

# Benjamin Bilse in Warschau im Spiegel zeitgenössischer Berichte Ein Beitrag zur Geschichte des Musiklebens in Warschau<sup>1</sup>

von Rüdiger Ritter, Berlin

## 1. Einführung

Von 1857 bis 1878 trat der Liegnitzer Dirigent, Kapellmeister und Komponist Benjamin Bilse (1816–1902)<sup>2</sup> mit seinem Orchester während der Sommersaison insgesamt achtmal in Warschau auf. Konzertreisen von Virtuosen und Solisten durch ganz Europa und insbesondere in den östlichen Teil des Kontinents waren im 19. Jahrhundert nichts Ungewöhnliches, spektakulär hingegen war im Falle Bilses, dass ein Musiker auch gleich sein gesamtes Orchester mitnahm – ein Phänomen, das ganz wesentlich mit dem Ausbau des Eisenbahnnetzes in Europa zusammenhing, wie schon die Zeitgenossen feststellten.

Im östlichen Europa gastierten Bilse und seine Musiker außer Warschau noch in Königsberg, Riga und im „Musikalischen Bahnhof“ in Pavlovsk bei St. Petersburg.<sup>3</sup> Gerade Reisen in das Russische Reich, zu dem alle diese Stätten ja (mit Ausnahme Königsbergs) gehörten, stellten sich damals für reisende Musiker als äußerst attraktive Ziele heraus. Die Aussicht auf Gewinn war verlockend, angeregt durch Berichte wie etwa von Johann Strauß über seine Konzerte in Pavlovsk an seinen Verleger Haslinger, als Strauß sich enthusiastisch über die aus seiner Sicht phantastischen Möglichkeiten des Geldverdienens äußerte.<sup>4</sup> Neben der Vorstellung, hier als Pionier in unbekanntes musikalisches Neuland vorzudringen, spielten also auch wirtschaftliche Interessen und Prestigedenken eine Rolle. Warschau lag geographisch auf dem Weg nach Petersburg und Moskau, so dass viele Künstler, die Konzertreisen in das Russische Reich planten, auch hier abstiegen.

Für Bilse bedeuteten die Warschauer Reisen einen wichtigen Schritt in seiner Karriere, bis er im Jahr 1867 auf der Weltausstellung in Paris gemeinsam mit Joh. Strauß (Sohn) große Erfolge feiern konnte, was den Durchbruch für ihn bedeutete. Bilse hatte im Vorfeld der Reise seine Position zu verbessern gesucht und den preußischen König um den Titel eines Königlich-musikalischen Direktors gebeten.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Für die Hilfe bei der Beschaffung der Originalzeitschriften danke ich Herrn A. Spóz, Warschau. Sämtliche Zitate wurden von mir übersetzt. Ich danke dem Vorsitzenden der Benjamin-Bilse-Gesellschaft, Prof. Dr. Jochen Georg Güntzel, Detmold, für zahlreiche wertvolle Kommentare und Hinweise.

<sup>2</sup> Einführende Informationen über Benjamin Bilse bei Jochen Georg Güntzel: „Benjamin Bilse“, in: *MGG*.

<sup>3</sup> Zu den Reisen Bilses ins östliche Europa vgl. Rebecca Grotjahn: „Die Entdeckung der Terra incognita – Benjamin Bilse und sein reisendes Orchester“, in: *Mitteilungen der Benjamin Bilse Gesellschaft e.V. Sonderheft*, Jahrgang 2, Heft 4, Detmold 2002, S. 1–19; auch in: *Le Musiciens et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, ed. Hans-Erich Bödeker, Christian Meyer et Patrice Veit, Baden-Baden: Berlin-Verlag, 2003.

<sup>4</sup> Zum Russlandbild reisender Virtuosen Rüdiger Ritter: „Musikalische Russlandbilder“, in: *Russen und Rußland aus deutscher Sicht. 19./20. Jahrhundert: Von der Bismarckzeit bis zum Ersten Weltkrieg* (= West-Östliche Spiegelungen. Wuppertaler Projekt zur Erforschung der Geschichte deutsch-russischer Fremdenbilder u.d.Ltg.v. Lew Kopelew, Reihe A, Bd. 4), hrsg. v. Mechthild Keller, München 2000, S. 757–806, bes. der Abschnitt „Wege der Vermittlung: Die ‚großen Virtuosen‘, Künstlerkontakte, musikalische Publizistik“, S. 757–773.

<sup>5</sup> Grotjahn, *Entdeckung* [wie Anm. 3], S. 5.

Mit seinen Warschauer Aufenthalten verfolgte Bilse also vorrangig seine eigenen Interessen, er unternahm die Reise nicht etwa um einer Stärkung des Musiklebens vor Ort willen. Dennoch trat genau das ein. Die wirtschaftlichen Karriereerwägungen eines europaweit agierenden Künstlers fielen also im Falle von Bilses Warschauer Reisen mit den Absichten der polnischen Nationalbewegung zusammen. Für das Warschauer Musikleben hatten Bilses Auftritte in der Tat eine ganz erhebliche Bedeutung, da sich in dieser Stadt die polnische Intelligenz aktiv und mit großer Energie um die Errichtung und Bewahrung eines polnischen Kultur- und Musiklebens kümmerte. Da sich Warschau als Hauptort der polnischen Kultur- und Musikgeschichte betrachtete, handelte es sich bei den Auftritten des Bilse-Orchesters auch um ein wichtiges Ereignis für die polnische Musikkultur insgesamt.<sup>6</sup>

Bilses Warschauer Reisen wurden von den Rezensenten und Kritikern vor Ort intensiv besprochen. Anhand der Berichte und Kritiken lassen sich paradigmatisch einige wesentliche Grundstrukturen und -probleme des Warschauer sowie des polnischen Musiklebens aufzeigen.

## 2. Eine kleine Sensation für das Warschauer Musikleben: Bilses Ankunft

Am 8. April 1857 schrieb Józef Sikorski, einer der damals führenden Warschauer Musikpublizisten,<sup>7</sup> in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift, dem *Ruch Muzyczny* [Musikbewegung]:

„Der in Deutschland berühmte Bilse soll mit seinem Orchester hierherkommen und bei uns billige Konzerte nach Art derer geben, wie es eine Vielzahl in größeren ausländischen Städten gibt, insbesondere deutschen. Vielleicht kommen wir dann langsam dazu, uns die Hauptwerke für Orchester anzueignen, die fast niemand kennt, der nicht im Ausland gewesen ist. Vielleicht gründet irgendein Unternehmer ja ein *café chantant* [im Orig. kursiv, frz. – RR], nach dem Vorbild derjenigen in Paris, und dann... na! mal sehen...“<sup>8</sup>

Von Anfang an sah sich Bilse mit seinem Orchester und seinen Konzerten also mit einer Erwartungshaltung konfrontiert, an der er während all seiner Aufenthalte gemessen wurde. Das Zitat zeigt aber auch, dass man bereit war, aufgrund der Berühmtheit des Namens Vorschusslorbeeren auszuteilen.

Der Gast enttäuschte die Erwartungen nicht, ganz im Gegenteil: Seine Erscheinung bedeutete eine kleine Sensation im Warschauer Musikleben. Das kann man nicht nur an den Beschreibungen der Konzerte gerade des ersten Jahres ablesen, sondern auch daran, dass Besprechungen und Artikel über das Phänomen Bilse sich keineswegs auf ein Fachblatt wie den *Ruch Muzyczny* beschränkten. Auch Tageszeitungen wie etwa die *Gazeta Codzienna* [Alltagszeitung] oder die *Gazeta Warszawska* [Warschauer Zeitung], die sich an das allgemeine Publikum richteten, widmeten dem Ereignis Raum.

Worin die Sensation zunächst einmal bestand, zeigt die Tatsache, dass schon wenig später, nämlich im Mai 1857, in Sikorskis *Ruch Muzyczny* ein langer Beitrag mit dem

<sup>6</sup> Dennoch fehlt bis heute eine detaillierte Darstellung der Bedeutung Bilses für das polnische Musikleben. Dieser Beitrag will dafür einen Ausgangspunkt liefern, in dem hier einige Grundlinien der Rezeption anhand der Konzertbesprechungen skizziert werden.

<sup>7</sup> Über Sikorski vgl. Elzbieta Szczepańska-Lange: *Józef Sikorski (1813–1896) Szkic biograficzny* [J. S. (1813–1896). [Biographische Skizze], in: *Muzyka* XLII (1997), Nr. 1, S. 31–70.

<sup>8</sup> Józef Sikorski, in: *Ruch muzyczny* Nr. 2, 27.3./8.4.1857, S. 11.

Titel „Ein Wort wegen der Orchester: das von Bilse und das Warschauer im Großen Theater“ erschien,<sup>9</sup> dessen Verfasser bezeichnenderweise nicht namentlich in Erscheinung trat, sondern sich hinter dem Kryptononym „Ehemaliges Mitglied des Orchesters des Großen Theaters“ versteckte – damit ist zugleich auch schon angedeutet, wo die Probleme in Warschau lagen. Sikorski hatte bereits im Anschluss an seine erste, oben zitierte Ankündigung anlässlich einer Besprechung einer Aufführung des Theaterorchesters davon gesprochen, „dass uns ganz dringend ein gutes Orchester notwendig ist“.<sup>10</sup>

Was der Verfasser dieses Vergleichs zu berichten hatte, fiel in der Tat wenig schmeichelhaft für die einheimischen Musiker aus. Gelobt wurden nämlich Selbstverständlichkeiten, die ein grelles Schlaglicht auf die Zustände im Warschauer Orchester warfen:

„Bei Bilses Orchester sehen wir bereits mehr als eine Viertelstunde vor Beginn alle auf ihrem Platz; jeder erscheint mit dem schon vorbereiteten und bereits vorher gestimmten Instrument, und daher rührt in diesem Orchester eine solche unvergleichliche Reinheit der Intonation, dass es scheint, als ob irgendjemand auf einem einzigen Instrument so genau wie möglich spielt. In unserem Orchester stimmen nicht nur die Blasinstrumente fast nie, was [...] sicher auch an ihrer Herkunft von verschiedenen Herstellern liegt, die unterschiedliche Kammertöne aufweisen. [...] Sondern auch die Streichinstrumente sind öfters im gleichen Zustand, und das ist ausschließlich die Schuld der Künstler.“<sup>11</sup>

Auch wenn der Autor durch beschwichtigende Formulierungen seine ehemaligen Kollegen trotz solcher und anderer direkter Angriffe in Schutz nahm, stellte er ihnen doch offen Bilse als Vorbild vor Augen:

„Was z. B. die dauernde Verstimtheit der Streichinstrumente angeht, kann man denn nicht Bilse nachfolgen, der sich darum persönlich kümmert?“<sup>12</sup>

Daher waren es Eigenschaften wie die „unvergleichliche Delikatesse der Zeichnung dieses Orchesters in den Pianissimi“<sup>13</sup>, die am Spiel des deutschen Orchesters besonders faszinierten, nicht nur im ersten Jahr, sondern auch später.<sup>14</sup> Eng damit verbunden war die Bewunderung der Disziplin der Musiker:

„Wenn sie einen Akkord nehmen, verspätet sich niemand, niemand eilt auch nur um ein halbes Drittel, alle Instrumente spielen sofort gleichzeitig die Note wie mit einer Hand, aus einem Mund.“<sup>15</sup>

Bilse und sein Orchester hoben sich damit wohltuend von all den anderen reisenden Ensembles ab, die Warschau bisher besucht hatten und auch weiterhin anreisten. In dem Maße, in dem sich die Überlegenheit der Liegnitzer Musiker immer deutlicher herausstellte, begannen auch bisher beliebte Konkurrenten in der Gunst der Warschauer Musikblätter abzufallen. Über das ungarische Ensemble des Mihály Farkas (1829–1890),

<sup>9</sup> Były Członek Orkiestry [Ehemaliges Mitglied des Orchesters des Großen Theaters] T. W.: *Słowo z powodu orkiestr: Bilsiego i Warszawskiej w Wielkim Teatrze* [Ein Wort wegen der Orchester: das von Bilse und das Warschauer im Großen Theater], in: *Ruch muzyczny* Nr. 8, 8./20.5.1857, S. 61–64.

<sup>10</sup> Józef Sikorski, in: *Ruch muzyczny* Nr. 2, 27.3./8.4.1857, S. 11.

<sup>11</sup> *Słowo*, S. 62.

<sup>12</sup> ebd., S. 63.

<sup>13</sup> M. K. [= Maurycy Karasowski], *Przegląd Muzyczny*, in: *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych* Nr. 134, 1857, S. 4.

<sup>14</sup> Vgl. etwa das Lob des Pianissimo aus dem Jahre 1860 bei O. T.: *Listy z Warszawy* [Briefe aus Warschau] (III), in: *Ruch muzyczny* 32, 27.7./8.8.1860, S. 523.

<sup>15</sup> N.N.: *Sztuki piękne* [Die schönen Künste], in: *Gazeta Warszawska* Nr. 124, 1./13. 5. 1857, S. 2

das Sikorski zur Zeit von Bilses Ankunft noch dessen Orchester gleichgestellt hatte,<sup>16</sup> schrieb er schon im August 1857, es sei schwer,

„bei der ganzen Originalität des Rhythmus und des Akzents der nationalen Csárdás-Stücken nicht die Monotonie in der Musik zu bemerken, die immer auf die gleiche Weise instrumentiert ist“.<sup>17</sup>

Geringschätzig fügte er an, dass „in dieser ganzen Gesellschaft einzig der Klarinetist Noten lesen konnte!“ Bilses Ensemble hingegen hatte zu dieser Zeit bereits neben vielen anderen Werken Beethovens c-Moll-Sinfonie und Mendelssohns a-Moll-Sinfonie gegeben – da verbot sich für einen Musikkenner wie Sikorski jeder direkte Vergleich mit einer reisenden Musikantentruppe.

### 3. Programmgestaltung: Große Sinfonien oder leichte Muse?

Zu Zeiten Bilses war das Warschauer Musikleben nicht nur einfach durch das Fehlen eines qualitativ hochwertigen sinfonischen Klangkörpers, sondern als Folge davon durch das Fehlen einer sinfonischen Aufführungstradition in Warschau überhaupt gekennzeichnet.<sup>18</sup> Zwar schrieben polnische Komponisten durchaus Sinfonien und Instrumentalwerke, in den seltensten Fällen jedoch gelangten diese auch zur Aufführung. Die musikalische Intelligenz der Stadt, repräsentiert hier vor allem durch die Rezensenten der Zeitungen und Zeitschriften, verlangte daher von Bilse noch etwas wesentlich anderes als einfach nur Konzerte mit technischer Perfektion: Sie begriff die Ankunft Bilses als Möglichkeit, nun endlich auch den sinfonischen Zweig und damit die „reine Instrumentalmusik“ in Warschau und darüber hinaus auch in der polnischen Kultur heimisch zu machen. Dazu war ihrer Ansicht nach zweierlei nötig: zunächst sollte Bilse die wichtigsten sinfonischen Werke der Musikkultur zur Aufführung bringen, um dadurch den musikalischen Geschmack des Publikums entsprechend zu beeinflussen. In einem zweiten Schritt wurde dann die Aufführung polnischer sinfonischer Kompositionen von ihm erwartet.

Bilse aber widmete seine ersten Konzerte zunächst der leichten Muse und spielte Polkas, Walzer und Ähnliches – Werke also, mit denen er auch in Deutschland und anderswo Erfolg gehabt hatte. Die technische Qualität und Präzision seines Orchesters führten dazu, dass in den Kritiken der ersten Konzerte zunächst Bewunderung und Anerkennung vorherrschten, auch wenn schon gleich am Anfang diese Erwartungshaltung in sehr freundlichem Ton geäußert wurde. In seiner ersten Besprechung eines Bilskonzertes schrieb Maurycy Karasowski:

<sup>16</sup> Józef Sikorski: *Opera i Koncerta*, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 13, 12./24.6.1857, S. 98. Bei Farkas und seinem Ensemble handelte es sich um eines der seinerzeit europaweit berühmtesten ungarischen Zigeunerkapellen, vgl. Bálint Sárosi: *Zigeunermusik*, Budapest 1971, S. 138 ff.

<sup>17</sup> Józef Sikorski: *Kronika Krajowa*, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 22., 14./26.8.1857, S. 169.

<sup>18</sup> Zum Warschauer Musikleben im 19. Jh. vgl. Rüdiger Ritter: *Wem gehört Musik? Warschau und Wilna im Widerstreit nationaler und städtischer Musikkulturen vor 1939* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropas, 19), Stuttgart 2004; *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne* [Musikkultur Warschau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Materialien einer wissenschaftlichen Tagung, organisiert von der Warschauer Musikgesellschaft]. Hrsg. v. Andrzej Spóz, Warszawa 1980; für die Zeit vor dem Novemberaufstand Hanna Pukińska-Szepietowska: „Życie koncertowe w Warszawie [lata 1800–1830]“ [Konzertleben in Warschau [Jahre 1800–1830]], in: *Szkice o kulturze muzycznej XIX. wieku* [Skizzen zur Musikkultur des 19. Jhdts. Studien und Materialien], hrsg. v. Zofia Chechlińska, Bd. 2, Warszawa 1973, S. 42–45.

„Bilse sollte einen Tag in der Woche für die Aufführung ausschließlich klassischer Musik<sup>19</sup> aufführen, was wir uns am meisten wünschen, hätte ein solches Programm für uns doch ein doppeltes Interesse, wenn Herr Bilse auch Werke hiesiger Komponisten aufführen wollte. [...] Wenn Herr Bilse sein Geschäft gut versteht, wird er ganz bestimmt seine Bemühungen daran setzen, den Künstlern und unserem Publikum von dieser Seite einen Dienst zu erweisen.“<sup>20</sup>

Als sich die Programmgestaltung aber nicht änderte, wurden die Kommentatoren schnell deutlicher. Schon im Juni platzte Józef Sikorski der Kragen und er rief voller Unzufriedenheit über das „Liegnitzer Orchester“ aus:

„Wir hören sie, wie sie uns seit zwei Monaten fast dieselben Polkas, Galopps, Walzer, Quadrillen, Pot-Pourris und Ouverturen spielen, und sagen im Geist zu ihrem Direktor: quousque tandem Catilina abutere patientiam nostram? [wie lange willst du, Catilina, unsere Geduld noch mißbrauchen?] was auf Polnisch bedeutet: wie lange, Herr Bilse, läßt Du uns noch auf eine Sinfonie warten?“<sup>21</sup>

Mit spöttischer Ungeduld verstieg Sikorski sich sogar zum Ausruf:

„[...] wir langweilen uns noch nicht, aber wir werden wirklich ungeduldig und halten nach einem lebendigeren Programm Ausschau. Das Liegnitzer Orchester kann wohl keine Sinfonie spielen!“<sup>22</sup>

Schließlich stellten die Musikrezensenten ganz konkrete Forderungen an Bilse. Übereinstimmend entwarfen Sikorski und seine Kollegen einen Katalog von sinfonischen Werken, die Bilse doch bitte aufführen sollte: „einige Sinfonien Haydns, Mozarts, Gades und später Mendelssohns, Spohrs und anderer. Was wir raten würden uns zu spielen, sind ein paar Sinfonien Beethovens, z. B. die *Eroica*, die sechste [...], aber hauptsächlich die Pastorale. Die anderen sind für uns noch zu schwer.“<sup>23</sup>

Als dann jedoch endlich Schumanns d-Moll-Sinfonie auf dem Programm erschien, war Sikorski sogleich bereit, seinen exaltierten Ausruf zu entkräften und verwies diese „Vermutung“ ausdrücklich „zu den Märchen“: „Sie spielten wunderbar! Mit Verständnis, mit Liebe[...]“<sup>24</sup> Weil Bilse und sein Orchester die Forderungen nach Aufführungen sinfonischer Werke in der Saison des Jahres 1857 und den folgenden Aufenthalten in Warschau umsetzte, konnte er sich des Lobes der Warschauer Presse sicher sein. Befriedigt stellte Maurycy Karasowski fest, dass Bilse sich „endlich dem Druck des Publikums unterworfen“ und den Mittwoch als Aufführungstag sinfonischer Werke ausgewählt habe:<sup>25</sup> In Warschau erklang eine Sinfonie nach der anderen; jedes Werk wurde von ausführlichen, sehr wohlwollenden Vorankündigungen und Besprechungen flankiert, auch wenn die Autoren keineswegs unkritisch waren und fachkundig auf Details achteten – so etwa im Falle der Aufführung von Beethovens *Eroica* am 22. Juli 1857, in

<sup>19</sup> Mit dem Begriff „klassische Musik“ sind hier nicht nur die Werke der Wiener Klassiker und ihrer Zeitgenossen gemeint, sondern auch zeitgenössische Werke wie etwa Sinfonien Schumanns und anderer. Die Verwendung des Begriffs „klassische Musik“ im Gegensatz zur „unterhaltenden“ Musik der Polkas und Walzer weist darauf hin, dass sich hier bereits der Gegensatz des 20. Jahrhunderts zwischen E- und U-Musik ankündigt.

<sup>20</sup> M. K.: „Przegląd Muzyczny“, in: *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych* Nr. 134, 1857.

<sup>21</sup> Józef Sikorski: *Opera i Koncerta*, in: *Ruch Muzyczny* Nr. 13, 12./24.6.1857, S. 97.

<sup>22</sup> Józef Sikorski: *Opera i Koncerta*, in: *Ruch Muzyczny* Nr. 13, 12./24.6.1857, S. 98.

<sup>23</sup> Józef Sikorski: *Symfonia w Warszawie*, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 15, 26.6./8.7.1857, S. 114.

<sup>24</sup> Józef Sikorski: *Symfonia w Warszawie*, in: *Ruch Muzyczny* Nr. 15, 26.6./8.7.1857, S. 114. Warum Bilse zunächst keine Sinfonie spielte, ist nach einer Vermutung von J. G. Güntzel (Diskussion vom 11.1.2006) möglicherweise darauf zurückzuführen, dass er sich erst die Noten nach Warschau nachschicken lassen musste.

<sup>25</sup> M.K. [= Maurycy Karasowski]: „Przegląd Muzyczny“, in: *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych*, Nr. 196, vor dem 30.8.1857, S. 5.

deren zweiten Satz Karasowski bemängelte, dass der Kontrapunkt nicht zu hören gewesen sei.<sup>26</sup>

#### 4. Sendungsbewusste Musikpublizisten

Bilde hatte sich also als kritikfähig erwiesen und widmete fortan einen Abend in der Woche der Aufführung sinfonischer Werke. Die Rezensenten dankten es ihm und besprachen fortan diese Aufführungen besonders intensiv. Beim Lesen dieser Besprechungen fällt auf, dass es hier kaum noch, ganz im Gegensatz zu den anfänglichen Beschreibungen der Konzerte des neu aus Deutschland gekommenen Orchesters, um das Wie der Aufführung, also um technische oder interpretatorische Fragen ging, sondern im Gegensatz dazu um die aufgeführte Komposition selbst. Am deutlichsten ist das bei Sikorskis Ankündigung des ersten von Bildes Orchester in Warschau aufgeführten sinfonischen Werks zu sehen, nämlich bei der bereits erwähnten d-Moll-Sinfonie Schumanns. Sikorski begann die neue Nummer seiner Musikzeitschrift gleich auf der ersten Seite mit einer langen Abhandlung über „Die Sinfonie in Warschau“, in der er ein kleines musikwissenschaftliches Seminar über die Gattung im Allgemeinen mit der Betonung auf der Schumann'schen Sinfonie im Besonderen abhielt. Der Duktus dieser Abhandlung lässt überdeutlich das Sendungsbewusstsein des Autors erkennen, der nun endlich seine Gelegenheit gekommen sah, seine Leserschaft in die Gedankenwelt der Sinfonie einzuführen.

Zwischen den Zeilen der hier besprochenen Kritiken steht noch ein ganz wesentlicher Umstand, den die Rezensenten nur höchst ungern zugaben und daher auf alle möglichen Arten und Weisen zu kaschieren suchten. Die zahlreichen, immer wiederkehrenden Beschreibungen über den Reichtum des Musiklebens der eigenen Stadt und insbesondere das stürmische Verlangen des Publikums nach einer Sinfonie auf den Konzerten Bildes haben oft einen so intensiv beschwörenden Tonfall, dass sich die Frage nach dem Zweck dieser Beschwörungen aufdrängt.

Tatsächlich zeigt eine genauere Betrachtung des Musiklebens der Stadt Warschau im 19. Jahrhundert, dass der so oft beschworene Reichtum des Warschauer Musiklebens eher eine Zielvorstellung einiger Weniger denn ein reales Kennzeichen der Warschauer Musikszene war. Eine ganze Reihe von Hinweisen stützt diese Vermutung. Zunächst ist bemerkenswert, dass in Warschau zwar immer wieder Anläufe unternommen wurden, Musikzeitschriften zu gründen, aber alle derartigen Versuche bereits nach den ersten Nummern mangels Abonnenten wieder eingestellt werden mussten. Erst Józef Sikorski *Ruch Muzyczny*, der im Jahre 1857 erstmals erschien, kam über die ersten Jahre hinaus und steht insofern am Beginn einer regelmäßigen polnischen Musikpublizistik überhaupt. Wie sehr aber gerade Sikorski mit dem Problem eines zahlenmäßig geringen Abnehmerkreises zu kämpfen hatte, verdeutlicht exemplarisch der Ratschlag seines Freundes Stanisław Moniuszko, den Abonnentenkreis zunächst lieber klein zu halten und mehr Geld zu verlangen, anstatt sich sofort mit der Ausweitung des Abonnentenkreises in ein schwer kalkulierbares Risiko zu begeben.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> M.K.: „Przegląd Muzyczny“, in: *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych*, Nr. 196, vor dem 30.8.1857, S. 6.

Um den Eindruck zu erwecken, in seiner Zeitschrift über ein gut funktionierendes, engmaschiges Netz von Berichterstatern verfügen zu können, wandte Sikorski einen Kunstgriff an: Er selbst verwendete mehrere Namens Kürzel oder beließ einige Artikel unbezeichnet.<sup>28</sup> Es sind auch Belege dafür vorhanden, dass Sikorski seine private Korrespondenz mit Bekannten oder Freunden in seiner Zeitschrift einfließen ließ, wobei er nun freilich von Berichten seiner „Korrespondenten“ sprach. Diese und ähnliche Verfahren dienten der Herstellung von Öffentlichkeit und standen am Beginn eines öffentlichen Diskurses über Musik in Warschau, der sich in einem Übergangszustand zwischen privatem und öffentlichem Raum, nämlich vorzugsweise im adligen oder großbürgerlichen Salon abspielte.

Das bedeutet jedoch, dass das gesamte Warschauer Musikleben aus wenig mehr als einer Handvoll Komponisten und Musikpublizisten bestand, die sich zumeist alle persönlich kannten, ihre Meinungsverschiedenheiten jedoch nicht mehr nur in privatem Rahmen, sondern in den von ihnen selbst geschaffenen Publikationsorganen austrugen. Dieser kleinen Gruppe Musikinteressierter stand nun ganz offensichtlich eine erheblich größere Gruppe innerhalb der Warschauer „guten Gesellschaft“ gegenüber – denn nur diese kam für die Belange von Kunstmusik überhaupt in Frage –, für die Musik höchstens ein Zeitvertreib oder aber ein Podium für das gesellschaftliche Spiel von Sehen und Gesehenwerden darstellte.

Bilse und sein Orchester stellten in dieser Situation für die Musikpublizisten eine Art Waffe dar, mit der man versuchte, auch gerade diese an Musik uninteressierten Kreise für die eigene Position zu gewinnen, um sich so ihre Unterstützung zu sichern, dadurch das eigene Interesse auf eine breitere personelle Basis zu stellen und so seinen Fortbestand zu sichern. Dieser Umstand erklärt den mitunter fast messianistischen Duktus der Kritiken: für die Kritiker und Musikpublizisten ging es hier nicht einfach darum, Konzerte und Musikaufführungen zu besprechen. Vielmehr sah man sich in der Rolle eines Erziehers, der den Rest der Gesellschaft an die Kunst heranzuführen und ihn sich dadurch zum Verbündeten machen wollte. Sikorski beschrieb das so:

„Zweifellos ist das keine leichte Musik, aber wo gibt es in der Sphäre des Geistes große, edle, gute und zugleich leichte Sachen? [...] Wer sich nicht in das Musikhören einarbeiten will, soll doch die Polkas von Gungl, die Quadrillen von Musard oder Fantasien aus Opern hören, aber er soll sich dadurch nicht die Eindrücke erhoffen, die die Musik bietet. Und sie bietet sie reichlich, das sagen wir für diejenigen, die daran nicht glauben, und davon gibt es eine große Zahl sogar unter gebildeten Leuten, sogar unter den Amateurrinnen, deren Finger sehr geschwind über die Tasten fliegen und die nichts weiter sehen als Annehmlichkeiten und Flitterkram.“<sup>29</sup>

Daher rühren die heftigen Reaktionen, als Bilse zunächst einfach keine Sinfonien spielte, sondern ausschließlich die „leichte Muse“ pflegte. Die Rezensenten befanden sich hier in einem Dilemma: Einerseits war ihnen die Beliebtheit der Bilse-Konzerte hochwillkommen, bot sich doch nun erstmals die Aussicht auf die lang ersehnte Brei-

<sup>27</sup> So Moniuszko in einem Brief an Sikorski vom 5. / 17.11.1856. Vgl. Rüdiger Ritter: *Musik für die Nation. Der Komponist Stanisław Moniuszko (1819–1872) in der polnischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts* (= Mitteleuropa – Osteuropa. Oldenburger Beiträge zur Kultur und Geschichte Ostmitteleuropas, hrsg. v. Th. Garleff u. H. H. Hahn), Frankfurt / Main u. a. 2005 (Phil. Diss. Köln 2001), S. 389, dort auch der Nachweis der Briefstelle.

<sup>28</sup> Darauf lässt die Aufschlüsselung der im *Ruch Muzyczny* verwendeten Namens Kürzel in den RISM schließen.

<sup>29</sup> N.N.: „Szuki piękne“, in: *Gazeta Warszawska*, Nr. 219, 11.23. 8.1857, S. 2

tenwirkung. Andererseits begünstigte das leichte Repertoire Bilses genau das, was man loswerden wollte: Konzertaufführungen lediglich als Hintergrundmusik für die gefällige Ausgestaltung der gesellschaftlichen Kulisse war in ihren Augen ein Verrat an der nationalen Sendung, die darin bestand, in allen Bereichen – also auch der Musik – an der eigenen Weiterentwicklung zu arbeiten, um so dereinst kulturelle Ebenbürtigkeit mit den europäischen Nationen erreichen und demonstrieren zu können. Als Bilse dann endlich mit der Aufführung von Sinfonien begann, ergriffen die Rezensenten sogleich ohne Umschweife die Gelegenheit, mit ihrer Erziehungsarbeit zu beginnen.

##### 5. Der Primat der Vokalmusik in der polnischen Musikkultur

Sehr aufschlussreich ist die Art und Weise, wie Sikorski dabei vorging. Sein Hauptproblem war, dass die Gattung der Sinfonie, so wichtig und bedeutsam sie für die Musik des 19. Jahrhunderts überhaupt war, dem Warschauer Publikum fast unbekannt war. Sikorski ging das Warschauer Musikleben der letzten Jahrzehnte durch und musste feststellen, dass Aufführungen von Sinfonien „vielleicht 5 oder 6 Mal“ stattgefunden hatten, also „leider so selten, dass es fast nichts gibt, um darüber zu sprechen“.<sup>30</sup>

Diese Erscheinung hat ihren tieferen Grund nicht in politischen Repressionen oder finanziellen Engpässen, sondern in einer Grunddisposition der polnischen Musikkultur, die sich seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts ausgebildet hatte und der auch Sikorski nunmehr Rechnung tragen musste. In der polnischen Kultur war nämlich im Unterschied etwa zum deutschsprachigen Bereich mit dem Siegeszug der Romantik als Geisteshaltung und Kunststil nicht derjenige ästhetische Wandel einhergegangen, den Carl Dahlhaus in einer viel beachteten Formulierung als „Paradigmenwechsel“ bezeichnet hat.<sup>31</sup>

Dahlhaus beobachtete als Folge der Verbreitung romantischer Ideen eine Höherbewertung der „reinen“ Instrumentalmusik gegenüber dem bisherigen Primat der Vokalmusik. Musik war im romantischen Denken diejenige Kunstform, die gerade aufgrund ihres flüchtigen, in Worten kaum fassbaren Charakters der ebenfalls nur in Chiffren fassbaren, göttlichen Wahrheit am nächsten kam. In dieser Funktion als Medium zum Ausdruck des Unsagbaren erhielt Musik für die Romantiker eine transzendente, ja fast mystische Stellung. Wortgebundene Musik hingegen konnte diese Stellung nur in begrenztem Maße einnehmen, da sie ja durch das Wort an konkrete, diesseitig-irdische Inhalte gebunden war.

In der polnischen Kultur hingegen bildete sich seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts im Gegenzug hierzu eine Idee von Musik als konkret zweckgebundene Kunst heraus, die stets in irgendeiner Form Inhalte darstellen oder vermitteln sollte. Das liegt daran, dass sich die Entwicklung der Idee einer eigenständigen polnischen Musik in einem Zeitraum vollzog, in dem sich der politische Druck auf die polnische Kultur insgesamt wesentlich erhöhte. Die Regierungszeit des letzten polnischen Königs Stanisław August Poniatowski war nicht nur eine Blütezeit der Künste in Polen, sondern auch die Endphase des alten polnisch-litauischen Doppelreiches, das als Folge der Teilungen von 1772,

<sup>30</sup> ebd., S. 113

<sup>31</sup> Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, München und Kassel 1978, S. 2 f.



1791 und 1795 aufhörte zu existieren. Die Künste, also auch die Musik, standen seit dieser Zeit unter erheblichem gesellschaftlichen Druck, was sich in der Idee einer für nationale Zwecke bestimmten Kultur niederschlug: Musik sollte fortan, ebenso wie die anderen Künste, mit ihren Mitteln einen Beitrag zur Wiederherstellung der politischen Unabhängigkeit leisten.<sup>32</sup>

Diejenigen musikalischen Gattungen, denen man in dieser Hinsicht am meisten Potenzial zutraute, waren zum einen das Lied und mehr noch die Oper, die fortan die bevorzugte kompositorische Gattung polnischer Komponisten wurde.<sup>33</sup> Gerade Warschau entwickelte sich zu einem Zentrum polnischer Opernkultur. Hier konnte man deutsche und italienische Werke oft schon wenige Wochen und Monate nach ihrer Uraufführung in polnischer Übersetzung hören. Während des Novemberaufstands in den Jahren 1830/31 bildete das *Große Theater* in Warschau ein Zentrum der Aufständischen. Der Theaterdirektor Karol Kurpiński komponierte die *Warszawianka*, eines der wichtigsten Aufstandslieder; Operaufführungen wurden zu politischen Manifestationen umfunktioniert – Prozesse, die sich während des Januaraufstands der Jahre 1863/64 unter dem Theaterdirektor Moniuszko wiederholen sollten.

#### 6. Erklärung des Fremden mithilfe des Bekannten: die Sinfonie als Oper ohne Worte

Erst vor diesem Hintergrund ist verständlich, warum Sikorski in seiner erwähnten Charakterisierung der Sinfonie als Gattung ihre Wichtigkeit und besondere Bedeutung gerade dadurch zu verdeutlichen sucht, dass er sie als „Instrumentaloper“ (!) bezeichnet.<sup>34</sup> Sikorskis Vorgehen ist sehr interessant deswegen, da hier ein konkretes Beispiel dafür vorliegt, wie ein Gedanke von einer Kultur in die andere übertragen wird und dabei charakteristische Transformationen erfährt. In der Vergleichenden Kulturwissenschaft existiert zur gedanklichen Fassung dieses Phänomens das aus der romanistischen Tradition stammende Konzept der „mirages“, der leichten, schwer zu greifenden, in gewisser Hinsicht „wolkenhaften“ und flirrenden, aber dennoch charakteristischen kleinen Unterschiede, die dadurch entstehen, dass ein und derselbe Gedanke eingebettet in zwei unterschiedliche Kulturen durch diese Einbettung spezifische Mutationen erfährt.<sup>35</sup>

Das lässt sich anhand von Sikorskis Argumentation gut am praktischen Beispiel nachvollziehen. Sikorski ist sich der Problematik nämlich durchaus bewusst, die Idee der Sinfonie in bestimmter Hinsicht in charakteristisch mutierter Form präsentieren zu

<sup>32</sup> Vgl. dazu Janusz Zarnowski: „Ojczyzną był języki mowa...“ *Kultura polska a odbudowa niepodległości w 1918 r.* [„Vaterland war Sprache und Rede...“ Die polnische Kultur und der Aufbau der Unabhängigkeit im Jahre 1918], Warszawa 1978. Insbesondere die politische Funktion der Musik betont Alina Nowak-Romanowicz: *Klasycyzm 1750–1830* [Klassik 1750–1830] (= *Historia muzyki polskiej* Bd. 4), Warszawa 1995.

<sup>33</sup> Diese Funktion der Oper als kulturelles Flaggschiff der Nationalbewegung blieb nicht auf die polnische Kultur beschränkt. In Prag etwa – um nur ein Beispiel zu nennen – war der Erbau eines tschechischen Nationaltheaters eine Hauptforderung der tschechischen Nationalbewegung. Wegen charakteristisch gelagerter anderer kultureller Prämissen konnte sich in der tschechischen Kultur im Unterschied zur polnischen jedoch zusätzlich eine sinfonische Tradition entwickeln. Vgl. Christopher P. Storck: *Kulturnation und Nationalkunst. Strategien und Mechanismen tschechischer Nationsbildung von 1860 bis 1914*, Köln 2001.

<sup>34</sup> Józef Sikorski: „Symfonia w Warszawie“, in: *Ruch Muzyczny* Nr. 15, 26.6./8.7.1857, S. 113

<sup>35</sup> Vgl. dazu Franziska Thum / Dirk Uffelmann / Wolfgang Stephan Kissel (Hrsg.): *Kultur als Übersetzung. Festschrift für Klaus Städtke zum 65. Geburtstag*, Würzburg 2001.

müssen, will er von seinen Lesern mit ihrem polnischen kulturellen Hintergrund verstanden werden. Sikorski leitet seinen Gedankengang folgendermaßen ein:

„Die Wichtigkeit und die Bedeutung der Sinfonie als Komposition, als weitestes musikalisches und rein instrumentales Bild ist so groß, dass man sie, um sie mit kurzen Worten zu beschreiben, *Instrumentaloper* [i. Orig. kursiv – RR] genannt hat.“<sup>36</sup>

Da Sikorski als musikwissenschaftlich gebildeter Rezensent genau wusste, wie provokativ diese Formulierung auf seine Kollegen wirken konnte, rechtfertigte er im nächsten Satz sein Vorgehen sogleich:

„Auch wenn dieser Ausdruck nicht völlig dem entspricht, was die Sinfonie heute ist, erklärt er wenigstens in der Annäherung ihre herausragende Stellung unter anderen kompositorischen Gattungen und erlaubt es, über ihre Weite etwas auszusagen.“<sup>37</sup>

Im Teil seiner Abhandlung über das konkret vorzustellende Werk, also über Schumanns d-Moll-Sinfonie, zeigt Sikorski die spezifischen Forderungen auf, die der polnische kulturelle Hintergrund bei der Bewertung dieses Werks mit sich bringt. Auch wenn Schumann – so führt er aus – „unzweifelhaft einer der mächtigsten Komponisten“ ist, so „ist es nicht er, der in uns eine unwiderstehliche Anziehung zur Sinfonie erweckt“. Der Grund für diese Einschätzung liegt in der Natur des polnischen Verständnisses von Musik als mit konkreten Inhalten beladener Kunstform:

„Wir brauchen einfachere Bilder, auch wenn sie erhaben und weit sind; wir brauchen die Abwechslungen des in der Musik dargestellten Charakters[...].“<sup>38</sup>

Um beim polnischen Leser dennoch Sympathie für den Komponisten Schumann zu erwecken, stellt Sikorski als Hauptcharakteristikum von Schumanns musikalischer Konzeption heraus, dass er „der erste in Europa war (uns nicht mitgezählt), der lautstark und entschieden die Genialität unseres Chopin ausgerufen hat“.<sup>39</sup> Schumanns Lob über Chopin und die „polnische Nationalität in der Musik“ ebenso wie sein berühmtes Diktum über Chopins Musik als „unter Blumen eingesenkte Kanonen“ in der *Neuen Zeitschrift für Musik*<sup>40</sup> konnte seinerzeit nicht nur einem polnischen, sondern einem internationalen Publikum als bekannt gelten. Daher war diese Eigenschaft Schumanns viel geeigneter, um bei einem Publikum für ihn zu werben, als seine Position in der deutschsprachigen Musikkultur darzulegen, was Sikorski daher erst an zweiter Stelle unternahm. Es war also die Nutzbarmachung des Bekannten, die einmal mehr nach Art der „mirages“ die Beschreibung Schumanns an polnische Ideen anpasste, dadurch aber auf charakteristische Weise veränderte.

Auch Sikorskis Kollege, der Musikredakteur der *Gazeta Warszawska*, widmete der Gattung der Sinfonie einen ausführlichen Artikel. Auch hier wurde der Versuch unternommen, die fremde Gattung der Sinfonie gleichsam im polnischen Bewusstsein zu verankern. Hier geschah das dadurch, dass sie mit einer anderen, dem Publikum eher

<sup>36</sup> Józef Sikorski: „Symfonia w Warszawie“, in: *Ruch Muzyczny* Nr. 15, 26.6./8.7.1857, S. 113.

<sup>37</sup> ebd.

<sup>38</sup> ebd.

<sup>39</sup> ebd., S. 114.

<sup>40</sup> Vgl. Dorothea Redepenning: „... unter Blumen eingesenkte Kanonen...“. Substanz und Funktion nationaler Musik im 19. Jahrhundert“, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 15 (1998), S. 225–245.

bekannten Gattung in Beziehung gesetzt wurde, nämlich mit der Sonate. So heißt es hier nach einer kurzen Beschreibung der Sinfonie:

„Man antwortet uns, dass das, was wir über die Sinfonie gesagt haben, Aufgabe jeder Musik ist, dass insbesondere die Sonate denselben Eindruck in uns erweckt. Der Hinweis ist richtig: Die Sinfonie ist eigentlich nichts anderes als eine in die Unbegrenztheit erstarkte Sonate, in der statt eines oder zweier alle Instrumente auftreten und dem Gedanken Kraft, Kolorit und Glanz geben, zur höchsten Stufe erheben.“<sup>41</sup>

Das Verfahren ist also ähnlich wie bei Sikorski: Auch hier wird durch Anbindung an Bekanntes versucht, das Neue vertraut zu machen, wobei es aus diesem Vermittlungsprozess selbst in einer ganz spezifischen Weise gewandelt hervorgeht.<sup>42</sup>

Auffällig an der Argumentation dieses Autors ist, dass er ganz besondere Anstrengungen daran setzt, die Idee der „reinen“ Instrumentalmusik, also der Musik ganz ohne Worte, im Gegensatz zur Oper zu propagieren. Daher gilt seine entschiedene Opposition der Programmmusik, die hier schon fast mit Verachtung im Tonfall beschrieben wird:

„Wir sprechen hier nicht von diesen Sinfonien mit Unterlegung durch das Wort (symphonies à programme [i. Orig. frz. – RR]), bei denen ein gedrucktes Blatt als Ariadnefaden dienen soll, das den Zuhörer durch dieses scheinbare Labyrinth der Töne führen soll, das ihm mit menschlicher Sprache und gewöhnlichen Worten die Sprache der Götter übersetzen soll, wie Plato die Musik nannte; [...]“<sup>43</sup>

In dieser Argumentation trifft der Autor sich wiederum mit Józef Sikorski, der in der Besprechung von Bilses Aufführung von Beethovens *Schlacht bei Vittoria* op. 91 am 12. Juli 1857 zwar Interesse daran zeigte, welche Vorstellungen Beethoven von einer Schlacht hatte, ansonsten das Werk aber gerade wegen seiner Programmgebundenheit reserviert beurteilte:

„[...] allgemein gesagt, ist das mit Musik gemalte Bild einer Schlacht gar nicht interessant, denn etwas Physisches zu malen und etwas Plastisches darzustellen ist am wenigsten die Aufgabe der Musik.“<sup>44</sup>

Es ging also den Rezensenten darum – so kann man aus ihren Wertungen folgern –, im Gegensatz zur bisherigen Orientierung der polnischen Musikkultur an der Oper und an Formen vokaler Musik auch die reine Instrumentalmusik in Form der Sinfonie in Warschau heimisch zu machen.

## 7. Bilse als Vermittler

Auch wenn ein geeigneter Aufführungsort also fehlte und das Schweizertal (s. u.) gewissermaßen ein ständiges Provisorium darstellte, konnte Bilse in den Jahren ab 1857 doch eine musikalische Vermittlerrolle einnehmen, die sich nicht nur für die Zeitgenossen, sondern auch aus der heutigen Rückschau als Meilenstein in der Warschauer Musikgeschichte darstellt. Dabei kam es einmal mehr zu charakteristischen Wandlungen. Die Warschauer lernten viele Werke nicht im Original, sondern zunächst in der Orchesterfassung Bilses kennen. War ein Werk einmal von ihm dirigiert worden, so

<sup>41</sup> N.N.: „Sztuki piękne“, in: *Gazeta Warszawska*, Nr. 219, 11.23. 8.1857, S. 1 f.

<sup>42</sup> Tatsächlich erweisen neuere Forschungen zur Entwicklung der eigenständigen polnischen Sinfonie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dass die Idee der Sinfonie in der polnischen Kultur trotz – oder gerade wegen – der Orientierung an der deutschen Tradition auf eine charakteristisch abgewandelte Weise wirksam wurde.

<sup>43</sup> N.N.: „Sztuki piękne“, in: *Gazeta Warszawska*, Nr. 219, 11.23. 8.1857, S. 1.

<sup>44</sup> Józef Sikorski: „Kronika Krajowa“, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 16, 3./15.7.1857, S. 121.

konnten sich die Warschauer Musikverlage ein gutes Geschäft ausrechnen, wenn man anschließend die Noten in einer spielbaren Ausgabe für die „Töchter aus gutem Hause“ herausbrachte. Auf diese Art und Weise kam Warschau zur ersten Ausgabe eines Werks von Schubert in dieser Stadt überhaupt.<sup>45</sup> Bilde hatte eines der Impromptus von Schubert für sein Orchester bearbeitet und während einem seiner Konzerte aufgeführt – ein gewöhnliches Verfahren im 19. Jahrhundert. Im *Ruch Muzyczny* erschien sogleich danach eine Ankündigung, aus der ein Warschauer Musikliebhaber, der Schubert nicht kannte, möglicherweise zur Ansicht kommen konnte, es handle sich hier um ein Orchesterwerk Schuberts, das Bilde lediglich für Klavier arrangiert hatte:

„Das allseits begehrte „Moment musical“ von François Schubert [i. Orig. kursiv], das vom Orchester Bilses gespielt wurde, erschien für Klavier gesetzt bei der Buch- und Notenhandlung Józef Kaufmann u. Gesellschaft [...].<sup>46</sup>

Was in diesem Geschäft erhältlich war, war ein Einzeldruck des *Impromptus* f-Moll op. 6, Nr. 7 mit dem Schriftzug „Souvenir à Bilde“ auf dem Titelblatt – ganz offensichtlich ein werbewirksamer Zusatz.

Auch eigene Kompositionen ließ Bilde auf diese Weise ankündigen, wie etwa den Marsch *En avant!*, den er für Klavier setzte und beim Verlag R. Friedlein herausbrachte, was der *Ruch Muzyczny* unter einer eigenen Rubrik *Neue Kompositionen* anzeigte.<sup>47</sup> Der Name Bilde zog ganz augenscheinlich – von dieser Wirkung des Namens suchten auch polnische Komponisten zu profitieren. Dabei konnten sie sich der Mithilfe der Musikblätter sicher sein. Józef Sikorski kündigte als monatliche Zugabe zu seiner Zeitschrift für den Monat Juli 1857 einen Marsch für Klavier des polnischen Komponisten Jan Nowakowski an, der in einer Fassung für Orchester von Bilde zu hören gewesen war, was ebenfalls auf dem Titelblatt der Notenbeigabe vermerkt wurde.<sup>48</sup>

### 8. Bilde und sein Orchester: ein Phänomen in der „guten“ Warschauer Gesellschaft

Bilde wurde in den Jahren nach 1857 schnell zu einem festen Faktor im Warschauer Musikleben. Er spielte nicht nur an seinem angestammten Ort, dem Schweizertal,<sup>49</sup> sondern vermehrt auch an anderen Aufführungsstätten in Warschau: in der *Resursa Kupiecka*, im Sächsischen Garten und in vielen anderen Aufführungsorten im Freien, den sogenannten „Gärtchen“ [ogródniki]. Dabei handelte es sich um kleine Bühnen im Freien, die oftmals nur notdürftig dem Orchester Schutz vor den Unbilden des Wetters boten, nicht aber dem Publikum. Diese aus heutiger Sicht malerisch und pittoresk wirkenden Gebäude deuteten auf einen Mangel im Warschauer Musikleben hin: außer der *Resursa Kupiecka*, einer Art Versammlungshaus der Kaufmannsgilde, und außer dem großen Saal des Theaters gab es in Warschau der damaligen Zeit keine Räumlichkeit,

<sup>45</sup> Der Katalog aller in Warschau erschienenen Musikalien von Franz Schubert in der Biblioteka Narodowa in Warschau weist keine frühere Position auf. Für die Hilfe bei der Recherche danke ich dem Leiter der Musikabteilung der Bibliothek, Herrn Włodzimierz Pięła.

<sup>46</sup> *Ruch Muzyczny*, Nr. 40, 21.9./3.10.1860, Sp. 656.

<sup>47</sup> „Nowe kompozycje“, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 19, 24.7./5.8.1857.

<sup>48</sup> „Notny dodatek“, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 18, 17./27.7.1857, o. S.

<sup>49</sup> Hanna Pukińska-Szepietowska: „Muzyka w Dolinie Szwajcarskiej“ [Musik in der Dolina Szwajcarska], in: *Szkice o kulturze muzycznej XIX. wieku* [Skizzen zur Musikkultur des 19. Jahrhunderts. Studien und Materialien], hrsg. v. Zofia Chechlińska, Bd. 1, Warszawa 1971, S. 156–162.

die für sinfonische Aufführungen mit großem Orchester geeignet war. Die Warschauer Philharmonie wurde erst 1901 gebaut – dieses späte Datum war eine Folge des nicht eingetretenen, oben erläuterten Paradigmenwechsels.

Das Fehlen eines solchen Raums empfand die musikalische Intelligenz Warschaus angesichts ihres bei der Ankunft Bilses ja so deutlich geäußerten Interesses für die Verankerung der Sinfonie in ihrer Stadt umso deutlicher. Voller Trauer musste Sikorski das zugeben und erklären, dass

„eben deswegen Herr Bilse nicht im Winter in Warschau bleiben will [...] und wir müssen im Straßendreck und Schnee bis ans Ende der *(neuen* [i. Orig. kursiv – RR]) Welt<sup>50</sup> schlurfen, um ernsthaft aufgeführte Musik zu hören!“<sup>51</sup>

Die Konzerte Bilses waren für Warschau aber nicht nur ein musikalisches, sondern auch ein gesellschaftliches Phänomen. Bilses hauptsächliche Wirkungsstätte, das Schweizertal, zog nun wie ein Magnet gesellschaftliche Kreise an, die diesem Ort bisher ferngeblieben waren, wie die *Gazeta Codzienna* berichtete:

„Auch das Schweizertal hat nun seine glücklichen Zeiten erreicht [...] Vor Jahren hätte es keine Mutter aus der so genannten *besseren Gesellschaft* [i. Orig. kursiv – RR] gewagt, die Schwelle dieses Gartens zu überschreiten, der noch keine Ähnlichkeit mit dem heutigen Schweizertal hatte, mit ihrer schönen oder auch nicht schönen Tochter aus Furcht vor der Gefahr einer üblen Nachrede wegen dieses für sie ungeeigneten Ortes, während wir hier heute Gräfinnen [...] neben Gemahlinnen von Beamten [...] sehen, mit einem Wort alle Stände. Wem muß man einen solch plötzlichen und mit wirklicher Zivilisation einhauchenden Wandel in den Gewohnheiten unsere Stadt zuschreiben? Niemand anderem als nur der Mode. Ja, weder dem schönen kleinen Palast mit dem großen, aber für eine Stadt mit 200.000 Einwohnern sehr kleinen Saal, auch nicht der hinreißenden Musik Bilses, sondern nur der Mode.“<sup>52</sup>

Das wirkt im ersten Moment erstaunlich, erscheint dann aber plausibel: Gerade für die „bessere Gesellschaft“ stellten die Aufführungen Bilses ja nicht in erster Linie eine Möglichkeit zur intensiven Auseinandersetzung mit neuer Musik dar, sondern bildeten eine Hintergrundkulisse, vor der das gesellschaftliche Spiel von Sehen und Gesehenwerden ablief – man darf nicht vergessen, dass die allermeisten Besucher der Konzerte nicht sitzen konnten, sondern aus Mangel an Sitzplätzen stehen mussten und also umherschlenderten, das Ganze noch im Freien, weil der überdachte Teil des hölzernen Gebäudes für den Andrang viel zu gering war. Bilses enorme Wirkung in Warschau beruhte also wesentlich nicht in der Musikvermittlung, sondern darin, dass er auch dem an Musik eher uninteressierten Stadtbürger eine Annehmlichkeit verschaffte, und sei es auch nur die, den Nachmittags- oder Abendspaziergang zu verschönern. Diese Funktion allerdings machte Bilse sehr beliebt:

„[...] heute schwärmen alle vom Schweizertal, das von der Aureole von Bilses Musik umfungen ist. Das beste Beispiel dafür ist der Donnerstag, der ungefähr 3000 Personen versammelte.“<sup>53</sup>

Bezeichnend für diese Wirkung ist das offene Eingeständnis des Journalisten, von der Musik nichts zu verstehen, sich aber dennoch von Bilses Fähigkeiten beeindruckt zu zeigen:

„Trotz unserer Inkompetenz bewundern wir im Orchester Bilses die Einheit und das jugendliche Feuer [...] und darüber hinaus die Leitung des Herrn Bilse, eines Menschen mit ungeheurem Gefühl und Energie, man muß ihm nur ins Gesicht blicken, um sich von der Wahrheit dieser Worte zu überzeugen.“<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Ein Wortspiel: Von der Warschauer Altstadt aus betrachtet, liegt das Schweizertal ganz am anderen Ende der langen Ausfallstraße aus der Altstadt in Richtung Süden, die „Neue Welt“ (Nowy Świat) heißt.

<sup>51</sup> Józef Sikorski, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 19., 24.7./5.7.1857, S. 146.

<sup>52</sup> N.: „Słówo o Dolinie Szwajcarskiej“, in: *Gazeta Codzienna*, Nr. 133, 11./22.5.1857, S. 2.

<sup>53</sup> ebd.

<sup>54</sup> ebd.

Diese fachliche Ignoranz trotz vordergründiger Begeisterung war es, in der ein Musikkritiker wie Józef Sikorski seinen größten Gegner sah.

Das Spannungsverhältnis zwischen Befriedigung des leichten Publikumsgeschmacks einerseits und Bedürfnis der intellektuellen Elite andererseits blieb während der ganzen Zeit von Bilses Gastspielen in Warschau latent bestehen, wobei je nach individueller Einstellung der Rezensenten die Kritik mehr oder minder scharf ausfiel. Als schärfster Kritiker Bilses in Warschau entpuppte sich Władysław Wiślicki. In den *Kłosy* [Ähren], einer Zeitschrift, die sich neben dem ebenfalls neu entstandenen *Tygodnik Ilustrowany* [Illustriertes Wochenblatt] schon der nach dem Januaraufstand auch in Warschau erstarkenden neuen geistigen Strömung des Positivismus zurechnen lässt,<sup>55</sup> schrieb Wiślicki ab 1856 auch über Bilses Wirken in Warschau. Auch er konnte nicht umhin, Bilses Qualitäten als Dirigent und die Qualitäten seines Orchesters zu loben, das er als „eines der besten in Deutschland“ bezeichnete. An die lange Beschreibung derjenigen Eigenschaften von Orchester und Dirigent, die die Meisterschaft eines Ensembles ausmachten und die Wiślicki, wie er ausdrücklich zugab, in Bilse und seinen Musikern in höchstem Maße verwirklicht sah, schloss sich jedoch eine teilweise harsche Kritik an. Am unbedeutendsten war noch der Vorwurf, Bilse achte nicht genügend auf die Lautstärke der Blechbläser. Schwerer wog da schon der generalisierende Vorwurf, bei Bilse sei ein „Fehlen der Beseelung als Autor“ zu beobachten, „was notwendigerweise mit der Fähigkeit des Dirigierens verbunden ist“.<sup>56</sup>

Die dann folgende Aussage über Bilse als Komponisten jedoch war geradezu vernichtend:

„Insgesamt zeichnet sich sein Werk weder durch Originalität der Gedanken aus, noch durch Eigenschaften, die gewöhnlich das höhere kompositorische Talent ausmachen, im Gegenteil, diese Werke sind schwach und ohne wirklich künstlerische Bedeutung.“<sup>57</sup>

Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass gerade die Kategorie der „Originalität“ in der musikästhetischen Diskussion der damaligen polnischen Intelligenz eine Schlüsselrolle spielte, wenn es um die Beurteilung von neuen Kompositionen ging, konnte das Urteil über Bilse als Komponisten kaum negativer ausfallen.<sup>58</sup>

Vier Jahre später wiederholte derselbe Autor seine Vorwürfe, ergänzte sie jedoch noch um Klagen über die „Monotonie des Programms“, die er als „umso erstaunlicher“ bezeichnete, „als dass er es für dieselben Zuhörer verfasste, die sicherlich gerne neue, unbekannte Dinge hören würden“.<sup>59</sup> Im Jahr 1871 endlich warf Wiślicki dem wieder einmal in Warschau anwesenden Bilse offen seinen „Konservatismus“ vor, mit dem er das Publikum „zum hundertsten Male zur Bewunderung ein und derselben Potpourris,

<sup>55</sup> Diese Strömung war schon in den 1840er-Jahren in Posen entstanden, entwickelte sich immer mehr zur Gegenbewegung gegen die bis dahin vorherrschende Denkrichtung der Romantik und begann sich nach dem Januaraufstand 1863/64 auch in Warschau zu etablieren, so dass man in der polnischen Literaturgeschichte heutzutage vom „Warschauer Positivismus“ spricht.

<sup>56</sup> Wiślicki, Władysław: „Bilse i jego orkiestra“, in: *Kłosy*, Nr. 9, 1865, S. 107 f.

<sup>57</sup> Wiślicki, Władysław: „Bilse i jego orkiestra“, in: *Kłosy*, Nr. 9, 1865, S. 108.

<sup>58</sup> Zur polnischen Diskussion um „Originalität“ vgl. Leszek Polony: *Polski kształt sporu o istotę muzyki. Główne tendencje w polskiej myśli muzyczno-estetycznej od Oświecenia po współczesność* [Die polnische Form des Streits um das Wesen der Musik. Haupttendenzen im polnischen musikalisch-ästhetischen Denken von der Aufklärung bis zur Gegenwart], Kraków 1991 sowie Ritter: *Musik für die Nation* [wie Anm. 27], „Zwei Dilemmata der Standortbestimmung“, S. 446–484.

<sup>59</sup> Wiślicki, Władysław, in: *Kłosy*, Nr. 211, 1869, S. 37.

Walzer, Kontretänze, Märsche und kleiner für Orchester gesetzter Werke von Schumann, Schubert usw. zwänge“, wobei er allerdings „gerne die Sinfonien ausnahm“.<sup>60</sup>

### 9. Bilse und die polnische Nationalbewegung

Auch wenn Bilse und sein Orchester nicht das ganze Jahr über blieben, so häuften sich doch Anlässe und Konzerte, die zeigten, dass die Musiker und ihr Dirigent ganz offensichtlich an den Belangen des polnischen Musiklebens in ihrer Wirkungsstätte Anteil nahmen. So kündigte Józef Sikorski an, dass Bilse am 7. August 1857 ein Benefizkonzert für die „Warschauer Gesellschaft zur Unterstützung von Musikern und ihrer Hinterbliebenen“ (Warszawskie Towarzystwo wsparcia artystów muzycznych oraz wdów i sierot po nich“) geben wolle, auf dem unter anderem eine Sinfonie von Nils Gade erklingen sollte.<sup>61</sup>

Als Bilse im Jahr 1860 wieder in Warschau erschien,

„beschloß er, dankbar für die Aufnahme, die ihn in Warschau empfing, in einigen Tagen ein Sonderkonzert zum Nutzen des Musikinstitutes zu geben und somit auch seinen Ziegelstein zu diesem Ziel beizutragen.“<sup>62</sup>

Diese Absicht hatte in den Augen der Warschauer musikalischen Intelligenz besonderen Wert, denn Bilse bezeugte dadurch, dass auch ihm am Aufbau solider Strukturen des Warschauer Musiklebens gelegen war. Wenig zuvor nämlich hatte Apolinary Kątski eine Sammlungsbewegung ins Leben gerufen, deren Ziel die Finanzierung eines neu zu gründenden Musikinstituts sein sollte, das die Aufgaben eines nicht existierenden polnischen Konservatoriums übernehmen sollte – aufgrund der russischen Oberherrschaft jedoch war die Gründung einer Institution unter diesem Namen nicht möglich, weshalb man auf die neutrale Bezeichnung „Musikinstitut“ auswich. Dankbar kommentierte der Journalist die Absichten Bilses:

„Dieser Gedanke ist ehrenwert und gut, und Herr Bilse hätte keine besseren Mittel finden können um zu zeigen, daß er nicht nur als Musiker Sympathie verdient, wofür er bei uns viele Hinweise erhält.“<sup>63</sup>

Als Stanisław Moniuszko unter großer Anteilnahme der Bevölkerung zu Grabe getragen wurde, war es kein anderer als Bilse, der das Ereignis mit seinem Orchester musikalisch begleitete. Außerdem gab er ein Benefizkonzert für die Hinterbliebenen des Verstorbenen. Im *Kurier Warszawski* hieß es:

„Herr Bilse, der Leiter des deutschen Orchesters, krönte gestern seine rechtschaffenen Intentionen, die er schon beim Begräbnis des verehrten Herrn Moniuszko bewiesen hatte.“<sup>64</sup>

Spätestens dieses Ereignis zeigte, wie fest Bilse und sein Orchester in das Musikleben der Stadt Warschau integriert waren. Bilse spielte die Ouverture und die Mazurka aus der *Halka*, ein weiteres Werk Moniuszkos, den Großen Trauermarsch und die Leonoren-Ouverture von Beethoven. Das Lob, das Bilse im *Kurier Warszawski* gerade für die

<sup>60</sup> Wiślicki, Władysław, in: *Kłosa*, Nr. 311, 1871, S. 378.

<sup>61</sup> Józef Sikorski, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 19, 24.7./5.8.1857, S. 146.

<sup>62</sup> N.N., in: *Kurier Warszawski*, Nr. 115, 2,5,1860, S. 2.

<sup>63</sup> ebd.

<sup>64</sup> Q., in: *Kurier Warszawski*, Nr. 137, 12./24.6.1872, S. 1.

Aufführung eines so zentralen Nationalsymbols wie der Mazurka aus der *Halka* gezollt wurde, ließ sich nicht mehr steigern:

„Die Mazurka aus der „Halka“ wurde sehr gut aufgeführt. Wir zweifeln, ob Ausländer sie überhaupt besser spielen können. Mit donnerndem Beifall dankte auch das Publikum Herrn Bilde für die „Mazurka“ und bat ihn um Wiederholung. Herr Bilde tat dem allgemeinen Verlangen Genüge, wofür er von neuem donnernden Applaus erhielt.“<sup>65</sup>

Bilde tat also einiges, um sich in Warschau beliebt zu machen. Auch wenn er damit großen Erfolg hatte, so war er doch alles andere als ein Revolutionär, der um der Unterstützung einer Nationalbewegung willen die eigene Stellung in Gefahr brachte. Das zeigt paradigmatisch die Tatsache, dass Bilde eine seiner Kompositionen, und zwar die Anna-Polka op. 18, der Tochter des damaligen russischen Statthalters, des Fürsten Gorčakov, widmete,<sup>66</sup> also einer Person, die in Kreisen der polnischen besseren Gesellschaft aufgrund ihrer Position eine *persona non grata* war.

### 10. Polnisches Selbstbewusstsein

Wie selbstbewusst man in Warschau bei allem Lob aber auch Bilde gegenüber auftrat, zeigen Besprechungen über Werke, bei deren Beurteilung sich die Autoren offensichtlich sicherer fühlten. So hieß es im *Kurier Warszawski* von 1868 in einer Rückschau auf Bildes Wirken in Warschau:

„Wir müssen zugeben, dass alle Opernkompositionen von ihm [Bilde] unvergleichlich schlechter aufgeführt werden als klassische Sachen. Das lässt sich besonderes von neueren Opern sagen. Der Grund dafür ist unserer Ansicht nach, dass die Aufführung derartiger Dinge unweigerlich eine gute Vertrautheit mit der Operntradition erfordert, deren Fehlen bei Bilde fühlbar ist. Ohne sie ist es auch mit größter Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit nicht möglich, alle Subtilitäten des Tempos zu beachten, eine so wichtige Grundbedingung. Daß Bilde diese Traditionen nicht genau kennt, ist für uns nicht verwunderlich, denn bei der dauernden Arbeit mit dem eigenen Orchester mag er auch die Zeit nicht haben, ins Theater zu gehen. Und nur dort kann man sie kennenlernen und mit ihnen vertraut werden, denn in den Partituren sucht man sie vergeblich.“<sup>67</sup>

Diese Aussage wird erst vor dem Hintergrund verständlich, dass das Warschauer Opernmilieu im Jahre 1858 mit der Uraufführung von Moniuszkos *Halka* und der Berufung Moniuszkos als Operndirigent nach Warschau eine wesentliche Stärkung und zusätzliche Konsolidierung erfahren hatte – ganz im Gegensatz zum Bereich der sinfonischen Musik, wo man nach wie vor auf ausländische Ensembles wie Bildes Orchester angewiesen war.

<sup>65</sup> Q., in: *Kurier Warszawski*, Nr. 137, 12./24.6.1872, S. 1.

<sup>66</sup> Für diesen Hinweis danke ich Herrn Prof. Dr. J. G. Güntzel, Detmold.

<sup>67</sup> N.N., in: *Kurier Warszawski*, Nr. 143, 27.6.1868, S. 2.



Ganz zu Anfang von Bilses Warschauer Wirksamkeit im Jahre 1857 hatte Józef Sikorski den Neuankömmling ermahnt, seine Vorschläge ernst zunehmen, als es um den Wunsch nach einer Sinfonie ging, und geschrieben:

„Herr Bilse möge unsere Vorschläge überdenken, ihnen zustimmen und unser so langes Warten [auf eine Sinfonie] belohnen, dann werde wir den früheren Groll gegen ihn vergessen und zugeben, daß manchmal *der Deutsche dem Polen ein Bruder* [i. Orig. kursiv]<sup>68</sup> sein kann [...]“<sup>69</sup>

Die musikalische Umrahmung der Begräbnisfeierlichkeiten des polnischen Nationalkomponisten durch einen deutschen Dirigenten mit seinem Orchester wurde also ganz offensichtlich auch als eine Art deutsch-polnischer Verbrüderung gesehen.

Das ist umso bemerkenswerter, als dass beim Lesen der Konzertbesprechungen Bilses in Warschau auffällt, dass immer wieder auch dezidiert polnisch-patriotische und deutschkritische Töne mitschwangen. Dabei lassen sich zwei Ebenen unterscheiden: zum einen die Wirksamkeit zeitgenössischer Autostereotypen und Deutschenbilder, zum anderen aber auch – eng damit verwoben, aber dennoch auf einer anderen Ebene – ein spezieller Umgang mit dem Gefühl der deutschen Überlegenheit hinsichtlich der Musik.

Ein Beispiel für die erste Ebene sind Beschreibungen über die „Disziplin“ und „Ordnung“ des Bilse’schen Orchesters – hier spiegelt sich offenkundig ein polnisches Stereotyp über die Deutschen, insbesondere die Preußen, wider.<sup>70</sup> Hingegen leitete der Rezensent des *Ruch Muzyczny* die allwöchentliche Besprechung der Konzertereignisse in Polen am 18. Juli 1860 mit einer Klage über die Unkenntnis der Ausländer ein, die ein in der polnischen Kultur gängiges Autostereotyp bedient:

„Daß die Unbekanntheit unseres Landes unter den Ausländern den ganzen Unsinn über uns vermehrt hat, der sogar in wissenschaftlichen Büchern, z.B. in Geographien, gedruckt ist, ist allen bekannt. Seit etwa 30 Jahren fängt es an in dieser Hinsicht besser zu werden; aber in von uns weit entfernten Gegenden blieben Ansichten über Polen bestehen und werden möglicherweise noch lange bleiben, die zeigen, dass man uns noch heute für fast prähistorische Menschen hält [...]“<sup>71</sup>

Umso positiver erscheint nach dieser noch länger fortgesetzten Tirade die Einführung Bilses:

„Von diesem allen hebt sich wenig heraus. An die erste Stelle stellt jeder das Orchester Bilses [...]“<sup>72</sup>

Gekränkte nationale Eitelkeit einerseits und der Wunsch nach Aufbau eines eigenen Musiklebens andererseits führten dabei oft zu Kontroversen, die am Beispiel Bilses ausgefochten wurden. In der *Kronika Warszawska* etwa ließ der Rezensent im Anschluss an die Besprechung eines Konzertes von Bilse und seinem Orchester einen „Aufruf an unsere Talente“ folgen, in dem er dazu aufforderte, nun „selbst an die Arbeit zu gehen“ und statt des „Geschreis nach fremden, herbeikommenden [...] Orchestern“ nun

<sup>68</sup> Hierbei handelt es sich um die Aufnahme eines polnischen Sprichworts: *Jak świat światem, Niemiec nigdy nie będzie Polakowi bratem* (etwa: Solange die Welt besteht, wird der Deutsche niemals dem Polen ein Bruder sein).

<sup>69</sup> Józef Sikorski: „Symfonia w Warszawie“, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 15, 26.7./8.7.1857, S. 113.

<sup>70</sup> Allerdings wurde die Perfektion des Bilse’schen Orchesters auch anderswo gerühmt, vgl. Grotjahn [wie Anm. 3], S. 1.

<sup>71</sup> O. T.: „Gazeta Muzyczna. Z kraju“, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 29, 6./18.7.1860, Sp. 476.

<sup>72</sup> ebd.

schleunigst ein eigenes Orchester zu bilden und nicht damit zu warten, bis später aus der Tätigkeit des Musikinstituts ein solches hervorgehen werde. Denn es sei

„nicht gerade ein ökonomischer Weg, während der ganzen Zeit unsere Geldbeutel in die Unternehmungen Fremder zu geben, sondern doch besser, die Abgaben für das Orchester seinen eigenen Mitgliedern zu zahlen.“<sup>73</sup>

Dass diese Worte wohl auf Bilses Orchester gemünzt waren, auch wenn das nicht offen ausgesprochen wurde, war für seinen Kollegen, den Berichterstatter des *Ruch Muzyczny*, eine klare Angelegenheit, was ihn zu einer entschiedenen Replik veranlasste:

„Aber ich habe mich über den Berichterstatter in einer der Warschauer Zeitungen erschreckt, der in einem Anfall von Patriotismus erlauben wollte, unseren Landsleuten den Geldbeutel auszubeuten – aber nicht den Ausländern. [...] Ich hingegen sage diesem Herrn Berichterstatter, dass nur wenige seine Ansicht teilen. An den Anklagen der nach Polen kommenden [Orchester] ist viel Richtiges, es fehlt aber auch nicht an Unrichtigem.“<sup>74</sup>

Lang und breit zählte der Korrespondent des *Ruch Muzyczny* dann die Namen sämtlicher Komponisten auf, deren Werke Bilse in Warschau gespielt hatte und stellte dann die rhetorische Frage, ob sich Bilse dadurch denn keine Verdienste in Warschau erworben habe? Bilse habe ja auch Werke polnischer Komponisten aufgeführt, wie etwa die *Humoreske* von Józef Ignacy Dobrzyński:

„Dieser Herr Dobrzyński hatte sie [die *Humoreske*] seit langem in der Schublade – und warum wurde sie denn sogar dann nicht aufgeführt, als dieser Komponist selbst ein *polnisches* [i. Orig. kursiv – RR] Orchester leitete?“<sup>75</sup>

Abschließend stellte der Redakteur die Gretchenfrage an seinen Kollegen:

„Eine interessante Angelegenheit und ein keineswegs unwichtiges Problem ist es, ob dieser Berichterstatter sich über Bilse deshalb erregte, weil er ein Ausländer, oder weil er ein Musiker ist? Das eine wie das andere würde dem heutigen Geist entsprechen. So oder so, ich erlaube mir die Gegner der Musik und diejenigen Bilses (wenn es sie gibt) darauf aufmerksam zu machen, dass in dem Maße wie Musik für die Menschen notwendig ist, es nicht leicht ist ein gutes Orchester zu haben. Es ist nämlich nicht genug, Kandidaten für die Mitgliedschaft für ein Orchester zu haben: man muß sie erst dazu ausbilden - und das verlangt Zeit und Arbeit. Wir werden nach sechs oder wie viel Jahren sehen, was für uns in dieser Hinsicht das Musikinstitut leistet...“<sup>76</sup>

In ganz ähnlicher Weise griffen polnische Autoren Bilse nach seinen Wohltätigkeitskonzerten an: Sikorski sah sich gezwungen, in der nächsten Nummer auf Vorwürfe einzugehen, die „Warschauer Gesellschaft zur Unterstützung von Musikern und ihren Hinterbliebenen“ habe „das Mitgefühl eines Ausländers“ nötig, „als ob wir selbst uns nicht helfen könnten?“<sup>77</sup> Sikorski konterte und gab den Schwarzen Peter an die Adressaten zurück: „Eh! Sie kommen zurecht wie sie können, aber dass sie nicht anders zurecht kommen, ist die Schuld der Umstände, von denen in der vorherigen Nummer die Rede war.“<sup>78</sup>

<sup>73</sup> A. B.: *Wiadomości Bieżące*, in: *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych*, S. 2 f.

<sup>74</sup> P. A., in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 47, 9.21.11.1860, Sp. 755.

<sup>75</sup> ebd.

<sup>76</sup> P. A., in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 47, 9.21.11.1860, Sp. 756.

<sup>77</sup> Józef Sikorski: „Kronika Krajowa“, in: *Ruch Muzyczny*, Nr. 20, 31.7./12.8.1857, S.154.

<sup>78</sup> ebd.

## 11. Resümee

Bilde traf mit seinem Orchester in Warschau also auf eine Situation, in der seine Konzerte nicht nur einfach einen Wunsch nach lediglich schöngeistigem Musikgenuss befriedigten. Vielmehr geriet er sogleich mitten in den Warschauer Kampf der Interessen der polnischen Intelligenz. Auf der einen Seite standen die Musikkritiker und –publizisten, die den Ankömmling als Mittel zur Befestigung und Intensivierung eines Warschauer – und das bedeutete zugleich: eines polnischen – Musiklebens zu benutzen suchten. Diese Bemühungen waren Teil der Bestrebungen nach der Wiedergewinnung eines unabhängigen polnischen Staates, an denen das Gebiet der Musik seit dem Entstehen der polnischen Nationalbewegung integralen Anteil hatte. Auf der anderen Seite stand das sich in der zweiten Jahrhunderthälfte gerade in Warschau langsam entwickelnde Großbürgertum, für das Musik kaum mehr als repräsentative Funktionen hatte.

Im Rückblick und im Vergleich mit der Situation in Warschau nach den Ersten und sogar noch nach dem Zweiten Weltkrieg lässt sich festhalten, dass den Bemühungen der Warschauer Musikkritiker, durch die Forderung an Bilde nach Aufführung von Sinfonien den Kenntnisstand hinsichtlich der Musik beim Publikum zu verbessern und dadurch für eine breitere Basis der Nationalbewegung zu sorgen, nur geringer Erfolg beschieden war. Auch noch im 20. Jahrhundert finden sich Klagen über einen sehr eng begrenzten Kreis der Musikliebhaber. Allerdings bildeten Bildes Aufführungen der wichtigsten Sinfonien der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts nun auch in Warschau doch einen ganz wichtigen Baustein für die Festigung der Warschauer und der polnischen sinfonischen Kultur, auch wenn es zur Etablierung einer gefestigten polnischen Sinfonik erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts kommen sollte – als Stichjahr kann man die Eröffnung der Warschauer Philharmonie im Jahre 1902 betrachten.

Bilde selbst verfolgte mit seinen Warschauer Auftritten vorrangig seine eigenen Interessen, was ihn jedoch nicht daran hinderte, sich im Rahmen seiner Möglichkeiten (Benefizkonzerte o. ä.) für die Belange der polnischen Nationalbewegung einzusetzen, deren Vertreter er in Form der wichtigsten Komponisten ja meist persönlich kennenlernen konnte. Das Wirken eines Deutschen in Warschau wurde mit zunehmender Verkomplizierung des deutsch/preußisch-polnischen Verhältnisses nicht nur positiv, sondern auch mit nationalistisch-kritischen Untertönen betrachtet. Die Kritiken lassen zwei Positionen erkennen, die die polnische Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts prägten: auf der einen Seite stand die Bewunderung und Anerkennung der Vorbildfunktion Bildes, auf der anderen Seite jedoch die Idee nach Entwicklung einer genuinen Eigenständigkeit, was sich etwa im Verlangen an Bilde äußerte, mehr Werke polnischer Komponisten zu Gehör zu bringen. Das Dilemma gerade der Vertreter dieser Richtung bestand jedoch darin, dass die Strukturen, die zur Hervorbringung des Eigenen notwendig waren, erst noch geschaffen werden mussten, so dass man nolens volens auch aus dieser Position heraus die Vorbildfunktion Bildes anerkennen musste. Erst der erwähnte Umschwung um die Wende zum 20. Jahrhundert brachte hier eine Lösung.