komponist	Nation	Symphonie	Aufführung GWH; a.O.	Aufführung nach 1860	Druck in Leipzig
1.12.1853, GWH, Komp	Berlioz, Hector	F	<i>Harold en Italie</i>	1;0	5;9	
26.1.1854, GWH, Komp	Gouvy, Théodore	F	Nr. 3 C-Dur	1;0	0	Kistner 1854
16.11.1854, GWH, Rietz	Rubinstein, Anton	RU	Nr. 2 C-Dur <i>Océan</i>	2;0	4;3	Senff 1858 /1868/1882
27.11.1856, GWH, Komp	Gouvy, Théodore	F	Nr. 4 d-Moll	1;0	0	
22.10.1857, GWH, Rietz	Gade, Niels W.	DK	Nr. 6 g-Moll	1;0	0	Kistner 1858
12.11.1857, GWH, Rietz	Rubinstein, Anton	RU	Nr. 1 F-Dur	1;0	0;4	Kahnt 1859
20.10.1859, GWH, Rietz	Veit, Václav Jindřich	CZ (Ö)	e-Moll	1;0	0	Breitkopf & Härtel 1860

65 Aufführungen; 25 Werke; 13 Komponisten; 8 Nationen (bei 25 Saisons)¹²¹

Tabelle 2: Aufführungen neuer Symphonien ausländischer Komponisten in Leipzig unter Reinecke u. a. (1860–1895)

Erstaufführung	Komponist	Nation	Symphonie	Aufführung GWH; a.O.	Aufführung nach 1895	Druck in Leipzig
20.1.1863, Eut, Blassmann	Rubinstein, Anton	RU	Nr. 3 A-Dur	0;2	0	Schuberth 1862
12.1.1865, GWH, Komp	Bennett, William St.	GB	g-Moll (nur 3 Sätze)	1;0	0	Kistner 1872
2.3.1865, GWH, CR	Gade, Niels W.	DK	Nr. 7 F-Dur	1;0	0	Breitkopf & Härtel 1865
5.11.1867, Eut, Jadassohn	Lassen, Eduard	DK	Nr. 1 D-Dur	0;1	0	
8.2.1870, Eut, Volkland	*Svendsen, Johan	NW (DK)	Nr. 1 D-Dur	1;2	0;1	Fritzsch 1868
7.3.1872, GWH, CR	Gade, Niels W.	DK	Nr. 8 h-Moll	1;0	0	Kistner 1872
15.2.1875, Komp, GWH	Rubinstein, Anton	RU	Nr. 4 d-Moll	3;1	0;1	Senff 1875

¹²¹ Außerdem wurden in diesem Zeitraum Onslows Symphonien Nr. 1 und 2 (Erstaufführung 1831/32; Druck 1832/33 bei Kistner) drei- bzw. viermal am Gewandhaus gespielt sowie zweimal Méhuls Nr. 1 (EA 1810).

Erstaufführung	Komponist	Nation	Symphonie	Aufführung GWH; a.O.	Aufführung nach 1895	Druck in Leipzig
22.2.1875, GWH, CR	*Norman, Ludvig	S	Nr. 2 Es-Dur	1;0	0	
19.10.1876, GWH, CR	Lalo, Édouard	F	Sy d-Moll <i>espagnole</i>	2;0	1;4	
8.11.1877, GWH, Komp	*Svendsen, Johan	NW (DK)	Nr. 2 B-Dur	1;1	1;0	Fritzsch 1877
20.2.1879, GWH, Komp	Saint-Saëns, Camille	F	Nr. 2 a-Moll	1;0	0;1	
11.1.1881, Eut, Komp	*Hartmann, Emil	DK	Nr. 1 Es-Dur	0;1	0	
12.1.1882, GWH, Komp	Rubinstein, Anton	RU	Nr. 5 g-Moll	3;1	0	Senff 1881
15.2.1882, Eut, Klengel	Dvořák, Antonín	CZ (Ö)	Nr. 6 D-Dur	1;1	0	
13.2.1883, Eut, Komp	*Hartmann, Emil	DK	Nr. 2 a-Moll <i>Aus der Rit- terzeit</i>	0;1	0	Rühle & W. 1884
4.5.1883, ADMV, AN	Borodin, Alexander	RU	Nr. 1 Es-Dur	0;2	0;1	
20.11.1883, Eut, Komp	Bendix, Victor	DK	Nr. 1 C-Dur <i>Zur Höhe</i>	0;1	0	
11.1.1885, Milit, Walther	*Cowen, Frederic	GB	Nr. 3 c-Moll <i>Skandinavi- sche</i>	0;5	0	
17.2.1885, Eut, Komp	*Holter, Iver	NW (DK)	F-Dur	0;1	0	
12/1885– 1/1886, Milit, Jahrow	Strong, George Templeton	USA	Nr. 1 <i>In den Bergen</i>	0;1	0	
11.2.1886, GWH, CR	Gouvy, Théodore	F (D)	Sinfonietta D-Dur (UA)	2;0	0	Kistner 1886
28.10.1886, GWH, Komp	Rubinstein, Anton	RU	Nr. 6 A-Dur (UA)	1;0	0	Senff 1886
28.3.1887, Sitt, Milit	Franchetti, Alberto	I	e-Moll	0;1	0;1	
7.12.1887, Komp, Milit	*Hartmann, Emil	DK	Nr. 3 D-Dur	0;1	0	
12.2.1888, Dil.OV, Klesse	*Cowen, Frederic	GB	Nr. 4 b-Moll	0;1	0	
8.11.1889, Komp, Milit	*Haarklou, Johan- nes	NW (DK)	Nr. 1 B-Dur	0;1	0	

Erstaufführung	Komponist	Nation	Symphonie	Aufführung GWH; a.O.	Aufführung nach 1895	Druck in Leipzig
5.3.1891, GWH, CR	Guilmant, Alex- andre	F	Nr. 1 d-Moll (mit Orgel)	1;0	1;0	
20.10.1891, LV, Milit, Paur	Dvořák, Antonín	CZ (Ö)	Nr. 7 d-Moll	0;1	0	
6.11.1891, Komp, Milit	*Alnaes, Eyvind	DK	Nr. 1 c-Moll	0;1	0	
4/1892, Arens, Milit	Paine, John K.	USA	Nr. 2 A-Dur <i>Im Frühling</i>	0;1	0	
23.2.1893, GWH, CR	Gouvy, Théodore	F (D)	Nr. 5 g-Moll (UA)	1;0	0	Breitkopf & Härtel 1893
28.3.1893, Komp, Milit	*Bleichmann, Julius	RU (D)	g-Moll	0;1	0	
23.11.1893, GWH, CR	Tschaikowsky, Piotr	RU	Nr. 5 e-Moll	1;0	5;5	
16.3.1894, LV, Milit, Cowen	*Cowen, Frederic	GB	Nr. 5 F-Dur	0;1	0	
1.11.1894, GWH, CR	Dvořák, Antonín	CZ (Ö)	Nr. 9 e-Moll	1;0	0;3	
29.1.1895, LV, Milit, Nicodé	Sgambati, Gio- vanni	I	Nr. 1 D-Dur	0;1	1;0	
22.3.1895, Auer, BlnPhil	Tschaikowsky, Piotr	RU	Nr. 2 c-Moll	0;1	0	

54 Aufführungen; 37 Werke; 24 Komponisten; 9 Nationen (bei 35 Saisons)

Tabelle 3: Aufführungen neuer Symphonien ausländischer Komponisten in Leipzig unter Nikisch, Winderstein u. a. (1895–1914)

Erstaufführung	Komponist	Nation	Symphonie	Aufführung GWH; a.O.	Druck in Leipzig
24.10.1895, GWH, AN	Tschaikowsky, Piotr	RU	Nr. 6 h-Moll <i>pathétique</i>	10;6	R. Forberg 1894
30.5.1896, ADMV, Panzner	Borodin, Alexander	RU	Nr. 2 h-Moll	0;2	
18.2.1897, LV, WO, Wein- gartner	*Sinding, Christian	NW (DK)	Nr. 1 d-Moll	0;1	Peters 1893
5/1898, Komp, Milit	Busch, Carl	USA	d-Moll	0;1	

Erstaufführung	Komponist	Nation	Symphonie	Aufführung GWH; a.O.	Druck in Leipzig
28.11.1899, Komp, Milit	Hamerik, Asger	DK (USA)	Nr. 2 c-Moll <i>tragique</i>	0;1	
28.11.1899, Komp, Milit	Hamerik, Asger	DK (USA)	Nr. 4 C-Dur <i>majestueuse</i>	0;1	
25.1.1900, GWH, AN	Glasunow, Alexander	RU	Nr. 6 c-Moll	2;0	(Belaieff 1898)
22.3.1900, Winogradsky, WO	Tschaikowsky, Piotr	RU	Nr. 3 D-Dur	0;1	
20.10.1900, Winogradsky, WO	Kalinnikow, Wassilij	RU	Nr. 1 g-Moll	0;2	
25.10.1900, GWH, AN	Franck, César	F	d-Moll	1;0	
3.12.1900, WO, Komp	Arensky, Anton	RU	h-Moll	0;1	
10.1.1901, GWH, AN	Tschaikowsky, Piotr	RU	Nr. 4 f-Moll	2;3	
11.11.1901, WO, HW	Tschaikowsky, Piotr	RU	<i>Manfred</i>	2;2	
13.2.1902, GWH, AN	*Huber, Hans	CH	Nr. 2 e-Moll	1;0	
29.1.1903, GWH, AN	Stojowski, Zygmunt	PL (RU)	d-Moll (nur 2 Sätze)	1;0	Peters 1901
3/1903, Komp, Milit	Schoenefeld, Henry	USA	<i>Ländliche Sy.</i>	0;1	
10.2.1904, Major, WO	Major, Julius J.	HU (Ö)	Nr. 4 fis-Moll	0;1	Breitkopf & Härtel 1905
1.12.1904, GWH, AN	Dvořák, Antonín	CZ (Ö)	Nr. 8 G-Dur	1;0	
17.11.1905, Komp, Milit	*Chadwick, George W.	USA	Nr. 3 F-Dur	0;1	
12.11.1906, WO, HW	Moór, Emánuel	HU (Ö)	e-Moll	0;1	Siegel 1906
20.12.1906, GWH, AN	Saint-Saëns, Camille	F	Nr. 3 c-Moll (mit Orgel)	1;0	
22.1.1907, WO, Komp	Ljapunow, Sergej	RU	h-Moll	0;1	Zimmermann 1902
5.12.1907, GWH, AN	Sibelius, Jean	FI (RU)	Nr. 1 e-Moll	1;0	(HNM 1902) Breitkopf & Härtel 1907

Erstaufführung	Komponist	Nation	Symphonie	Aufführung GWH; a.O.	Druck in Leipzig
6.1.1908, WO, Schroeder	Manén, Joan	E	<i>Katalonische Sy.</i>	0;1	
8.10.1908, GWH, AN	Rimsky-Korsakow, Nikolai	RU	Nr. 2 <i>Antar</i>	1;0	
28.1.1909, GWH, AN	Buttykay, Akos	HU (Ö)	Nr. 1 cis-Moll	1;0	
11.2.1909, GWH, AN	Elgar, Edward	GB	Nr. 1 As-Dur	1;0	
20.2.1909, Kreutzer, WO	Skrjabin, Alexander	RU	Nr. 2 c-Moll	0;1	(Belaieff 1903)
26.11.1909, Kreutzer, WO	Glasunow, Alexander	RU	Nr. 8 Es-Dur	0;1	(Belaieff 1907)
21.11.1911, Komp, WO	*Haarklou, Johannes	NW	Nr. 2 d-Moll	0;2	
8.1.1912, MG, Göhler, AltbgHK	Berwald, Franz	S	Nr. 3 C-Dur <i>singulière</i>	0;1	
29.1.1912, Fitelberg, WO	Szymanowski, Karol	PL (RU)	Nr. 2 B-Dur	0;1	
26.03.1913, GWH, AN	Paderewski, Jan Ignacy	PL (RU)	h-Moll <i>Polonia</i>	1;0	
Ende 11/1913, Spiering, WO	Beach, Amy	USA	e-Moll <i>Gälische</i>	0;1	

60 Aufführungen; 34 Werke; 29 Komponisten; 13 Nationen (bei 19 Saisons)

Legende zu den Tabellen 1–3

Eur	=	Euterpe
GWH	=	Gewandhaus
LV	=	Liszt-Verein
MG	=	Musikalische Gesellschaft
Altbg HK	=	Altenburger Hofkapelle
BlnPhil	=	Berliner Philharmoniker
DilOV	=	Dilettanten-Orchesterverein
Milit	=	Militärkapelle
WO	=	Winderstein-Orchester
Komp	=	Komponist dirigiert (bei Extrakonzerten steht „Komp“ vor der Institution, bei Abokonzerten dahinter)
AN	=	Arthur Nikisch
CR	=	Carl Reinecke
FMB	=	Felix Mendelssohn Bartholdy
HW	=	Hans Winderstein
*	=	Absolvent des Leipziger Konservatoriums