

Leipziger Konservatorium und „Leipziger Schule“

Ein Beitrag zur Klassizismus-Diskussion

von Johannes Forner, Leipzig

Ein halbes Jahr existierte das Anfang 1843 ins Leben gerufene Leipziger Konservatorium, als zu Michaeli der erste Werbeprospekt samt „Disciplinar-Reglement“ erschien. Gleich der erste Paragraph enthält ein klar formuliertes Programm: „Das mit königlicher Genehmigung errichtete Conservatorium der Musik zu Leipzig bezweckt die höhere Ausbildung in der Musik, und der zu ertheilende Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Wissenschaft und Kunst betrachtet“¹. Bereits drei Jahre zuvor, in dem häufig zitierten Brief vom 8. April 1840 an den damaligen Kreisdirektor Paul von Falkenstein, hatte Felix Mendelssohn Bartholdy in die gleiche Richtung gezielt: „Durch eine gute Musikschule, die alle verschiedenen Zweige der Kunst umfassen könnte und sie alle nur aus einem einzigen Gesichtspunkte als Mittel zu einem höheren Zweck lehrte, auf diesen Zweck alle ihre Schüler möglichst hinführte, wäre jener praktisch-materiellen Tendenz, die ja leider auch unter den Künstlern selbst viele und einflußreiche Anhänger zählt, jetzt noch mit sicherem Erfolg vorzubauen“².

Die dezidiert geforderte Einheit von Theorie und Praxis, von Wissenschaft und Kunstausbübung „aus einem einzigen Gesichtspunkte“ und das ideale Bild vom „höheren Zweck“ entspringen nun keineswegs nur der Einsicht in die Notwendigkeit, dem Dilemma eines inzwischen unzulänglich gewordenen und zudem in divergierende methodische Richtungen streuenden Privatunterrichts wirksam zu begegnen, vielmehr tritt uns hier ein Bildungsideal entgegen, das noch einmal Universalität im Sinne ganzheitlicher musikalischer Ausbildung meint. Der Blick auf den Paragraphen 2 der zitierten Grundordnung des Konservatoriums untermauert noch diese Auffassung, denn dort ist ausschließlich vom theoretischen Unterricht die Rede. Dabei wird von einem Theorieverständnis im übergreifenden, synthetisierenden Sinn ausgegangen. Die Unterweisung umfaßt einen dreijährigen Kurs der Musiktheorie und Tonsetzkunst, bestehend aus Harmonielehre mit dem Einstieg in Kontrapunkt und Fugenlehre, sodann Formen- und Kompositionslehre, methodisch vermittelt durch musikalische Analyse, gefolgt von Partiturspiel mit „Directionskenntnis“, Italienisch für das höhere Gesangstudium, schließlich Vorlesungen zur Musikgeschichte, Musikästhetik und Akustik. Der gedruckte Text verrät außerdem: „Für die Schülerinnen besteht eine besondere für ihre Bedürfnisse eingerichtete Classe der Harmonielehre und Composition, die ihren Cursus im Laufe z w e i e r Jahre vollendet“³. Erst in Paragraph 3 kommt der praktische Unterricht

¹ *Das Conservatorium in Leipzig*, hrsg. vom Directorium des Conservatoriums, Leipzig 1843, S. 5.

² Felix Mendelssohn Bartholdy, Brief an Paul von Falkenstein, in: *Festschrift zum 75-jährigen Bestehen des königl. Conservatoriums der Musik zu Leipzig*, Leipzig 1918, S. 44.

³ *Das Conservatorium*, S. 6. Hervorhebung des Verf.

zur Sprache als „Ausbildung der mechanischen Fertigkeit auf einem oder mehreren Instrumenten, oder im Gesange“⁴. Sodann werden die Angebote unterbreitet: Solo- und Chorgesang, Klavier, Orgel und Violine, jeweils aufgeteilt in zwei oder drei Klassen. Dies entspricht der personellen Ausgangslage von 1843. Mendelssohn war zuständig für Gesang, Instrumente und Komposition, Moritz Hauptmann für Harmonie- und Kompositionslehre, Robert Schumann für Klavier, Komposition und Partiturspiel, Ferdinand David für Violine, Ferdinand Böhme und Henriette Grabau für Gesang, schließlich Carl Ferdinand Becker für Orgel und für „Vorlesungen über musikalische Gegenstände“⁵.

Bekanntlich hat Schumann Leipzig bereits 1844 verlassen, sein pädagogischer Einfluß dürfte sich ohnehin in Grenzen gehalten haben. Dagegen sah Mendelssohn 1846 einen sehnlichen Wunsch erfüllt, Ignaz Moscheles, den alten Freund und Lehrer, die Pianistenautorität der älteren Schule, für das Leipziger Konservatorium zu gewinnen.

Damit waren die Grundpfeiler gesetzt, in ihrer personellen Repräsentanz aber unverkennbar klassizistisch geprägt. Der Beginn des Studienbetriebs war von hohen Idealen bestimmt – eine Utopie, die spätestens nach Mendelssohns frühem Tod 1847 schmerzlich erfahren wurde. Verfolgt man die Spuren zurück, stößt man auf einen Stammvater: nicht Moscheles oder Mendelssohn, sondern auf Louis Spohr. In seinem unangefochtenen Ansehen als Begründer der deutschen Violinschule einerseits und als Vermittler der Mannheimer Schule und der Mozart-Tradition andererseits wirkte er hinein in die Zeit der Frühromantik. Hauptmann war Spohrs Schüler in Gotha gewesen, David hatte bei ihm in Kassel gelernt. Beide aber, Hauptmann und David, sind Gründergestalten. Der eine legte die Fundamente für die Leipziger Musiktheoriegeschichte, der andere für die Violin- bzw. Streicherklassen am Konservatorium, wobei insbesondere das unlösbare Verhältnis zum Gewandhaus hergestellt war in seiner Doppelrolle als Violinlehrer und Konzertmeister.

Das Spohrsche Ideal der beseelten Kantilene in allen ihren geigerischen Differenzierungen deckt sich mit Hauptmanns Vorstellung vom klassischen Maß, von geregelter Metrik und melodischer Ausgewogenheit, vom klaren Formverlauf. Damit konnte er wiederum in den Werken Mendelssohns die vorbildhafte zeitgenössische Bestätigung sehen. In Hauptmanns heute nahezu vergessenem kompositorischen Schaffen dominiert das Chorische, orientiert an der klassischen Vokalkunst Palestrinas. In beiden Erscheinungen – der historischen und der gegenwärtigen – sah er für sich das Vorbildhafte. Die anscheinend problemlose Herübernahme ins Persönlich-Produktive mag schon als ein Kriterium von „Klassizismus“ gelten können.

Klassizismus wurzelt in der Vorstellung einer gewordenen Klassik, setzt jedenfalls „Klassisches“ voraus, versteht sich als nachgelebte, nachempfindende Kunsthaltung, begreift sich als fortgezeugte Traditionskraft aus einer im Bewußtsein lebendig gebliebenen Vergangenheit. So gesehen, kann Klassisches für die Nach-

⁴ Ebda., S. 6.

⁵ *Festschrift zum 75-jährigen Bestehen*, S. 12.

folgezeit aber nur dann fortwirken, wenn das Regelwerk, wonach das klassische Kunstwerk geformt und gebildet wurde, bekannt und für Neuschöpfungen verfügbar ist. Die Gefahr des bloßen Nachahmens, des Epigonalen also, liegt auf der Hand, weil sich mit dem Nachempfinden und Nachgestalten Argwohn und Ratlosigkeit gegenüber dem Neuen, Originellen verbinden.

Drei Merkmale dürften eine Annäherung an klassizistisches Gestalten bedeuten: 1. Idolgläubigkeit, 2. bewußt eingeengte Retrospektive und 3. handwerkliche Gesinnung. Damit ist die ästhetisch-stilistische Grundlinie festgelegt: Mozart – Weber – „mittlerer“ Beethoven – Mendelssohn. Dies erklärt, daß keineswegs nur die Bestrebungen der „Neudeutschen“, sondern auch Schumann, Chopin, der „späte“ Beethoven und der junge Brahms weitgehend auf Ablehnung oder doch zumindest auf Unverständnis stießen. Es sind genügend Äußerungen bekannt, die dies belegen und zugleich auf ein konserviertes Klassikideal hinweisen. Einmütig war die Ablehnung Richard Wagners. Starke Worte finden sich bei Hauptmann, der z.B. die *Tannhäuser-Ouvertüre* als „ganz gräßlich, unbeschreiblich ungeschickt, lang und langweilig für einen so gescheidten Menschen“⁶ beschreibt und noch 1849 die Überzeugung äußert: „Ich glaube nicht, daß von Wagner ein Stück seiner Composition ihn überlebt“⁷. Aber das Pendel der Irritation schlug gleichzeitig in die andere Richtung. Einigermäßen wohlwollend beurteilt Hauptmann 1842 die Streichquartette Schumanns, dessen Talent er sich „bei weitem nicht so bedeutend vorgestellt hatte nach den Claviersachen, ...die gar so aphoristisch und brockenhaft waren, und sich in bloßer Sonderbarkeit gefielen“⁸. Ähnliches meint Moscheles ein Jahrzehnt später (1851): „Ich verstehe wohl, daß er wie ein guter Dichter, Etwas andeuten und die Ergänzung der Phantasie des Hörers überlassen will; aber ich liebe mehr Bestimmtheit, mehr Verarbeitung in der Musik, nicht das gewisse schwärmerische, scheinbar planlose Herumfühlen“⁹. Nicht besser ergeht es Chopin, dem Moscheles „nur einzelne glückliche Gedanken“ zuerkennt, „die er aber nicht zu einem gerundeten Ganzen zu verarbeiten versteht“¹⁰. Auf die Nachricht von Chopins Tod vermerkt Moscheles: „Die Kunst hat viel an dem armen Chopin verloren, denn, war er auch nicht Classiker, hat er auch keine großen Kunstwerke geschaffen, so besaß er doch ganz seltene Eigenschaften: Gemüth, Empfindung und Eigenthümlichkeit“¹¹. Hier nun wird das Unvermögen offenkundig, vom Klassikideal abweichende Erscheinungen in ihrer Gänze zu begreifen. Die letzten Quartette Beethovens kann Hauptmann nur als „etwas abseits und ins Dickigt“ gehend empfinden und verweist entschuldigend auf des Meisters „Abgeschiedenheit und Einsamkeit“¹². Für das Früh-schaffen von Johannes Brahms hat Moscheles nur die Bemerkung übrig: „Ich finde ihn oft pikant, wie Schumann, zuweilen zu gesucht“¹³. Da ist Distanz, vielleicht

⁶ Hauptmanns Briefe an Ludwig Spohr und Andere, hrsg. von Ferdinand Hiller, Leipzig 1876, S. 26.

⁷ Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser, hrsg. von Alfred Schöne, Leipzig 1871, Bd. 2, S. 95.

⁸ Hauptmanns Briefe, S. 6.

⁹ Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern, hrsg. von seiner Frau, Leipzig 1873, Bd. 2, S. 221.

¹⁰ Ebda., S. 171.

¹¹ Ebda., S. 207.

¹² Briefe von Moritz Hauptmann, Bd. 2, S. 77.

¹³ Aus Moscheles' Leben, Bd. 2, S. 249.

sogar Kälte zu spüren. Schließlich bestimmt er selbst den Standort seiner ästhetischen Überzeugung: „Die deutsche Schule muß unverfälscht auf ihrem eigenen Werth beruhen; bilden wir unsere Stimmen zu schönem Einklange heran, ahmen wir als Instrumentalisten den Melodien-Reichthum eines Beethoven, eines Weber und Anderer nach“¹⁴. Und wie die Zugabe eines selbstbewußten Künstlers setzt er an anderer Stelle die Pointe: „Ich lasse nur Klassiker spielen, Beethoven, Mozart und meine eigenen Sachen“¹⁵.

Der hier zutage tretende Konservatismus schon wenige Jahre nach der Gründung der Leipziger Musikschule bedarf genauerer Betrachtung, denkt man etwa an Hauptmann, den Musiktheoretiker. Sein philosophisches, an Hegels Dialektik geschultes Musikdenken hebt das Hauptwerk *Die Natur der Harmonik und Metrik*¹⁶ weit über die reinen Handwerkslehren der Zeit hinaus. Hauptmanns Aufstellung des polaren Gegensatzes von Dur- und Molldreiklang sowie seine These, daß die Terz in ihrem Schwingungszahlenverhältnis 4:5 als konstitutives Element sowohl für den Dur- als auch für den Molldreiklang fungiere, je nachdem, ob die ergänzende Quinte „nach oben“ oder „nach unten“ angefügt wird, war zwar nicht neu, förderte aber das Begreifen des Dreiklangs als einer naturgegebenen Sinneinheit, als seelisch erlebbarer Größe. Hauptmanns Feststellungen beruhen auf Erkenntnissen Gioseffo Zarlinos, Jean-Philippe Rameaus und Giuseppe Tartinis, deren harmonisch-funktionale Denkrichtung durch die übermächtige Generalbaßpraxis mehr oder minder verschüttet war. Dem Hauptmannschen Theoriegebäude indes fehlt es an durchgreifender Konsequenz, die geradewegs zu einem polaristisch gesteigerten Dualismus hätte führen können, was ja bekanntlich später auch geschah, denkt man an den radikalen Polarismus bei Sigfrid Karg-Elert. Hauptmanns klassizistische Gebundenheit setzte hier Grenzen. Für sein theoretisches Hauptwerk gilt Gleiches, was einst Jean-Jacques Rousseau von Rameaus *Traité de l'harmonie* sagte: Das Buch habe das merkwürdige Schicksal, von der Welt gepriesen, von niemandem aber gelesen zu werden.

Ganz anders erging es dem *Lehrbuch der Harmonie* von Ernst Friedrich Richter¹⁷. Der Verfasser, als „Theorielehrer Europas“ gerühmt, wurde noch im Gründungsjahr 1843 in das Lehrerkollegium aufgenommen, wirkte später als Universitätsmusikdirektor und Amtsnachfolger Hauptmanns im Thomaskantorat. Richters Harmonielehre erschien 1853 – wie auch Hauptmanns Buch. Scheiterte die Verbreitung des letzteren an dessen hohem Reflexionsniveau, so bot Richters Werk eine übersichtliche Systematik, die zum Durcharbeiten ermunterte. Verhängnisvoll war jedoch, daß das Lehrbuch bereits bei Erscheinen als überholt gelten mußte, aber bis 1951 (!) nicht weniger als 35 Auflagen und zudem Übersetzungen in viele europäische Sprachen erlebte. Dieser enormen Popularität steht die völlige Igno-

¹⁴ Ebd., S. 228.

¹⁵ Brigitte Richter, *Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit. Erinnerungen von Alfred Richter an seine Studienzeit und spätere Lehrtätigkeit am Leipziger Konservatorium*, in: *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. 150 Jahre Musikhochschule 1843–1993*, Leipzig 1993, S. 41.

¹⁶ Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und Metrik*, Leipzig 1853.

¹⁷ Ernst Friedrich Richter, *Lehrbuch der Harmonie*, Leipzig 1853.

ranz eines längst vorhandenen funktionalharmonischen Klangbewußtseins gegenüber. Mehr noch: Richter bleibt schon im Ansatz weit hinter Hauptmann zurück, indem er auf den Bezifferungsmechanismus der alten Generalbaßschrift zurückgreift und ihn mit der von Gottfried Weber 1817 eingeführten Stufenbezeichnung der Akkorde verbindet. Weder die moderne Alterationsharmonik noch terzverwandte Kadenzweiterungen oder auf Mediantik beruhende Modulationsketten sind als Phänomene dieser Harmonielehre zugänglich. Sie enthält eine Fülle praktischer Anweisungen, Akkordverbindungen zu bewerkstelligen, gipfelnd in der III. Abteilung, die vom „Gebrauch der Harmonien im reinen Satz“ handelt. Diese Tendenz zur Abstraktion aus nachahmend-klassizistischer Haltung führt auf geradem Wege zur bloßen Schulung im Satztechnischen, frei von Sinnlichkeit und ungestört von jedweder Inspiration. Hier erscheinen die Kunstgesetze der Klassik zum Anatomieobjekt verkommen, durch Skelettierung in dürres Lehrbuchwissen verwandelt, methodisch aufbereitet und lehrbar gemacht. Bis weit ins 20. Jahrhundert hat sich daran nichts geändert. Der Hauptmann-Schüler Salomon Jadassohn, dessen Schüler Stephan Krehl, Carl Reinecke: Sie verharrten alle in der Vermittlung von Harmonielehre, Kontrapunkt und Fugenlehre, weit abgeschlagen von der Musikentwicklung und der eigenen Zeit hoffnungslos hinterherhinkend. Bekannt sind die wenig schmeichelhaften Worte Edvard Griegs, der von 1858 bis 1862 in Leipzig studierte. Gegenüber Julius Röntgen äußerte er sich 1884 abfällig über „das vermaledeite Leipziger Konservatorium, wo ich auch gar nichts gelernt habe“¹⁸. Allerdings revidierte er sich 1907 in einem Interview: „Hauptmann, Richter, Reinecke und Moscheles waren meine berühmten Lehrer. Sie steckten mich in eine recht lästige, aber unbedingt notwendige Zwangsjacke, denn mein ungezügelt norwegisches Temperament bedurfte dringend der Disziplin“¹⁹. Disziplinierung durch planvolles Üben als unabdingbares Erfordernis künstlerischer Ausbildung. Leipzig machte da keine Ausnahme. Nur wurde hier besonders gründlich klassizistische Gesinnung in Handwerkslehren eingefroren und zu einem zählebigen Akademismus sterilisiert, der über Jahrzehnte hinweghelfen mußte. Es bedarf gesonderter Untersuchungen, inwieweit die großen Künstlerpädagogen aus späterer Zeit – Julius Klengel, Robert Teichmüller, Max Reger, Arthur Nikisch, Karl Straube – über ein praktikables methodisches Konzept verfügt haben. Mit Sicherheit kann dies behauptet werden vom Violinlehrer Ferdinand Kuchler, vom Klavierpädagogen Carl Adolf Martienssen und vom Komponisten Johann Nepomuk David. Die Mitstreiter Mendelssohns aber, die ihn um Jahrzehnte überlebt haben, konnten den geistigen Höhenflug der vierziger Jahre nicht halten. Die klassizistischen Impulse verebten in fruchtlosem Akademismus.

Abschließend noch ein Blick auf die leider nur sehr lückenhaft überlieferten Prüfungs- und Konzertprogramme des Konservatoriums. Mendelssohn und Beethoven belegen erwartungsgemäß die ersten Plätze in der Statistik. Bis zum Tod Haupt-

¹⁸ David Monrad Johansen, *Edvard Grieg*, Oslo 1934; Übersetzung von Eugen Schmitz, Leipzig 1943, S. 17.

¹⁹ Arthur M. Abell, *Gespräche mit berühmten Komponisten*, Garmisch-Partenkirchen 1962, S. 212.

manns (1868), Moscheles' (1870) und Davids (1873) stehen deren Namen weit oben, noch vor Bach und Mozart, Weber und Schumann. Mit ihrem Ableben ist in den siebziger Jahren deren „Hausmacht“ gleichermaßen dahin: Niemand spielt mehr die Klavierkonzerte von Moscheles und die Violinkompositionen von David. Und Beethoven ist höchst einseitig vertreten: *Frühlings-* und *Kreutzer-Sonate*, *Appassionata* und *Mondscheinsonate* füllen die Programme, während die sonstige Kammermusik nahezu völlig fehlt. Obwohl das Klavierwerk von Franz Liszt längst vorliegt, wird es am Konservatorium noch immer ignoriert. Während seit 1853 im Gewandhaus zunehmend die Werke von Johannes Brahms gespielt werden, einiges auch schon bei Breitkopf & Härtel erschienen ist, taucht der Name Brahms in den Prüfungskonzerten erstmals 1874 (!) auf. Schumann dagegen erhält endlich seine postume Würdigung, vor allem durch das Wirken von Carl Reinecke, der aber selbst wieder zum Sachwalter akademischer Eingleisigkeit avanciert. 1860 übernahm er nicht nur die Leitung der Gewandhauskonzerte, sondern auch eine Kompositions-klasse am Konservatorium und war dort bis 1902 als Studiendirektor im Amt. Er vermochte zwar die Räder der Geschichte nicht anzuhalten, aber doch auf „Schrittgeschwindigkeit“ zu drosseln – wohl weniger aus bewußter „Antihaltung“ als aus konservativ-klassizistischer Gesinnung.

So blieb auch weiterhin alles beim alten. Die Inskriptionslisten füllten sich immer schneller – bis 1918 hatten sich über 12500 Studierende eingeschrieben –, die Ausbildung hingegen verlief in gewohnten Bahnen, ohne Wagnisse, ohne innere und äußere Öffnung. Stattdessen hatte man Mendelssohn zu dem gemacht, der er selbst am wenigsten sein wollte: zum Denkmal, zum erstarrten Zeugen der Vergangenheit, zum Schutzpatron des Instituts. Die Leipziger Schule trug ihr Negativimage mit sich herum, ohne es bedenklich zu finden. Nach über 150jährigem Bestehen der heutigen Hochschule für Musik und Theater, die zu Recht Mendelssohns Namen trägt, ist es an der Zeit, die glorifizierenden und verklärenden Darstellungen ihrer Geschichte kritisch zu hinterfragen – gewiß nicht zum Schaden der Schule, sondern um der Wahrheit willen.

„in betreff des geizigen Characters von Haydn“ – Ein Brief Franz Anton Hoffmeisters als Quelle zur Musik- und Verlagsgeschichte der Zeit um 1800

von Axel Beer, Mainz, und Klaus Burmeister, Leipzig

Nur selten richtet sich das Augenmerk der Musikgeschichtsschreibung auf das Werden und die Schicksale der Musikverlage, obwohl der Forschung zum Teil überaus umfangreiche Quellenbestände zur Verfügung stehen. Vor allem das Archiv des Musikverlags C. F. Peters, verwahrt im Sächsischen Staatsarchiv zu Leipzig, ist in bemerkenswerter Voll-