

Zwischen bürgerlicher Identität und musikalischer Profession: Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft Bremen im 19. Jahrhundert

Bock, Katrin

Veröffentlichungsversion / Published Version

Monographie / monograph

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

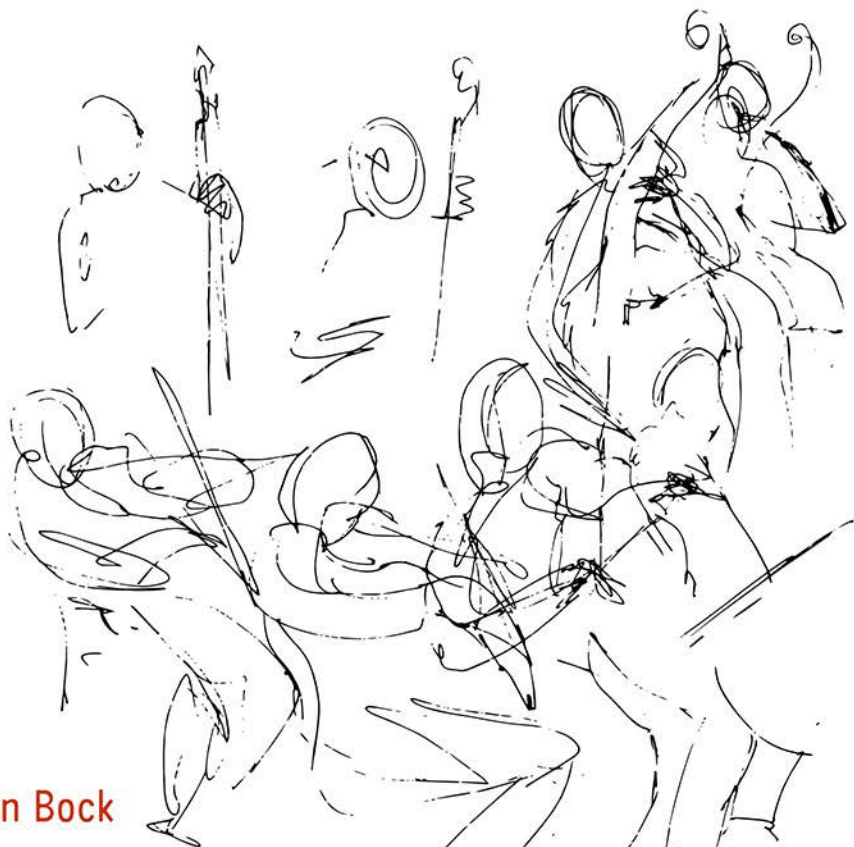
Bock, K. (2021). *Zwischen bürgerlicher Identität und musikalischer Profession: Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft Bremen im 19. Jahrhundert*. (Musik und Klangkultur, 53). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839458297>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



Katrin Bock

ZWISCHEN BÜRGERLICHER IDENTITÄT UND MUSIKALISCHER PROFESSION

Die Geschichte der Philharmonischen
Gesellschaft Bremen im 19. Jahrhundert

[transcript] Musik und Klangkultur

Katrin Bock

Zwischen bürgerlicher Identität und musikalischer Profession

Katrin Bock, geb. 1984, ist Programmleiterin im Lugert Verlag. An der Universität Bremen studierte sie auf Lehramt und promovierte dort anschließend in der Historischen Musikwissenschaft.

Katrin Bock

Zwischen bürgerlicher Identität und musikalischer Profession

Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft Bremen
im 19. Jahrhundert

[transcript]

Diese Veröffentlichung ist die überarbeitete und erweiterte Fassung der Dissertation, die dem Promotionsausschuss Dr. phil. der Universität Bremen vorlag.

(Originaltitel der Dissertation: Die Philharmonische Gesellschaft Bremen zwischen bürgerlicher Identität und musikalischer Profession – Geschichte einer Konzertgesellschaft im 19. Jahrhundert)

Mein herzlicher Dank gilt Frau Susanne Pikullik-Bastian und Herrn Helmut Donat für die freundliche Überlassung des Titelbildes. Darauf zu sehen sind Mitglieder der Bremer Philharmoniker bei einer Probe (Quelle: Susanne Pikullik-Bastian: Orchesterzeichnungen, Bremen, Donat Verlag, 2009).

Publiziert mit großzügiger Unterstützung des Open-Access-Publikationsfonds der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Katrin Bock**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Susanne Pikullik-Bastian

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5829-3

PDF-ISBN 978-3-8394-5829-7

<https://doi.org/10.14361/9783839458297>

Buchreihen-ISSN: 2703-1004

Buchreihen-eISSN: 2703-1012

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Einleitung	7
Die berufsständische Gliederung des Bremer Stadtbürgertums um 1800 und die Anfänge bürgerlicher Bildung	17
Zu den Anfängen musikalischer Bildung und eines öffentlichen Musiklebens in Bremen ab 1800	23
I. Genese einer bürgerlichen Konzertgesellschaft – Der Verein für Privat-Concerte im Jahr 1825	39
Gründungsgedanken und Zielsetzung	39
Der Aufbau des Vereins und seine Mitglieder	44
Der Vorstand	44
Die Subskribenten	50
Das Orchester	63
Zwischenfazit	83
<i>Exkurs: »Aufschwung des Gemüths durch den Zauber des Gesanges« – Zur Konzeption der Bremer Singakademie</i>	85
II. Profession und kulturelle Identität – Zur bremischen Idee einer Poetik der Instrumentalmusik (1825-1857)	95
Wilhelm Friedrich Riem: Ein Vorbild aus Leipzig in der Hansestadt	95
Konzertaufbau und Werkbegriff der Bremer <i>Privat-Concerte</i>	107
Den schönen, wahren Künsten: Manifestation einer bürgerlichen Kultur und Entstehung eines musikalischen Kanons	116
Musikkultur im Vormärz und die Dichotomie des Konzerts	134
III. Tradition und Affirmation – Sonderweg einer bürgerlichen Musikstadt (1857-1886)	147
Ein bürgerlicher Weg der Professionalisierung: Staatliche Beteiligung und musikalische Vereine (1855-1877)	147
Bürgerliche Werte und kulturelle Praxis: Der Konservatismus unter der Ägide Karl Martin Reinthalers	157

IV. Bürgertum und Avantgarde – Zur Kritik eines bürgerlichen Konzerts (1887-1914) ...	171
Stardirigent statt Musikdirektor: Hans von Bülow	171
Widerstreit der bürgerlichen Kultur und die Kritik an den Institutionen (1878-1895)	180
Musik und Bürgerstolz: Die Gründung der Philharmonischen Gesellschaft Bremen	192
Schlussbetrachtung	201
Literatur	205
Quellen	205
Sekundärliteratur	213
Anhang	237
Transkription der Subskribentenliste der Bremer <i>Privat-Concerte</i> aus dem Jahr 1825	237
Transkription der Statuten der <i>Singakademie Bremen</i> , 1816	239
Unionsgesang	244
Transkription des Gründungsstatuts der <i>Philharmonischen Gesellschaft Bremen</i> , 1895	245
Das Programm der <i>Privat-Concerte</i> der Saisons 1825/26-1851/52	248
Dank	351

Einleitung

Am 19. September 1814 trifft Wilhelm Friedrich Riem in der Freien Hansestadt Bremen ein und berichtet sogleich in seine Heimatstadt: »Ich bin wie in die Vorzeit versetzt; es herrscht ein patriarchalischer Sinn in Bremen, wie man ihn in Leipzig nicht kennt, der heimelt mich an.«¹ Riem hatte sich bis zu seiner erfolgreichen Bewerbung auf das Amt des Bremer Domorganisten als Cellist im Gewandhausorchester, Organist, Komponist und Musikdirektor einen Namen gemacht. Die Ankunft des Leipzigers fällt in eine Zeit, in der sich das Musikleben in Bremen wie in vielen anderen europäischen Städten allmählich zu verändern beginnt: In den zahlreichen bestehenden Gesellschaften und Vereinen ist es neu, dass neben wirtschaftspolitischen Zielen der Zusammenschlüsse auch Kultur und im Besonderen Musik zum Gegenstand der Bemühungen wurden; zudem beginnt ein neuer Abschnitt in der Geschichte der Vereinsgründungen, der auch in Bremen spezialisierte Kunst- und Musikvereine wie in vielen anderen Städten befördert.² Die Wirkung, die von diesen bestehenden Vereinen und Vereinsgründungen auf das Musikleben des 19. Jahrhunderts ausgegangen ist, ist schwerlich zu überschätzen. Gleichzeitig trifft Riem mit seiner Bemerkung über den »patriarchalischen Sinn« ins Mark der gesellschaftlichen Strukturen Bremens, denn seit Generationen herrschte in der bremischen Politik und Kultur mit erstaunlicher Stabilität ein kleines Patriarchat, von dem zentral alle Entscheidungen ausgingen.³ In Bremen hat diese städtische Elite – so scheint es aus heutiger Sicht – auf Riems Ankunft nur gewartet, denn dessen Bemühungen um neue musikalische Institutionen fielen auf fruchtbaren Boden: Im Jahr 1815 wurde die *Bremer Singakademie* gegründet, die bereits seit 1810 bestehenden *Unions-Concerte* professionalisierten sich ab dem

1 Wilhelm Friedrich Riem in einem Brief nach Leipzig, 1814, zitiert nach: Rose, 1860, S. 335. Vgl. dazu auch Blum (Blum, 1975, S. 76), wo das Zitat in seinem Wortlaut falsch wiedergegeben wurde.

2 Vgl. dazu Nipperdey, 1972, S. 7.

3 Diese Arbeit wäre nicht ohne die umfassende Erforschung des Bremer Bürgertums im 19. Jahrhundert von Andreas Schulz möglich gewesen (vgl. Schulz, 1991; Schulz 1994a; Schulz 1994b; Schulz, 1996; Schulz, 1998; Schulz, 2002) und nimmt an vielen Stellen direkten Bezug auf dessen Erkenntnisse.

Jahr 1815 unter Riems Leitung zusehend und schließlich begründete sich 1825 der *Verein für Privat-Concerte*, um den es in dieser Arbeit gehen soll.

Noch heute besteht der 1825 gegründete Verein, wenn auch in inzwischen deutlich anderer Form, fort. Der Zusammenschluss hatte sich zweimal ohne größere Auswirkungen auf Ziele und Strukturen umbenannt: 1877 wurde er zum *Grossen Comité* und ab 1895 zur bis heute bestehenden *Philharmonischen Gesellschaft Bremen*. Deshalb berufen sich auch die *Bremer Philharmoniker GmbH* und die *Philharmonische Gesellschaft Bremen e. V.* zu Recht auf ihre Gründung im Jahr 1825.

Gleichzeitig sind für den *Verein für Privat-Concerte* Ziele, Verhaltensweisen sowie die Relevanz der Institution für das Bremer Musikleben im 19. Jahrhundert durch bisherige Forschungsarbeiten nicht so herausgearbeitet worden, dass deutlich geworden wäre, wo die Eigenarten und Besonderheiten liegen. Das liegt zuvorderst daran, dass ein musikalischer Verein, also eine bürgerliche Institution, nur strukturgeschichtlich zu begreifen ist, weil so der Blick frei wird für die übergeordneten Zusammenhänge und Handlungsweisen. Zudem wurde bis jetzt nicht untersucht, nach welchen Kriterien das Programm der *Privat-Concerte* ausgewählt wurde oder von welchen musikästhetischen Grundgedanken der Verein geprägt war. Grund für dieses Forschungsdesiderat ist zum einen, dass sich erst durch das neuere Forschungsinteresse an (musikalischen) Vereinen ein Bezugsrahmen ergibt, durch den die Besonderheiten der Bremer Institution eingeordnet werden können. Zudem ist auch innerhalb der Bremer Musikgeschichtsschreibung bislang nur unzulänglich zwischen den verschiedenen Institutionen unterschieden worden. Deshalb ist es wichtig, die Geschichte des *Vereins für Privat-Concerte* zu ergründen, um durch sie und anhand zahlreicher Verknüpfungen und Verstrickungen mit anderen Institutionen zu einer differenzierten Geschichtsschreibung städtischer Musikgeschichte beizutragen.⁴ Die Antwort darauf, was den *Verein für Privat-Concerte* in historischer Hinsicht auszeichnete, ist auch für die heutige *Philharmonische Gesellschaft Bremen* von Bedeutung.

Mit dem Ziel, die Besonderheiten in der Geschichte der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* herauszustellen, geht diese Arbeit von der These aus, dass sich in Bremen durch die Gründung des *Vereins für Privat-Concerte* ein Konzertwesen etablierte, das man als *bürgerlich* bezeichnen kann und das sich von der bisherigen Musikorganisation in Bremen sowie anderen musikalischen Vereinen und deren Konzerten in deutschen Städten unterscheidet. Die Arbeit untersucht die Geschichte des Vereins und dessen Musikbegriff. Dabei wird davon ausgegangen, dass der Musikbegriff der *Privat-Concerte* nicht nur im Kontext der Institution selbst steht, sondern auch

4 Vgl. dazu auch Bernd Sponheuer, der in der Institutionengeschichte den Schlüssel zur Untersuchung ästhetischer Normsysteme sieht und davor warnt, städtische Musikgeschichte zur synthetischen Kategorie avancieren zu lassen (Sponheuer, 1987, S. 199).

dem Wandel der bürgerlichen Gesellschaft Bremens im 19. Jahrhundert allgemein unterliegt.

Forschungsstand Einen strukturgeschichtlichen Ansatz bei der Erforschung des Bremer Konzertwesens im 19. Jahrhundert verfolgten bisher nur ein kleiner Aufsatz von Frank Nolte über die Entwicklung bremischer Musikkultur als soziologischer Prozess, wie auch sein späterer Aufsatz über Richard Wagners Besuch in Bremen⁵, und Ulrich Taddays Aufsatz *Strukturbedingungen der Musikgeschichte der Freien Hansestadt Bremen*⁶. Darin erläutert der Autor einige Argumente, die Wilhelm Christian Müller in seiner Schrift *Aesthetisch-historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst* (1830) anführte, um die musikhistorische Sonderstellung Bremens bis ins späte 18. Jahrhundert hinein zu verdeutlichen. Diese Aufsätze über die Bremer Musikgeschichte sind ein wichtiger Bezugsrahmen für diese Forschungsarbeit, weil sie die Vorgeschichte beziehungsweise wichtige Eckpunkte für diese Arbeit herausstellen.

Die bisher umfangreichste Arbeit über das Bremer Konzertwesen im 19. Jahrhundert stammt von Klaus Blum. Sein *Musikfreunde und Musici* ist eine über 600 Seiten lange Chronologie des Bremer Musiklebens vom 18. bis ins 20. Jahrhundert. Leider sind in diesem Werk einige Quellen nicht nachvollziehbar und teilweise sogar falsch wiedergegeben. Das ist problematisch, besonders, weil das Werk in der überregionalen Musikgeschichtsschreibung als Referenz für das Bremer Musikleben gilt und viel zitiert wird. Der Vorteil von Blums Publikation liegt darin, dass man in ihm einzelne Ereignisse aus der Bremer Musikgeschichte nachschlagen kann. Es mangelt jedoch an deren Einordnung: Beim Lesen des Buches wird nicht deutlich, welche Eigenschaften und Rahmenbedingungen in Bremen im Vergleich zu anderen Städten anders waren und warum das der Fall gewesen ist. Was war besonders, was vielleicht auch völlig normal oder vergleichsweise weniger gut entwickelt? Darüber hinaus gibt es einige kleinere Arbeiten des Autors, die vor dieser größeren Publikation entstanden sind, darunter einen Aufsatz über das Musikleben in Bremen⁷, eine Chronologie des *Männerchors Gutenberg Bremen*⁸, eine Jubiläumsschrift über Brahms' *Deutsches Requiem*⁹ und eine unveröffentlichte Arbeit über die Wiederaufführung der Johannispassion in Bremen im 19. Jahrhundert¹⁰. Weiterhin ist das Bremer Konzertwesen im 19. Jahrhundert durch die Arbeiten Oliver

5 Vgl. Nolte, 1995; vgl. ders., 1996.

6 Vgl. Tadday, 2010.

7 Vgl. Blum, 1960.

8 Vgl. Blum, 1967.

9 Vgl. Blum, 1971.

10 Vgl. Blum, 1970.

Rostecks zum Klassizismus¹¹ und zur Bremer Bach-Rezeption unter besonderer Beachtung Riems und der Singakademie¹² untersucht worden. Veronika Hampf bezieht sich in dem kurzen historischen Teil ihres Aufsatzes über die Entwicklung des Musiklebens in Bremen nur auf bekannte Sekundärquellen und fasst diese zusammen.¹³ Hilfreich für diese Arbeit waren darüber hinaus die biografischen Arbeiten zu C[ar]l Martin Rheinthal¹⁴, Wilhelm Christian Müller¹⁵ und Elise Müller¹⁶. Die älteren Beiträge zu den Verbindungen von Beethoven zu Bremen¹⁷ und einer Bibliografie zum Theater, Rundfunk und der Musik in Bremen¹⁸ schließen den Kreis der Betrachtungen ab.

Die frühere Musikgeschichte Bremens, die in dieser Arbeit nicht näher behandelt wird, ist darüber hinaus durch die Dissertation *Bremische Musikgeschichte von der Reformation bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts* von Oliver Rosteck erforscht.¹⁹ Einige bereits ältere Betrachtungen schließen sich bei der Erforschung der früheren Musikgeschichte Bremens an.²⁰ Sie sind für diese Arbeit von nachrangiger Bedeutung. Einzelne Veröffentlichungen zur Geschichte des Bremer Theaters erweitern die Untersuchungen zur Bremer Musikgeschichte um diesen wichtigen Punkt.²¹

Wie bereits kurz angeführt, werden in dieser Arbeit oft Bezüge zu den Forschungsarbeiten von Andreas Schulz hergestellt.²² Besonders auf seine Habilitationsschrift *Vormundschaft und Protektion. Eliten und Bürger in Bremen 1750-1880* wird an zahlreichen Stellen verwiesen, weil in ihr die gesellschaftlichen Besonderheiten in Bremen deutlich werden, die als Bezugsrahmen für die musikalischen Institutionen dienen. Schulz beschreibt in dieser Studie, die im Rahmen des Frankfurter Bürgertumsprojekts »Stadt und Bürgertum im 19. Jahrhundert« entstanden

11 Vgl. Rosteck, 1997.

12 Vgl. Rosteck, 1994; vgl. ders., 1999a.

13 Vgl. Hampf, 2012.

14 Vgl. Schwarz-Roosmann, 2003.

15 Vgl. Schumacher, 1940; vgl. Tardel, 1944; vgl. Jäger, 2002; vgl. Kämpf, 2010; Der Sammelband mit dem Titel *Wilhelm Christian Müller. Beiträge zur Musik- und Kulturgeschichte Bremens um 1800* (Hg. Christian Kämpf) ist leider erst nach der Arbeit an diesem Beitrag zur Bremer Musikgeschichte erschienen und finden deshalb keine Berücksichtigung.

16 Vgl. Bösenberg, 2006.

17 Vgl. Bartels, 1937.

18 Vgl. Peters, 1966.

19 Vgl. Rosteck, 1999b.

20 Vgl. Müller, Wilhelm Christian. *Versuch einer Geschichte der musikalischen Kultur in Bremen* (1800); vgl. Arnheim, 1911; vgl. Wellmann, 1911; vgl. ders., 1914; vgl. ders., 1923; vgl. ders., 1940.

21 Vgl. Behncken, 1856; vgl. Seedorf, 1919; vgl. Tardel., 1926-1947; vgl. ders., 1945a; vgl. ders., 1945b; vgl. Bremer Theater der Freien Hansestadt Bremen GmbH (Hg.), 1993; vgl. Ruppel, 1993; vgl. ders., 2000; vgl. Nolte, 1997a; vgl. ders., 1997b; vgl. Schümann, 2007.

22 Vgl. Schulz, 1991; vgl. ders. 1994a; vgl. ders. 1994b; vgl. ders., 1996; vgl. ders. 1998; vgl. ders., 2002.

ist, drei Generationen an städtischen Bürgern, die das politische und wirtschaftliche Leben Bremens dominierten. Dabei fokussiert Schulz konsequent die Kontinuität und den Wandel der Bremer Elite. Diese Betrachtungsebene war für diese Arbeit gewinnbringend, weil Kontinuität und Wandel in Bezug auf den *Verein für Privat-Concerte* ebenfalls zwei bestimmende Eigenschaften sind. Hingegen führen Schulz' Bemühung, die Einheit des städtischen Bürgertums beschreiben zu wollen, manchmal dazu, dass distinktive Merkmale des Bremer Bürgertums eher am Rand besprochen werden, obwohl gerade diese für die Milieus in kulturellen Angelegenheiten von Bedeutung gewesen wären.

Einen ebenso wichtigen Bezugsrahmen findet diese Arbeit in den neueren Veröffentlichungen zu anderen musikalischen Vereinen. An erster Stelle zu nennen ist dabei die Dissertation über bürgerliche Musikvereine in deutschsprachigen Städten des 19. Jahrhunderts von Claudia Heine. Darin resümiert die Autorin unter anderem, dass der *Verein für Privat-Concerte* gemeinsam mit der drei Jahre später gegründeten *Philharmonischen Gesellschaft Hamburg* und dem *Gewandhauskonzert Leipzig* dem Sondertypus »Konzertgesellschaft« angehört. Diese Beobachtung gab eine erste wichtige Orientierung bei der Suche nach den Besonderheiten des Bremer Konzertwesens und auch im Laufe der Forschungsarbeit war dieses Werk immer wieder ein Referenzwerk, um die Bremer Eigenheiten mit anderen musikalischen Vereinen der Zeit zu vergleichen. Weiterhin waren Aspekte urbaner Musikkultur²³ und im Speziellen zur *Musik-Gesellschaft Zürich*²⁴, zu den bürgerlichen Institutionen in Leipzig²⁵, Hamburg²⁶ und Berlin²⁷ aufschlussreich, wie auch die Arbeit von Philipp Küsgens zu Musiziergesellschaften in Süddeutschland und der Deutschschweiz in den Jahren 1847-1891²⁸. Grundlage für alle neueren musikwissenschaftlichen Forschungsprojekte zu musikalischen Vereinen sind sicher nicht zuletzt die geschichtswissenschaftlichen Bemühungen um das Phänomen »Verein«, das im 19. Jahrhundert untrennbar mit Kultur und bürgerlichem Leben verknüpft war.²⁹

Beschreibung der Quellen Selbstredend ist die Grundlage dieser Arbeit die Autopsie der überlieferten Quellen der heutigen *Philharmonischen Gesellschaft Bremen*. Leider gibt es kein Archiv, in dem die Geschichte der Konzertgesellschaft gesammelt dokumentiert wird. Die meisten Dokumente der institutionellen Geschichte liegen

23 Vgl. Ziemer, 2008; vgl. Stöck/Stöck, 2012.

24 Vgl. Heine/Hinrichsen, 2011; vgl. Hinrichsen, 2011.

25 Vgl. Seidel, 1997; vgl. ders., 2004, vgl. ders., 2007; vgl. Pieper, 2008; vgl. Loos, 2011.

26 Vgl. Sittard, 1890; vgl. Stephenson, 1928; vgl. Wenzel, 1979.

27 Vgl. Bollert, 1966; vgl. Wagner, 2001; vgl. Eberle, 2007; vgl. ders. 2011; vgl. Mutschelknauss (Hg.), 2011.

28 Vgl. Küsgens, 2012.

29 Den Grundstein dafür legte Thomas Nipperdey mit seinem Aufsatz *Verein als soziale Struktur im 18. und 19. Jahrhundert*.

im *Staatsarchiv Bremen*, in der *Staats- und Universitätsbibliothek Bremen* und im *Archiv für Bremische Musikgeschichte* der *Universität Bremen* vor. Es gibt aber auch einige Dokumente, die inzwischen vom *Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens* in Feuchtwangen verwaltet werden, weil sie Teil des wissenschaftlichen Nachlasses von Klaus Blum sind. Diese Dokumente waren zum Anfang dieser Forschungsarbeit noch unverzeichnet, wurden im Laufe der Recherchen zu dieser Arbeit aber trotzdem vollständig gesichtet. Sie umfassen einige Kopien staatlicher Akten des Orchesters, genauso wie viele originale Programmzettel der Konzerte des 19. und 20. Jahrhunderts.

Im Staatsarchiv Bremen befinden sich die vier *Protokoll- und Rechnungsbücher der Privat-Concerte*³⁰, die für diese Arbeit besonders wichtig sind und die an dieser Stelle zum ersten Mal systematisch ausgewertet werden. Diese Dokumente sind für den Musikhistoriker von besonderem Wert, weil sie nicht nur die Konzerte des Vereins und deren Programme in den Jahren 1825 bis 1853 dokumentieren, sondern diese bis zum fünften Konzert in der Saison 1836/37 auch rezensieren. Claudia Heine kommt in ihrer vergleichenden Arbeit, die Quellen zu etwa hundert Musikvereinen nachgewiesen hat, zu dem Ergebnis, dass die Protokolle des *Privat-Concerts* in Bremen wegen ihrer Besprechung der Konzerte als Zeugnisse einer Konzertgesellschaft einmalig sind.³¹ Für keinen anderen Musikverein der Zeit sind vergleichbare Dokumente bekannt. In den zwei Bremer Protokollbüchern wird an vielen Stellen offengelegt, nach welchen Kriterien Konzertprogramme und Künstler ausgewählt wurden, welche musikalischen Darbietungen dem Publikum und der Konzertgesellschaft gefielen und welche in Zukunft vergebens auf eine Wiedereinladung warten sollten. Auf diese ersten 194 Seiten des ersten Protokollbuchs wird im Verlauf der Arbeit noch oft eingegangen werden. Die darin enthaltenen Konzertbeschreibungen sind unterschiedlich lang. Nachweisbar sind fünf Handschriften, deren letzte Albert Theodor Töpken, einem Studienfreund Robert Schumanns, zuzuordnen ist.³² Seine Ausführungen sind im Vergleich zu den anderen Schreibern die ausführlichsten und detailreichsten und bieten, wie wir noch sehen werden, wichtige Hinweise bei der Analyse des Programms der *Privat-Concerte*. Darüber hinaus sind die Protokollbücher die Grundlage für die Übersicht der *Privat-Concerte* in den Jahren 1825 bis 1853, die dieser Arbeit als Anhang beiliegt und so auch für

30 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. 2 Bände, gebunden. Und: *Privat-Concerte. Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Konzerte 1825-53*. 2 Bände, gebunden.

31 Vgl. Heine, 2009, S. 20. Zusätzlich ein Aufsatz über einen Ausschnitt der Dissertation: Heine, 2011.

32 Weitere Informationen über die Schreiber des Protokolls befinden sich im Kapitel *Den schönen, wahren Künsten: Manifestation einer bürgerlichen Kultur und Entstehung eines musikalischen Kanons*. Dort besonders S. 130 f.

zukünftige Forschungsarbeiten zu Verfügung steht. Die darin aufgeführten Konzertprogramme wurden im Laufe der Forschungsarbeit mit Ankündigungen und Rezensionen der regionalen und überregionalen Presse abgeglichen. Aus den zwei Rechnungsbüchern des *Privat-Concerts* gehen weiterhin einige wichtige institutionelle Bedingungen hervor: Mitgliedschaften, also Subskribenten, sind dokumentiert und Vorstandsmitglieder werden teilweise aufgeführt. Darüber hinaus geben die Bücher Aufschluss über die Ausgaben des Vereins: Honorare für Orchestermusiker oder Solisten, Raummieten, Ausgaben für Aufführungsmaterialien und vieles mehr.

Im gleichen Konglomerat, unter dem auch die frühen Protokoll- und Rechnungsbücher verzeichnet sind (*Staatsarchiv Bremen*, 7,1014), befinden sich weitere kleinere Archivalien, die die Geschichte des *Vereins für Privat-Concerte* im 19. Jahrhundert dokumentieren: ein kleines Buch über Einnahmen und Ausgaben des Musikfests im Oktober 1819, eine Ankündigung der Subskription im Jahr 1832, ein kleines Rechnungsbuch des *Privat-Concerts* von 1832/33, ein Umschlag mit einzelnen Zeitungsartikeln aus dem *Bremer Unterhaltungsblatt* von 1836-38, drei Umschläge mit einzelnen Programmzetteln der *Privat-Concerte* aus den Jahren 1840-1884, einer Ausgabe des *Bürgerfreund* im Jahr 1848, eine Mappe mit Rechnungen von Musikalienhandlungen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, einige kürzere Briefe, ein kleines Rechnungsbuch der Jahre 1875-1880, ein Verzeichnis der Musikalien der *Privat-Concerte* von 1878, zwei Zettel mit Aufzählungen von aufgeführten Werken Berlioz' und Wagners und Kosten zu einem unbekanntem Strauß-Konzert und ein Briefsiegel der Direktion der *Privat-Concerte*. Darüber hinaus finden sich dort sehr vereinzelte Programmzettel der *Singakademie* aus dem 19. Jahrhundert und der *Soiree für Kammermusik* aus den Jahren um 1884. Wie und warum gerade diese Dokumente hier gemeinsam aufbewahrt werden, ist nicht klar. Man kann sich aber des Eindrucks nicht erwehren, es habe jemand bewusst etwas für die Nachwelt dokumentieren und vorführen wollen.

Nach der Umbenennung des Vereins in *Philharmonische Gesellschaft Bremen* im Jahr 1895 wurde ein neues, gebundenes Protokollbuch angelegt. Darin sind die Jahre 1895 bis 1952 abgebildet. Das Dokument befindet sich in sehr gutem Zustand und wird im *Archiv Bremische Musikgeschichte* an der *Universität Bremen* verwahrt.

Es gibt einige historische Dokumente von Institutionen, die in Wechselbeziehungen zu den *Privat-Concerten* stehen und durch deren Erforschung die Darstellung des *Vereins für Privat-Concerte* selbst an Deutlichkeit gewinnt. Dazu gehören die vier Protokollbücher und einige kleinere Dokumente zur *Singakademie Bremen*. Diese sind in der *Staats- und Universitätsbibliothek Bremen* verwahrt und wurden, wie weiter oben bereits ausgeführt, auch bereits grundständig erforscht. Hingegen ist die musikspezifische Geschichte eine der größten Bremer Gesellschaften, der *Union von 1801*, bisher in den allgemeinhistorischen Chroniken in den Schatten getreten. Glücklicherweise ermöglichen die umfassenden Archivalien zu den

Unions-Concerten wichtige Erkenntnisse, die in dieser Arbeit ausgeführt werden.³³ Sie befinden sich im Konglomerat 7,1039 des *Staatsarchiv Bremen*.

Auch wenn im Rahmen dieser Forschungsarbeit nur ein Teil des umfassenden Schriftguts der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* im 20. Jahrhundert gesichtet werden konnte und letzten Endes die Erkenntnisse daraus nicht in diese Studie einfließen können, ist es doch wichtig zu wissen, dass diese Unterlagen als Depositum im *Staatsarchiv Bremen* und im *Archiv Bremische Musikgeschichte* verwaltet werden. Ebenfalls nach wie vor im Besitz der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* ist das umfangreiche und aus musikwissenschaftlicher Sicht höchst interessante Notenarchiv. Die geschätzt 15 Regalmeter umfassende Sammlung historischer Noten ist teilweise noch in Benutzung und wird zurzeit von der *Bremer Philharmoniker GmbH* verwaltet. Die Partituren und Stimmauszüge, unter denen sich Erstdrucke und Kopistenabschriften befinden, sind zwar oberflächlich durch einen Zettelkatalog verzeichnet, wurden in ihrer historischen Bedeutung bisher jedoch unzureichend analysiert. Im Rahmen dieser Studie konnte durch die Sichtung des Archives die verschollen geglaubte Fassung des Bremer Triumphliedes in C-Dur von Johannes Brahms wiedergefunden werden.

Natürlich zeichnen sich bei der Durchsicht der überlieferten Dokumente zum Verein Zeitabschnitte ab, die quellenbasiert besser zu rekonstruieren sind als andere. Deshalb, und mitunter wegen der kritischen Ausdifferenzierung der Darstellung in den »eigenen« Dokumenten des Vereins, wurde durch Zeitungsrecherchen und überlieferte Korrespondenz der Blick auf die Institution auf die Ansicht »von außen« geweitet. Regionale Presse wurde besonders an den Stellen exemplarisch geprüft, wo sich Verwicklungen und Streitigkeiten abzeichneten, die oft in der regionalen Presse ausgetragen worden sind. Diese Zeiten sind es schließlich auch, denen häufig ein Wandel der Institution und der personellen Besetzung folgte. Es ist sicher kein Zufall, dass im Laufe der Dekaden verschiedenste Bremer Zeitungen über die Konzerte der *Philharmonischen Gesellschaft* berichteten: In den *Bremer Nachrichten* wurden die Subskriptionen angezeigt, jedoch darin keine ausführlichen Rezensionen veröffentlicht; das *Bremer Sonntagsblatt* und *Bremer Unterhaltungsblatt* enthalten einige ausführliche Berichte über das Bremer Musikleben und auch Aufsätze zu ausgewählten Themen wie musikalischen Werken oder Komponisten, die im Konzert aufgeführt wurden. Hingegen entwickelte sich *Der Bürgerfreund* ab 1840 zum Sprachrohr des einfachen Volkes, so dass an dieser Publikation besonders die Kritik gegenüber dem *Theater Bremen* abgelesen werden kann. Eine Besprechung der *Privat-Concerte* wurde darin ausgelassen, weil sie nicht dem sozialen Status der Leserschaft entsprach.

Überregionale Musikzeitungen sind über größere Zeitabschnitte berücksichtigt worden, weil von ihrer Rezeption – besonders von jener der *Allgemeinen musi-*

33 Vgl. die Ausführungen zum *Unions-Concert* ab Seite 29 ff.

kalischen Zeitung – eine Wirkung auf den Verein selbst ausgegangen war, wie später noch zu zeigen sein wird. Ebenso wurde in einigen Musikzeitungen ausführlich von den Institutionen des Bremer Musiklebens berichtet: Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts erschienen die meisten Berichte in der (*Nieder-*)*Rheinischen Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* und auch der *Neuen Berliner Musikzeitung*; zuvor waren die *Allgemeine musikalische Zeitung* und die *Neue Zeitschrift für Musik* wichtige Veröffentlichungsorgane gewesen. Nicht zuletzt kann anhand der überregionalen Musikzeitungen bewertet werden, inwiefern die *Philharmonische Gesellschaft Bremen* und ihre Vorgängerinstitutionen überregionales Ansehen genossen.

Methodisches Vorgehen und Aufbau der Arbeit Der anfängliche Versuch, für einen überregionalen Vergleich der Entwicklung des Konzertwesens in Bremen besonders Städte mit ähnlichen politischen Voraussetzungen heranzuziehen, war nur bedingt erfolgreich. Vielmehr stellten sich die Städte, in denen sich ebenfalls Konzertgesellschaften begründet hatten – Leipzig und Hamburg –, schnell als wichtige Vergleichsgrößen heraus. Andere Hansestädte oder Städte mit einer ähnlichen Bevölkerungsgröße entwickelten hingegen ein völlig differentes bürgerliches Konzertwesen, das in dieser Arbeit nur am Rande zur Sprache kommt. Trotzdem soll diese Studie durch den exemplarischen Vergleich zu anderen musikalischen Vereinen der Zeit anschlussfähig sein und zur Ausdifferenzierung des Phänomens »Musikverein« beitragen. Generell kann der überregionale Vergleich natürlich nur exemplarisch bleiben und durch eines jeden Lesers Wissenshorizont vergleichend erweitert werden. An vielen Stellen dieser Arbeit wird jedoch der Blick auf andere musikalische Vereine gerichtet, um die Untersuchung des Bremer Beispiels anschlussfähig zu gestalten. Hingegen wird die Sonderstellung des *Vereins für Privat-Concerte* deutlich innerhalb des Institutionengeflechts des Bremer Musiklebens abgegrenzt: Im Kontext der freibürgerlichen Stadtstrukturen bildeten sich musikalische Vereine offenbar ebenso frei und deshalb auch gegensätzlich aus. Der ausgeprägte Parteienstreit um die musikästhetische Ausrichtung der Institutionen des Musiklebens in Bremen steht im ständigen Fokus dieser Arbeit, weil durch ihn auch die Konturen des *Privat-Concerts* selbst an Deutlichkeit gewinnen.³⁴

Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft Bremen lässt sich nicht in einer Chronologie erfassen. Denn, um mit Reinhard Kosellecks Worten zu spre-

34 Bereits im Jahr 1824 erklärt der Bericht über das Bremer Musikleben in der *AmZ*: »Bey einer so ausgebreiteten Beschäftigung mit Musik ist es freylich kein Wunder, dass sich auch hier zwey Parteien gebildet haben, eine billige und eine übertrieben fordernde. Wenn man sich aber nur dabey wenigstens so weit mässigen wollte, dass Andersdenkende nicht zu oft in ihren besten Genüssen gestört würden! Zu grosse Strenge schadet der heiteren Kunst mehr, als sie hilft. Unter andern möchte es wohl auch mit daher kommen, dass unsere öffentlichen Kunstanstalten keineswegs in Flor stehen« (*AmZ*, 1824, S. 140).

chen, ist »die naturale Chronologie als solche geschichtlich bedeutungsblind.«³⁵ Um eine geschichtliche Chronik zu eruieren, so Koselleck, bedürfe es ihrer Strukturierung. Um dem Ziel dieser Arbeit entsprechen zu können, die Besonderheiten in der Geschichte der Bremer Institution aufzuzeigen, ist es wichtig, die überindividuellen und intersubjektiven Strukturen aufzuzeigen,³⁶ die für die Prozesse, Zusammenhänge und Handlungsweisen des Vereins richtungsweisend waren. Dafür bietet sich eine strukturgeschichtliche Herangehensweise an, die hier ganz im Sinne Kosellecks als Gegenüber eines erzählbaren Ereignisses definiert wird: Sie beschreibt übergeordnete Strukturen, um Zustände oder Langfristigkeiten beschreiben zu können.³⁷ Natürlich bleiben beide Ebenen – Struktur und Ereignis – aufeinander angewiesen, ohne dass die eine in der anderen aufgeht; sie wechseln ihren Stellenwert.³⁸

»Erzählung und Beschreibung verzahnen sich, wobei das Ereignis zur Voraussetzung struktureller Aussagen wird. Umgekehrt sind dauerhafte oder weniger dauerhafte, jedenfalls längerfristige Strukturen Bedingungen möglicher Ereignisse [...].«³⁹

In einem musikalischen Verein treffen verschiedene Akteure in einem bestimmten gesellschaftlichen und historischen Kontext zusammen, um ein gemeinsames Ziel zu verwirklichen. Der Vielschichtigkeit der Institution wird in der vorliegenden Untersuchung dadurch Rechnung getragen, dass in den folgenden Hauptkapiteln jeweils biografische, musikhistorische und gesellschaftsgeschichtliche Fragestellungen im Fokus stehen.

Natürlich ist Musikgeschichte niemals ohne historische Kontexte zu verstehen und ohne sie auch nicht deutbar. Im Falle der *Philharmonischen Gesellschaft* und Bremens zeichnen sich jedoch die institutionellen Brüche und Veränderungen häufiger in der Folge personeller Veränderungen oder Einflüsse ab, als dass diese von den sich in der Hansestadt nur milde ändernden politischen Voraussetzungen ausgingen. Diese Erkenntnis ermutigte die Autorin dazu, die Arbeit in der Form zu strukturieren, dass die Kapitel zwei bis vier jeweils mit einem biografischen Teil über die leitenden Musiker beginnen.

Dass sich die Geschichte der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* trotz aller strukturgeschichtlichen Betrachtungsweise schlecht von einer gewissen chronologischen Darstellungsweise lösen kann, ist wenig überraschend. Die zeitlichen Grenzen bei der Einteilung der Kapitel sollten jedoch als nicht allzu starr gesehen

35 Koselleck, 1973a, S. 560.

36 Vgl. ebd., S. 563.

37 Vgl. Koselleck, 1973b, S. 307 f.

38 Vgl. ebd.

39 Koselleck, 1973a, S. 564.

werden. Die Anlage in vier größere Kapitel ist der Tatsache geschuldet, dass sich nach der ausführlichen Analyse der Vereinsgründung im Jahr 1825 drei verschiedene Ären des Vereins und im Besonderen auch der Konzerte herausstellten, die es abzubilden gilt. Aus diesen Überlegungen resultiert die folgende Gliederung der Arbeit: Zunächst werden in einem ersten Kapitel ausführlich die Akteure, Ziele und Strukturen des *Vereins für Privat-Concerte* bei seiner Gründung im Jahr 1825 analysiert, um diese erstaunliche Vereinsgründung im Kontext der regionalen und überregionalen Voraussetzungen zu verdeutlichen.

Im zweiten Kapitel steht die musikästhetische Betrachtung des Vereins im Fokus, die deshalb möglich wurde, weil für diese Zeit das Programm der Konzerte und besonders auch dessen Rezensionen im Protokollbuch verfügbar waren. Die weit aus schlechtere Quellenlage zur Vereinsgeschichte ab dem Abbruch des Protokollbuches im Jahr 1852 und besonders auch ab 1877 begründet sich in der Auflösung des Vereins zugunsten einer flexibleren Konzertgestaltung durch die Gründung des *Grossen Comités*. Auch deshalb wird das *Privat-Concert* in diesen Dekaden (drittes Kapitel) speziell durch die Abgrenzung zu anderen Institutionen des Bremer Musiklebens beschrieben. Abschließend wird im vierten Hauptkapitel der weitläufige Einfluss der neuen Dirigenten Hans von Bülow, Max von Erdmannsdorfer und Felix Weingartner beschrieben, die als Vertreter des neuen Dirigentenstandes unmittelbar die im Wandel befindliche bürgerliche Gesellschaft abbilden. Zunächst jedoch werden in den folgenden zwei Unterkapiteln zum einen die Besonderheiten des Bremer Stadtbürgertums, der Trägerschaft des kulturellen Engagements, dargestellt und zum anderen die Anfänge der musikalischen Bildung und des öffentlichen Konzertlebens in Bremen ab 1800 beschrieben. Dieser gesellschaftstheoretische Bezugsrahmen erlaubt es, den Begriff bürgerlicher Bildung in besonderer Hinsicht auf den *Verein für Privat-Concerte* gedanklich weiterzubewegen und die Voraussetzungen und den Kontext der Gründung 1825 richtig zu bewerten.

Die berufsständische Gliederung des Bremer Stadtbürgertums um 1800 und die Anfänge bürgerlicher Bildung

Während zahllose Arbeiten mit Forschungsgegenständen im Bereich des langen 19. Jahrhunderts noch auf der Suche nach einer Definition des »Bürgertums« sind,⁴⁰ ist dieses in der Hansestadt Bremen als gesellschaftstheoretischer Bezugs-

40 Eine recht grob gehaltene Definition des Bürgertums nach Jürgen Kocka beschreibt die schwer abzugrenzende Schicht des Bürgertums vor allem in der gemeinsamen kritischen Absetzung von den alten Mächten, vom Adel und vom Absolutismus (vgl. Kocke, 1995a, S. 14 f.). Ohne Frage ist diese Definition für viele Betrachtungen ein grundlegender Bezugsrahmen, der sich bewährt hat. In der Freien Hansestadt Bremen war allerdings eine Abgrenzung »nach

punkt deutlich leichter zu fassen: In der Freien und Hansestadt Bremen gibt es eine schmale Schicht bürgerlicher Stadteinwohner, die über Jahrhunderte deutlich juristisch und gesellschaftlich abgegrenzt war.

Zunächst teilten alle Bürger den Status der Rechtsgleichheit und der persönlichen Freiheit, die sie von den Staatsuntertanen von Monarchien unterschied, und dessen Errungenschaft man im öffentlichen und privaten Leben zu verteidigen suchte.⁴¹ Gleichzeitig war das Bremer Bürgertum zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch berufsständisch organisiert. Andreas Schulz erklärt dazu: »Unterhalb der staatsrechtlichen Gleichheit gliederte ein vierstufiges Bürgerrecht die bürgerliche Stadtgemeinde.«⁴² Dieses Bürgerrecht war nach der Franzosenzeit in Bremen wiederhergestellt worden. Die Kosten zur Erwerbung eines Bürgerrechts wurden 1806 zum ersten Mal festgesetzt und erfuhren im Zuge der Verwaltungsreform im Jahr 1814 eine großzügige Ermäßigung, die allerdings 1820 fast wieder aufgehoben wurde.⁴³ Dabei ging mit der großen finanziellen Hürde des sogenannten großen Bürgerrechts neben einer Abgrenzung Bremens nach außen eine scharfe innerstädtische soziale Differenzierung einher:⁴⁴ Das Altstadtbürgerrecht mit Handlungsfreiheit kostete ab dem Jahr 1820 400 Rthlr. [Reichsthaler] und war die Voraussetzung zur Teilnahme am Bürgerkonvent, den Eintritt in den Senat und die Ausübung höherer Staatsämter, vor allem aber zur Zulassung zu den Berufen des Arztes, des Advokaten, des Bierbrauers und des Kaufmanns.⁴⁵ Die ganze Teilhabe am bürgerlichen Leben mit seinen Rechten und Pflichten und auch finanzielle Unabhängigkeit, die zur Grundvoraussetzung der bürgerlichen Kultur einer vorherrschenden »feinen Lebensart«⁴⁶ wurde, war damit in Bremen zunächst der kleinen Gruppe vorenthalten, die im Besitz des großen Bürgerrechts war. Mit den kleineren und weniger teuren Bürgerrechten – dem Altstadtbürgerrecht ohne Handlungsfreiheit, dem Neustadtbürgerrecht und dem Vorstadtbürgerrecht – wurden das Recht auf Armenunterstützung, das Recht auf Gewerbeausübung, auf Hausbesitz und auf die Ausübung des aktiven Wahlrechts erworben.⁴⁷ Andreas Schulz resümiert in seiner Untersuchung, dass das vierstufige Bürgerrecht »über den langen Zeitraum von 1750 bis 1850 hinweg [...] seine überragende Bedeutung [behielt]. Es segmentierte die Stadtbevölkerung sozialrechtlich und begründete eine straffe

oben« weniger nötig, als die Abgrenzung »nach unten«, die Kocka allgemein erst in den dreißiger und vierziger Jahren an Bedeutung gewinnen sieht.

41 Vgl. Schulz, 2002, S. 28-29.

42 Ebd., S. 30.

43 Vgl. Reineke, 1929, S. 216-218.

44 Vgl. Schulz, 1991, S. 27.

45 Vgl. Marschalck, 1988, S. 297.

46 Kocka, 1995, S. 18.

47 Vgl. ebd.

gesellschaftliche Hierarchie [...]«⁴⁸, die sich erst allmählich im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu lösen begann. Die schmale, durch das große Bürgerrecht begünstigte Oberschicht umfasste im Jahr 1830 gerade einmal 420 Bürger von insgesamt 43.177 Einwohnern.⁴⁹ Dieser kleine privilegierte Kreis an Bremer Bürgern war auch räumlich eindeutig bestimmbar: Das Zentrum der politischen, wirtschaftlichen und soziokulturellen Angelegenheiten war die Altstadt.⁵⁰

Wie sehr diese bürgerliche Oberschicht in Bremen auch im 19. Jahrhundert noch »ständisch«, also durch deutliche innerbürgerliche Hierarchien, organisiert war, wird durch eine Rangordnung belegt, die man bis in die Revolution von 1848 hinein bei gesellschaftlichen Anlässen beobachten konnte.⁵¹ Danach wurden folgende Berufsgruppen der Reihe nach der häufig als erster und zweiter Stand bezeichneten Personengruppe zugeordnet: Senatoren, Doctores jurici, Amtsärzte und ranggleiche Personen der städtischen Verwaltung, Pastoren, Obergerichtsssekretäre, die Aelterleute und die angehenden Doktoren des Rechts, der Medizin und Philosophie, Schulrektoren, Professoren und andere Gelehrte und zuletzt mittlere und untere Beamte.⁵² Diese offizielle Rangordnung, nach der das Beamtentum und Gelehrte vor den Vertretern der Kaufleute, den Aelterleuten, rangierten, wurde 1826 in leicht vereinfachter Form das letzte Mal offiziell bestätigt.⁵³ Alle weiteren Kaufleute zählten nach dieser Rangordnung der offiziellen Anlässe nicht zu den oberen Bürgern der Stadt. Eine Beobachtung, die im alltäglichen gesellschaftlichen Leben keine Bedeutung hatte: Der Bremer (Groß-)Kaufmann – eine Gruppe von etwa 200 bis 300 Personen mit ihren Familien – war durch die juristischen Bestimmungen des Bürgerrechts, nachdem die Kaufleute die größte Gruppe innerhalb der Bürger mit Handlungsfreiheit bildeten, deutlich privilegiert.⁵⁴ In Bremen stand seine ökonomisch herausragende Position im Einklang mit politischer Macht, die einige Kaufleute direkt als Mitglieder im Senat und andere indirekt über Korporationen ausübten.⁵⁵

In Bremen wurden zu Beginn des 19. Jahrhunderts politische und gesellschaftliche Angelegenheiten seit Jahrhunderten von dieser kleinen Oberschicht geleitet,

48 Schulz, 2002, S. 36.

49 Vgl. Schulz, 1994 und Schulz, 2002, S. 23 (Quelle: Statistische Mitteilungen).

50 Vgl. Schulz, 2002, S. 21 oder vgl. Schule, 1991, S. 27.

51 Vgl. Schulz, 2002, S. 30.

52 Vgl. Schulz, 1991, S. 28.

53 Vgl. ebd. und vgl. Schwarzwälder, 1995 (Bd. 2), S. 92.

54 Vgl. Schulz, 2002, S. 112–113. Darüber hinaus sah die Vereinfachung der offiziellen Rangordnung von 1826 nur noch »Die übrige Bürgerschaft« als vierten Rang vor, der, obwohl er alles andere als eine einheitliche Gruppe bildete, nicht weiter gegliedert wurde (vgl. Schwarzwälder, 1995 (Bd. 2), S. 92–93).

55 Vgl. Schulz, 1991, S. 61.

die sich nach Herbert Schwarzwälder über die juristische Abgrenzung und den Vermögensstand hinaus auch über weitere gesellschaftliche Faktoren abgrenzte: »der Besitz eines öffentlichen Amtes und eines akademischen Grades, die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Berufsgruppe bzw. Korporation, die eheliche Geburt, die Familienbindung usw.«⁵⁶ Bremer Senatsmitglieder standen in dichten familiären Verflechtungen, sodass die Erneuerung des politischen Personals und damit der Einfluss auf die öffentlichen Angelegenheiten stetig im Kreise einiger weniger Familien verhandelt wurden. Erst allmählich stieg mit dem Generationsumbruch der politischen Führungsschicht nach der französischen Besetzung eine Offenheit gegenüber größeren Teilen der Bremer Elite und der Achtung vor individueller Leistung und beruflicher Professionalisierung.⁵⁷

Bis dahin war das soziale Leben Bremens im 18. Jahrhunderts weitestgehend von berufsständischen und korporativen Zusammenschlüssen geprägt.⁵⁸ Die angesehenen Familien der Stadt vereinten sich im halböffentlichen Familienleben in angesehenen Kreisen oder *Theegesellschaften*, und nur gleichgestellten Bürgern erschloss sich der Weg in die »guten Familien«. Musik war in Bremen um 1800, abgesehen von einigen Militär- und Kirchenmusiken, ein Gegenstand des familiären Raums. Der Wunsch, den familiären Rahmen zugunsten einer überständischen und öffentlichen Gesellschaft auszuweiten, verstärkte sich in der Folge der Aufklärung kontinuierlich in immer mehr familiären Kreisen und ständisch gebundenen Gesellschaften und dynamisierte den Prozess der freien Vereinsbildung,⁵⁹ denn »offenbar empfanden einzelne Besucher dieser Familiengesellschaften eine gewisse geistige Enge und Beschränktheit, die sowohl auf das vorherrschende ständisch gebundene Rekrutierungsmilieu als auch auf die rein privaten Zwecke gewidmete Unterhaltung zurückgeführt wurde.«⁶⁰

Gleichzeitig dehnte sich seit den 1750er Jahren in Deutschland durch das neue Selbstbewusstsein der gelehrten Stände die allgemeine Gesellschaftsbewegung zu einer Bildungsbewegung aus, die eine breitere gebildete Schicht erfasste und unterschiedliche Vereinstypen ausbildete.⁶¹ Ein Beispiel für diesen Vereinstyp sind die sogenannten Lesegesellschaften, die Hans-Ulrich Wehler in dieser Ära als die »am weitesten verbreitete und entwicklungsfähigste Vereinsform« bezeichnet.⁶² Die meisten größeren Städte haben ihm zufolge zumindest eine Lesegesellschaft gehabt, ausgerechnet das weniger bildungsbürgerlich geprägte Bremen sei mit 36

56 Schwarzwälder, 1987, S. 91.

57 Vgl. Wurthmann, 2009, S. 118-119.

58 Vgl. Schulz, 2002, S. 207.

59 Vgl. ebd. S. 208 f.

60 Ebd., S. 208.

61 Vgl. Hardtwig, 1990, S. 79 f.

62 Wehler, 2008 (Bd. 1), S. 320.

Vereinigungen im Jahr 1791 sogar an der Spitze der Lesegesellschaften gewesen.⁶³ In Bremen waren Lesegesellschaften wie andernorts die Schule der späteren spezialisierten Vereine: Kunst- und Musikvereine knüpften an ihre Erfahrungen der gemeinschaftlichen Diskussion und den Prozess der dynamischen Bildung an. Lesegesellschaften waren als Forum des gemeinschaftlichen Austausches auch dazu geeignet, dem Mangel an öffentlichem Zugang zu teuren Druckmedien zu entgegen. Der wachsende Markt an regelmäßig erscheinenden Zeitungen und Zeitschriften und die generelle Erweiterung der Schriftmedien waren in ihrem Umfang für einen Großteil der gebildeten Stände schlicht unerschwinglich.⁶⁴ Gleichwohl war eine gut ausgestattete Bibliothek keinesfalls ein Alleinstellungskriterium für eine Lesegesellschaft: Nach der ersten Etablierung der Lesegesellschaften in deutschen Städten hielten um 1800 Lektürräume in verschiedensten Gesellschaften und Vereinen Einzug. Der Lektürestoff wurde zur Grundlage einer öffentlichen Diskussion; die Ausbildung der kritischen Denkweise wurde zur gemeinschaftlichen, kontinuierlichen Bildung erhoben und trug den Aufklärungsprozess hin zu einem vernunftgesteuerten und geistig selbstständigen Bürgertum. Lesegesellschaften waren die frühesten und die populärsten Institutionen, in denen eine standesübergreifende Diskussion geführt wurde; sie boten im Schutz der »privaten Geselligkeit« den Rahmen, um politische Ereignisse, philosophische und gesellschaftliche Fragen, wie auch Themen, die bislang der Kirche vorbehalten waren, zu diskutieren.⁶⁵ Als wichtige Institutionen zur selbstständigen Meinungsbildung ihrer bürgerlichen Mitglieder waren sie deshalb für die späteren Kunst- und Musikvereine ein wichtiger Wegbereiter. Obwohl überständig konzipiert, blieben ausschließlich die »gelehrten Bildungskreise«, und mit ihnen eine gemeinsame Wertvorstellung, die Kerngruppe der Lesegesellschaften. Eine »soziale Bindungskraft«, wie die der später auftretenden geselligen Vereine sei von ihnen mitunter deshalb und wegen ihrer »auf stille Innerlichkeit der nach Wahrheit und Fortschritt strebenden geistigen Tätigkeit« in Bremen, wie in anderen Städten, nicht ausgegangen, so Andreas Schulz.⁶⁶ Sie sei wiederum erst durch eine vereinende Kulturpraxis – durch die Verbreitung wissenschaftlicher Kenntnisse und künstlerischer Werke – befördert worden.⁶⁷

63 Vgl. ebd. Auch Andreas Schulz bestätigt die Zahl von ungefähr 35 Lesegesellschaften im Jahr 1800 (vgl. Schulz, 2002, S. 211). Allerdings ist diese groß erscheinende Zahl auch deshalb zustande gekommen, weil einige vermögende Hausväter in der Bremer Altstadt ihre privaten Bibliotheken einem ausgewählten Kreis der erweiterten Familie zur Verfügung stellten. Es ist nicht bekannt, dass es tatsächlich über 30 große Lesegesellschaften gegeben hat, die sich auf Vereinsstatuten begründeten und in diesem Sinne formal öffentlich gewesen wären.

64 Vgl. ebd.

65 Vgl. ebd.

66 Schulz, 2002, S. 213.

67 Vgl. ebd.

Der in der Folge dieser Entwicklung stehende Typus der geselligen Vereine, der sich um 1800 entwickelte, trieb dann auch entscheidend den Selbstfindungs- und Selbstorganisationsprozess der stadtbürgerlichen Gesellschaft voran. Durch ihn wird das musisch-kulturelle Stadtleben maßgeblich beeinflusst. Der traditionelle Bildungskanon der Aufklärung übte dabei weiterhin eine tragende und verbindende Funktion aus.⁶⁸ Auch Thomas Nipperdey sieht in seinen grundlegenden und vielzitierten Thesen über den *Verein als soziale Struktur im 18. und 19. Jahrhundert* (1972) die Gründe für die Vereinsbildungen dieser ersten Generation unter anderem im Bildungsauftrag:

Sie [Vereinsmitglieder] wollen sich bilden, und zwar in dem emphatischen Sinne, den der Begriff seit den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts in Deutschland angenommen hat, zu neuen, vernünftigen und aufgeklärten Menschen, zu universaler Humanität. [...] Das Verlangen, sich in einem kontinuierlichen und nie abzuschließenden dynamischen Prozess zu bilden, ist, wie das neue Geselligkeitsbedürfnis, ein Novum, für dessen Befriedigung der Verein die organisatorische Voraussetzung schaffen soll.⁶⁹

Vernunftbildung, so erläutert Nipperdey weiter, »war der Ausweis einer neuen Elite«⁷⁰. Gleichzeitig sei der Typus der Kunst-, Musik- oder wissenschaftlichen Vereine auch ein Sonderfall gewesen, indem »nicht die Welt verändert und primär auch nicht die Persönlichkeit gelebt oder gebildet [wird] [...], sondern es wird etwas Objektives und Allgemeines in einem sozialen Zusammenhang so manifestiert und repräsentiert, dass es in neuer Form existiert.«⁷¹

In der »Handelsrepublik« Bremen, deren Bildungsbegriff viel mehr von einer pragmatischen Ausbildung in allen kaufmännischen Angelegenheiten als einer humanistischen Bildung geprägt war, war dieser emphatische Bildungsbegriff und die gleichzeitige überständische Unterhaltung weiterer bürgerlicher Kreise eine neue Erfahrung. Sie wurde zum Ausweis der neuen bürgerlichen Elite, deren Mitglieder immer auch die Eigenschaften des jeweils anderen Kerns des Bürgertums zu erfüllen hatten: Dem Kaufmann als Wirtschaftsbürger par excellence wurde gesellschaftliche Anerkennung erst durch die Verbindung wirtschaftlichen Erfolgs mit humanistischer Bildung zuteil. Und auch dem Gelehrten wurde sein gesellschaftlicher Rang erst durch eine gewisse ökonomische Unabhängigkeit ausgestellt.

Im gesellschaftlichen Klima der Hansestadt, das durch einen gemäßigten republikanischen Grundton geprägt war und das immer auch Aufsteigern und Neu-

68 Vgl. Schulz, 2002, S. 216.

69 Nipperdey, 1972, S. 6.

70 Ebd., S. 17.

71 Ebd., S. 7.

ankömmlingen den Weg in die städtische Führungsschicht offen gehalten hatte, mussten sich die patriarchalischen Eliten traditionell in gleichem Maße durch ihren wirtschaftlichen Geschäftserfolg wie auch ihr gemeinnütziges Engagement in öffentlichen Belangen qualifizieren. Vermögen allein konnte zu wirtschaftlicher Macht, nicht jedoch zu Ansehen und öffentlichem Einfluss führen.⁷²

Zu den Anfängen musikalischer Bildung und eines öffentlichen Musiklebens in Bremen ab 1800

In einer Stadt wie Bremen, in der es weder eine Universität gab noch einen Hof, musste alles künstlerische Engagement vom Bürger ausgehen. Die Trostlosigkeit, die Bremen noch im ausgehenden 18. Jahrhundert in musikalischer Hinsicht erfahren musste, wurde durch bisherige Forschungsarbeiten plausibel durch die mentalitätsgeschichtlichen Besonderheiten Bremens erklärt. Die Ursprünge dafür werden in den wirtschaftsgeschichtlichen Voraussetzungen Bremens als Hansestadt und der damit verbundenen Höherstellung des Handels im Vergleich zu den Künsten gesehen, wie auch staats- bzw. stadtgeschichtlich in der Reichsunmittelbarkeit Bremens als Freier Stadt, die »das Geld, das auf fiskalischer Seite fehlt, auf privater Seite vermehrt« und schließlich religionsgeschichtlich in der Benachteiligung der Kirchenmusik durch die reformierte, calvinistische Lehre.⁷³ Die Veränderungen, die das Kulturleben Bremens im frühen 19. Jahrhunderts erfuhr, sind jedoch nicht mehr vor dem Hintergrund dieser Strukturbedingungen zu begreifen.⁷⁴ Hier findet ein umfassender Wandel statt, der erst mit den und durch die bürgerlichen Institutionen vollzogen werden konnte und der auf den nächsten Seiten ausführlich beschrieben wird. Das Jahr 1815 stellt sich in Bremen als ein Schlüsseljahr heraus, in dem Musik zusehends zum Gegenstand des bürgerlichen Lebens wird:

Seit langem haben wir keine an Kunst und insbesondere an Musik so genussreiche Zeit gehabt, als die jüngst vergangene.⁷⁵

Diese Aufbruchsstimmung ist sicher nicht unabhängig von der Befreiung Bremens von der napoleonischen Herrschaft (1814) zu betrachten. In dieser Zeit kam das Vereinswesen von anfänglichen Verboten gesellschaftlicher Veranstaltungen der Vereine bis hin zu Vereinsverboten im Jahr 1812 fast völlig zum Erliegen.⁷⁶ Nach dieser

72 Elmhäuser, 2007, S. 74-75.

73 Vgl. Tadday, 2010, der sich darin auf die Hauptthesen in Wilhelm Christian Müllers *Aesthetisch-historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst* (1830) bezieht.

74 Vgl. ebd., S. 305.

75 AmZ, 1819, S. 539.

76 Vgl. Schulz, 1991, S. 43.

Zäsur fanden Konzerte und musikalische Übungen in der Hansestadt zu Beginn des 19. Jahrhunderts vornehmlich dort statt, wo Vereine der bürgerlichen Oberschicht ein halböffentliches Musikleben absicherten: Die *Union von 1801* veranstaltete zwar bereits während der französischen Besetzung seit 1810 *Unions-Concerte*, die aber erst ab 1815 professionalisiert wurden, und die *Bremer Singakademie* wurde im Jahr 1815 begründet.⁷⁷

Deshalb soll an dieser Stelle beschrieben werden, in welcher Weise sich Musik in Bremen erst ab 1800 zum Gegenstand kultureller Bildung entwickelt hatte. Welche Rolle spielte Musik in den vereinsgesellschaftlichen Zusammenschlüssen des frühen 19. Jahrhunderts, bevor sich die *Privat-Concerte* begründeten? Welche Konzertformen hatten sich in diesem Kontext gebildet und welche sozialen, institutionellen oder musikalischen Grenzen taten sich bei diesen Zusammenschlüssen, mit Blick auf die spätere Vereinsgründung der *Privat-Concerte*, auf?

W. C. Müllers Familienkonzert Wilhelm Christian Müller war spätestens seit seiner Berufung zum Domkantor im Jahr 1784 nachdrücklich darum bemüht gewesen, das bislang wenig entwickelte Musikleben Bremens zu befördern.⁷⁸ Ein wichtiger Impuls für das Bremer Konzertwesen ging dabei von seinen ab 1809 bestehenden Familienkonzerten aus, in denen er »den Genuss der Musik mit dem Lehrreichen zu verbinden« bezweckte und dazu »vor oder nach der Aufführung einer Composition, über deren Eigenthümlichkeit und über den Geist und das Verdienst des Tonsetzers, z. B. eines Gluck, Mozart, van Beethoven, etwas vorgelesen wird.«⁷⁹ Der vielbesprochene Konzertablauf der Familienkonzerte hatte in dieser Weise musikpraktische mit theoretisch-ästhetischer Bildung verbunden.⁸⁰

77 Auch in den Bremer Freimaurerlogen hat die Musik wahrscheinlich eine Rolle gespielt, denn aus anderen Freimaurerlogen ist bekannt, dass sie sich auch den musischen Gegenständen verpflichtet fühlten. Im Rahmen dieser Arbeit konnte jedoch über die musikalischen Aktivitäten der Logen wenig in Erfahrung gebracht werden. Vermutlich stand die Freimaurerloge »St. Johannis Loge zum Ölzweig« dem kulturellen Leben der Stadt am nächsten, weil Wilhelm Friedrich Riem Mitglied in dieser Loge war (vgl. Drawe, 1963, S. 30).

78 Vgl. Jäger, 2002, S. 138.

79 AmZ, 1819, S. 516.

80 Eine detaillierte Beschreibung der Familienkonzerte ist in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* 1819 abgedruckt und stammt wahrscheinlich von Müller selbst. Darin wird zunächst erklärt, dass die Teilnehmer des Konzerts »einige zwanzig Familien, Eltern und Kinder, die der Theilnahme fähig sind«, waren, die meisten von ihnen aus der Erziehungsanstalt der Elise Müller. Zudem würden sich einige Musikliebhaber, die »hiesigen Musiker« und auch reisende Künstler im Konzert hören lassen. Das Programm war pädagogisch aufgebaut: Es begann mit den einfachen Vorträgen der Schüler von Elise Müller, gefolgt von einem Chor und einem kammermusikalischen Werk. In der Mitte des Konzerts wurde etwas aus der Literatur oder ein ästhetischer Aufsatz verlesen, um sich in der Pause der bildenden Kunst zu widmen.

In einem solchen Hauskonzert waren die »Grenzen zwischen dem häuslichen Musizieren aktiver Liebhaber oder professioneller Musiker sowie dem kommerzialisierten häuslichen Konzertieren [...] stets fließend«. ⁸¹ Interessant ist dabei, dass Müller sich mit dem pädagogischen Aufbau seines Familienkonzerts gegen die »musikalische Dürftigkeit« in der Hansestadt richtete. ⁸² Dabei war der künstlerische und geistige Zugewinn der Teilnehmer wichtiger, als die zu jener Zeit weit verbreitete rein praktische Betätigung musikalischer Dilettanten. ⁸³ Den konzertierend tätigen Liebhabern war der Gedanke des musikalischen Arbeitens oder Erarbeitens zumeist völlig fern, auch das Kritisieren seiner Tätigkeit galt als unangemessen. ⁸⁴ Hingegen sollten Müllers Familienkonzerte allgemein die Wertschätzung für Musik steigern und das taten sie eben in der musikalischen und allgemein ästhetischen Erarbeitung der Werke. Gerade in Bremen war das für ihn eine grundlegende Forderung, weil die Tonkunst in kleinen »Handelsrepubliken« neben dem unaufhörlichen Bestreben nach materiellem Zugewinn einen vernachlässigten Stand gehabt habe:

Bei dem unaufhörlichen Bestreben, sich einen materiellen Gewinn zu verschaffen, hält man die Musik, deren Produkte mit dem Tone in Nichts verschwinden, nur gar zu leicht für eine eitle und thörigte Kunst, die mit Müsiggang und Nichtsthun gepaart sey. Vereinigte sich auch einmal die glücklichste, feinste Organisation mit dem richtigsten Tactgefühl und Gehör, so sieht man doch, [...], Mutter und Vater abrathen, unzählige Hindernisse in den Weg legen, und das werdende Genie im Keim ersticken. ⁸⁵

Diese pädagogische Grundsatzdebatte hatte Müller bereits im Jahr 1800 theoretisch zu erklären versucht, was er der Öffentlichkeit in seinem hier zitierten *Versuch einer Geschichte der musikalischen Kultur in Bremen* vorlegte. Auch viele Jahre später, im Jahr 1830, formulierte Müller noch einmal einige kritische Beobachtungen, denen er mit dem Aufbau seiner Familienkonzerte entgegen zu wirken versucht hatte: In seinem *Versuch einer Aesthetik der Tonkunst im Zusammenhang mit den übrigen schönen Künsten nach geschichtlicher Entwicklung* sieht Müller die Ursache für die Krise der Kunstmusik nach wie vor in fehlender ästhetisch-historischer Bildung des Bürgertums. Die Flucht der Dilettanten vor der zunehmend virtuosen Tonkunst habe ein

Abschließend spielte man eine Symphonie oder Ouvertüre, ein Konzert oder eine Arie und einen Chor aus größeren Werken (vgl. AmZ, 1819, S. 514 f.).

81 Salmen, 1988, S. 102.

82 Müller, *Versuch einer Geschichte der musikalischen Kultur in Bremen*, S. 111-168, hier S. 113.

83 Welche Rolle musikalische Dilettanten in Bremen gespielt hatten und wie diese Gruppe an musikausübenden Laien, die für ihr Instrumentalspiel nicht entlohnt wurden, genau zu definieren ist, wird im späteren Kapitel *Das Orchester* genau beschrieben.

84 Vgl. Salmen, 1988, S. 109.

85 Müller, *Versuch einer Geschichte der musikalischen Kultur in Bremen*, S. 117.

Verbleiben in der Mittelmäßigkeit bewirkt, der »neuste Kunstprodukte« und die »musikalische Kunsthöhe« der Zeit nicht zugänglich gewesen seien.⁸⁶ Natürlich ist diese Kritik Teil eines fortschrittsorientierten Kunstverständnisses, das die Musik der 1820er Jahre, und damit zunächst das Œuvre Ludwig van Beethovens, als den Zenit der abendländischen Kunstmusik betrachtete.⁸⁷ Man kann also behaupten, dass die Familienkonzerte bereits ab 1809 einen Grundstein zur praktischen Umsetzung eines solchen Kunstverständnisses gelegt hatten, der als Vorbereitung des Programms des *Vereins für Privat-Concerte* verstanden werden kann, wie im Verlauf dieser Arbeit noch genauer zu zeigen sein wird. Die Bedeutung Müllers für das Musikleben Bremens im ausgehenden 18. Jahrhundert ist hinlänglich beschrieben worden. Dass er aber auch in der Bereitung der kulturellen Voraussetzungen der *Privat-Concerte* maßgeblichen Einfluss hatte, zeigen die aufgeführten Beobachtungen aus seinen theoretischen Schriften und deren Anwendung im Familienkonzert: Müller war in Bremen der erste, der einen Schritt über eine rein musikdilettantische, also -praktische Bemühungen hinausging, indem er das Musizieren in seinen Konzerten mit einer Kritik am Ästhetischen verband.

Es bleibt festzuhalten, dass viele Dokumente und Beschreibungen Müller als Integrationsperson des Bremer Musiklebens bezeichnen. Zeitdokumente loben fortwährend seinen freundlichen, aufgeschlossenen Charakter und bezeichnen ihn trotz herber biografischer Einschlüge bis ins hohe Alter als liebenswerte Person – sein Sohn Adolf Müller verstarb im Alter von 27 Jahren,⁸⁸ seine Tochter Elise litt Zeit ihres Lebens an körperlicher Verkrüppelung und über das Leben seiner Ehefrau ist sehr wenig bekannt, sie scheint jedoch infolge starker Depressionen sehr wenig am familiären Leben teilgenommen zu haben. Auch die älteren wissenschaftlichen Beschreibungen und Analysen seines Wirkens schließen sich dem Lobgesang an, wie etwa Friedrich Wellmann, der feststellt, dass Müller am »bedeutsamen Wandlungspunkt der Dommusik und daneben als Musikenthusiast, Freund einflussreicher Musiker und Musikfreund, endlich aber auch als Lehrer der Jugend« mitten in der Entwicklung der weltlichen Musik Bremens stand.⁸⁹ Dinge, die für andere als gegensätzlich erschienen, waren es für ihn offenbar nicht: Sein

86 Müller, Wilhelm Christian. *Aesthetisch-historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst*. Teil 2: Uebersicht einer Chronologie der Tonkunst mit Andeutungen allgemeiner Civilisation und Kultur-Entwicklung (1830), S. 385.

87 Vgl. dazu Hentschel, 2006, S. 166.

88 Vgl. Müller, Adolf. *Briefe von der Universität*. Herausgegeben von Ludmilla Assing. Aus dem Nachlass Varnhagen's von Ense. Mit einer Vorrede und einem Nachwort desselben. Leipzig: F. U. Brockhaus. 1874. Darin vor allem ein Brief von W. C. Müller an Marwitz aus dem Februar 1811 über die Wesenszüge seines verstorbenen Sohnes und wie dieser beschlossen hatte zu sterben.

89 Wellmann, 1911, S. 12.

1781 errichtetes Erziehungsinstitut folgte einem philanthropischen Unterrichtskonzept, das altsprachliche und biblische Inhalte vernachlässigte, trotzdem übte er das Amt des Domkantors aus; seine philosophische Promotion öffnete ihm schon vor seiner Anstellung als Domkantor die Wege in die oberen Gesellschaftsschichten,⁹⁰ als im klassischen Sinne Gelehrter war er Ehrenmitglied einiger kaufmännischer Zusammenschlüsse, wie der *Union von 1801*. All diese Verbände nutzte Müller für das Anliegen, Musik für möglichst viele Menschen zugänglich zu machen. In Bremen schien das für Müller der einzige Weg gewesen zu sein, um beim berufsständischen und durch die einflussreichen Patrizierfamilien der Stadt geprägten Bürgertum seinen Einfluss geltend machen zu können. So ist es schwerlich zu überschätzen, dass das Wirken Müllers in Bremen Musik überhaupt erst zum Erziehungsmittel eines neuhumanistischen Bildungsanspruches hat werden lassen.

Bei der Bewertung von Müllers Verdienst um die Entwicklung der musikalischen Kultur in Bremen soll folgende Anmerkung nicht vergessen werden: Die Rede von einer »Intelligenz der musikalischen Rezeption«, die Müller 1830 in seiner *Ästhetik der Tonkunst* formuliert hat, scheint in der nachträglichen Analyse für einige selbstverständlich geworden zu sein.⁹¹ In Bremen war sie das jedoch zu jener Zeit nicht: Müllers pädagogische und ästhetische Bemühungen hatten inzwischen in Bremen zur Aufwertung der Musik zum Bildungsgut beigetragen; die Idee von einer vernunftgesteuerten, intelligenten Rezeption musikalischer Werke war um 1830 in Bremen allerdings noch alles andere als beständig umgesetzt, denn die Bremer *Privat-Concerte* – die ein solches Modell zuerst konsequent umgesetzt hatten – fanden seit 1825 in den ersten fünf Jahren regelmäßig statt, aber die Sorgen um das weitere Bestehen hatten sich für Müller sicher schon vor 1830 wieder abgezeichnet. Im Jahr 1830 kommt eine weitere Subskription der *Privat-Concerte* schließlich nicht zustande.⁹² Seine theoretischen Bemühungen entstammen den erneut aktuell gewordenen Konflikten in der Hansestadt, deren Lösung mit dem – vielleicht auch altbekannten – Modell von der Intelligenz des Hörens beantwortet wurde.

Die Konzerte der Union von 1801 Im Jahr 1795 versammelte sich ein kleiner Kreis junger Kaufleute, kaufmännischer Gehilfen und Lehrlinge, um den Schwierigkeiten zu begegnen, die sich für junge Kaufleute ergaben, die versuchten in guten Zirkeln der Gesellschaft zugelassen zu werden. Es sei die Annäherung und der feste

90 Vgl. Jäger, 2002, S. 138.

91 Vgl. Hentschel, 2006, S. 140, der Müllers Orientierung an einem verstehenden Hörer als Schwäche seiner ästhetischen Hauptschrift auslegt, da sie 1830 im Zusammenhang selbstverständlich geworden sei und die Intelligenz nach Hegel das Charakteristikum des modernen Staates ausmache.

92 Vgl. Kapitel »Musikkultur im Vormärz und die Dichotomie des Konzerts«

Zusammenhalt einer Gruppe junger Männer gewesen, deren gesellschaftliche Anerkennung entgegen der Stufe ihrer Bildung stand, auf die sich viele von ihnen gehoben hatten, der sie zu einer Gesellschaft gefügt habe.⁹³ Sie gründeten einen Club, der den bestehenden Gesellschaften an sittlichem Wert in nichts nachstehen sollte.⁹⁴ Nach einigen Jahren als lose Vereinigung erfreute sich die Idee des Clubs zunehmend einer größeren Beliebtheit und wurde im Jahr 1801 zur festen berufsständischen Gesellschaft: der *Union von 1801*. Fortan bestand die Gesellschaft in erster Linie zum Zweck der Erholung, des geselligen Vergnügens, der Unterhaltung und des gegenseitigen Nutzens.⁹⁵ Im Vereinshaus gab es eine kleine Bibliothek, ein Lesezimmer und einige Aufenthaltsräume zum gemeinsamen Spiel. Fremde und neue Mitglieder mussten von einem ständigen Mitglied eingeführt werden, die Aufnahme unterlag jedoch keinem weiteren Verfahren.

Musik spielte in der *Union von 1801* schon früh eine Rolle, zunächst eine unterhaltende: Seit 1803 hatte man das Fest zur Eröffnung der Winterversammlung durch ein »fröhliches Abendessen mit Tafelmusik gefeiert.«⁹⁶ Darüber hinaus gab es ab dem Jahr 1810 *Unions-Concerte*, die von einem Komitee aus Mitgliedern der *Union von 1801* organisiert und musikalisch gestaltet wurden. Die erste Probe der Konzerte fand im November 1810 im Gebäude der Union statt und markierte typologisch betrachtet den Beginn eines Liebhaberkonzertes.⁹⁷ Das Publikum bestand zunächst nur aus den Mitgliedern der *Union*, die unabhängig von einer Subskription freien Zutritt zu den Konzerten hatten.⁹⁸ Den Dilettanten wurde so ein Raum geschaffen, ihre künstlerischen Fertigkeiten im Schutz des halböffentlichen Raums unter Gleichgesinnten vortragen zu können. Ab 1815, im dann größeren Saal der *Union*, wurden auch Frauen im Publikum unentgeltlich zugelassen.⁹⁹ Die Zufriedenheit und die Möglichkeit zum gemeinschaftlichen Musizieren der Dilettanten war stets der Mittelpunkt der Liebhaberkonzerte, die sich selbst des Öffteren *Übungskonzerte* betitelten – ein Begriff, auf den die aktiven Dilettanten größten

93 Vgl. Union von 1801 (D. Burgdorf), 2001, S. 17 f.

94 Vgl. ebd.

95 Vgl. Union. *Gesetze der Union in Bremen*. Gedruckt bey Heinrich Meier 1804 und 1806, S. 3 f.

96 Union. *Abriss der Geschichte der Union zu Bremen von 1795-1895*, S. 12. Dort heißt es zur unterhaltenden Funktion der Musik auch: »Der Musik entsagte man für dieses Mal, um dem Publikum zu zeigen, dass, wo die ganze Stadt unter dem Druck der Tyrannei und durch diese herbeigeführte nahrungslose Zeit seufzte, auch die Union geräuschvoller Freuden gern entsagte. Die stille Freude der Erinnerung an vergangene schöne Zeit und der Hoffnung auf ihre Wiederkehr liess sich aber nicht verbannen.«

97 Vgl. Salmen, 1988, S. 109 ff.

98 Vgl. Union. *Brouillon zum Protokoll des Union-Protokolls*. S. 1.

99 Vgl. AmZ, 1824, S. 144: »Es wäre zu wünschen, dass diese Concerte [Abonnements-Concerte von Ochernal] sich mehr des Besuchs der Damen zu erfreuen hätten, die sich an den Unions-Concerten fast zu begnügen scheinen, wo der Eintritt von der Direction frey gegeben wird [...]«

Wert legten, um die Ziele des Konzerts abzugrenzen, die nicht in Perfektion oder materiellem Ertrag lagen.¹⁰⁰ Entsprechend stand die Programmwahl der Konzerte zunächst nicht im Zeichen ästhetischer oder pädagogischer Bemühungen, sondern praktischer: Alle Instrumentengruppen sollten mit ausreichender Abwechslung bedient werden. Symphonien, Solokonzerte und Ouvertüren – meist nicht zu schwere, jedoch alle von recht populärem Charakter gezeichnet – wechselten mit Quartetten, Quintetten oder Trios, um in der Kammermusik gezielter die entsprechenden Instrumente der Dilettanten bedienen zu können.¹⁰¹ Ohnehin stellte die Instrumentenwahl die Konzertverwalter vor eine schwere Aufgabe, denn Blasinstrumente waren, mit Ausnahme der Flöte, unter Dilettanten unbeliebt. So mussten die Flötisten sich während einer Symphonie häufig abwechseln, damit jeder zum Spielen kam, hingegen wurde um Fagottisten, Klarinetten, Oboisten und Hornisten händeringend geworben.¹⁰² Letztendlich wurden oft einige wenige in Bremen ansässige professionelle Musiker – überwiegend Blasmusiker der militärischen Musik-Kapellen – zur Unterstützung des Orchesters engagiert, wie seit der Gründung der Unions-Concerte nachweisbar ist.¹⁰³ Die Programme der Unionskonzerte wurden – dem halböffentlichen Raum entsprechend – nicht gedruckt, jedoch in einigen Protokollen aufgezeichnet. Repräsentativ für einen Konzertabend ist das folgende Programm, an dem abzulesen ist, dass neben dem Wechsel der Besetzungen ein Kunstverständnis verbreitet war, das ganze Symphonien und auch Solokonzerte im Programm vorsah:

Zweites Konzert am 19. Novbr. 1814.

Erster Theil

Symphonie von Mozart, D Dur

Violin-Konzert von Rode D moll – Herr Klingenberg

-
- 100 Vgl. Brief von H. Tidemann vom 1. März 1812 an Herrn J. A. H. Rocholl, der darin seinen Unmut kundtut, dass die zu vergebenden Flötenstimmen nicht in erster Linie zum Wohl der Dilettanten, sondern im Sinne der besseren Ausführung an andere Musiker vergeben wurden. Er selbst hatte gehofft, endlich einmal den »Flauto primo« übernehmen zu dürfen (vgl. Unions-Concerte. *Brief von H. Tidemann an J. A. H. Rocholl, Director des Uebungs Concert in der Union vom 1. März 1812 und 2. März 1812*).
- 101 Vgl. Unions-Concerte. *Verzeichnis der angeschafften Musikalien*. 1810. Und: Unions-Concerte. *Protokolle der Unions-Concerte*. 1810-1812, 1814 und 1817.
- 102 Den jungen Mitgliedern der Union wird sogar schriftlich von den Verwaltern der Liebhaber-konzerte empfohlen, ihr musikalisches Talent auf das Erlernen der Blasinstrumente zu verwenden (vgl. Unions-Concerte. *Wunsch und Vorschlag, Musik-Liebhaber angehend*. Bremen, am 15. April 1816).
- 103 Vgl. u. a.: Union. *Brouillon zum Protokoll des Union-Protokolls*. S. 4 oder Unions-Concerte. *Ausgaben für die im Winter 1811/12 gehaltenen 10 Unions-Konzerte*.

Arie aus der Schöpfung »Mit Würd und Hoheit angethan« Herr Stock

Zweiter Theil

Symphonie von Haydn D Dur

Hymne der Deutschen, ein Chor mit voller Orchesterbegleitung gedichtet von Dr. Steckling, komp. von F.W. Berner

Sextett für 2 Clarinetten, 2 Hörner & 2 Fagotte von Beethoven

Terzett aus der Entführung aus dem Serail »Marsch, Marsch!«¹⁰⁴

Darüber hinaus geben die handschriftlichen Konzertprogramme im Jahr 1813, natürlich im Schatten des Triumphes über Napoleon, ein umfassendes patriotisches Repertoire wieder.¹⁰⁵ Patriotischen Gestus, besonders den Gemeinschaftssinn sowie das Streben einer brüderlichen Einheit der Gesellschaftsmitglieder fordernd, hat auch der eigens gedichtete *Unionsgesang* zur Eröffnung des neuen Unionssaals im Jahr 1815.¹⁰⁶ Dass mit der Einheit der *Union* natürlich die Einheit des deutschen Volkes bereitet werden sollte, wird in der Liedzeile »Uns schlingt das Band der Sympathie/Um alle Bundesglieder« deutlich. Das Phänomen des Dilettantismus wirkte auf diese Weise zu Beginn des 19. Jahrhunderts besonders unter jungen Kaufleuten als Stifter einer neuen bürgerlichen Identität und war als Schlüssel einer gemeinsamen Kultur Träger der patriotischen Gedanken einer aufstrebenden, wirtschaftsbürgerlichen Oberschicht Bremens.

Das Jahr 1815 war in Bremen nicht nur in der Vokalmusik – durch die Gründung der *Singakademie* –, sondern auch in der Instrumentalmusik ein Schlüsseljahr. Zur »musikalischen Einrichtung der [Unions]Konzerte« trafen sich am 6. Oktober 1815 die Herren Grabau, Ochernal und Frese bei Wilhelm Friedrich Riem.¹⁰⁷ Riem und Grabau hatten sich in diesem Jahr, nach der abrupten Abreise des ehemaligen Leiters der *Unions-Concerte* Löwe, zur Mitleitung der Konzerte bereiterklärt und verfolgten den gemeinsamen Plan eines »zu erbauende[n] Orchester[s] nach

104 Programm von einem handschriftlichen Konzertprogrammzettel. In: Unions-Concerte. *Programme 1811-1816*.

105 Das Repertoire im Jahr 1813 umfasste darin: Rück Erinnerung der Deutschen an das Jahr 1813; Ein Chor in Musik gesetzt von Salieri, mit Begleitung des Orchesters; Beethovens 7. Symphonie in A-Dur; Beethovens *Wellingtons Sieg*; *Der erste Ton* von Rochlitz mit Musikbegleitung von Carl Maria von Weber; Berner Hymne der Deutschen (vgl. Unions-Concerte. *Programme 1811-1816*).

106 Unions-Concert. *Unionsgesang*. Zum ersten Concert im neu erbauten Saale am 15ten November 1815. Von einem Mitglied. Bremen, gedruckt bey Johann Georg Heyse (vgl. auch Anhang *Unionsgesang*).

107 Unions-Concert. *Fingerzeige für den Protokollisten des Union-Konzerts*. 1815. Mit Auflistung des Orchester-Personals.

dem Muster des Leipziger [Orchesters]«¹⁰⁸. Zeugnis dieses Vorhabens einer Modifizierung des Liebhaberkonzerts ist die dem Protokoll anschließende Mitgliederliste des Orchesters, welche sich zum ersten Mal zum Ziel gemacht hatte, ein komplettes Symphonieorchester zu versammeln. Frühere Auflistungen der Dilettanten und Musiker ergaben in Summe kein 50-köpfiges Orchester, in dem alle Stimmen ausreichend besetzt waren. Dass sich die erwähnten Herren um die Professionalisierung der Konzerte in der *Union* bemühten, verwundert nicht, denn im Jahr 1815 war das *Unions-Concert* das am besten besuchte regelmäßig stattfindende Orchesterkonzert. Die Subskriptionen der Konzerte durch Unionsmitglieder sicherte die Unternehmung inzwischen finanziell ab und auch Räumlichkeiten standen dem Konzert problemlos zur Verfügung.¹⁰⁹ Das *Unions-Concert* war um 1815 in Bremen das größte und wohl auch bedeutendste Konzert. Für Wilhelm Friedrich Riem war es kurz nach seiner Ankunft in Bremen sicherlich auch gesellschaftlich eine persönliche Chance, sich in diese Konzerte einzubringen, weil sie an die inzwischen renommierte *Union von 1801* angeschlossen war. Gleichzeitig scheint der Anfang seines Wirkens im *Unions-Concert* auch der Beginn einer Zeit der ständigen Bemühungen zur Verbesserung der musikalischen Ausführung zu markieren. Diese Entwicklung führte schließlich im Jahr 1824 dazu, dass »alle Hauptinstrumente mit Künstlern von Profession« besetzt waren, »alle übrigen aber von Kunstliebhabern« gespielt wurden.¹¹⁰ Das musikalische Niveau scheint beachtlich gewesen zu sein, denn man führte in der Saison 1823/24 alle Beethoven-Symphonien, außer der Vierten, auf. Diese Professionalisierung des Liebhaberorchesters blieb unter den Dilettanten jedoch nicht ohne Kritik, denn die Anlage des Orchesters und die Anbindung an einen geselligen Verein war eben ursprünglich eine, die dem Leipziger Vorbild eines professionellen bürgerlichen Orchesters nicht entsprach und vor dieser Folie die Gründung des *Vereins für Privat-Concerte* plausibel erscheinen lässt.¹¹¹ Über den Bestand des Unionsorchesters im Jahr 1825, also nach der Gründung des *Vereins für Privat-Concerte*, geben leider keine Dokumente Aufschluss. Erst etwas später gibt es einen Hinweis darauf, dass rückbesinnend auf die ursprünglichen Ansichten darüber, wie man die Musik in der Gesellschaft integrieren wollte,

108 Ebd.

109 Das *Unions-Concert* fand zunächst in einem unbekanntem, kleinen Raum im eigenen Gebäude statt, bis es schließlich bis 1815 in dem damals besten Konzertsaal Bremens, im Krameramthaus, stattfand. Anschließend wurde der 1815 errichtete neue große Unionsaal genutzt.

110 Vgl. AmZ, 1824, S. 146.

111 Dem Wort »professionell« haftet im Kontext der als Verein wirkenden Konzertgesellschaften eine doppelte Bedeutung an, wie Ulrich Schmitt richtig herausstellt: »Einerseits lag die Organisation und Ausführung ausschließlich in den Händen berufsmäßiger Kräfte, andererseits verband sich damit die Ausrichtung auf Geschäftsgewinn als Zweck der Veranstaltung.« (Schmitt, 1990, S. 75)

wieder ein Liebhaberkonzert eingerichtet wurde.¹¹² Darin war die Teilnahme auf die Mitglieder beschränkt, die auch selbst die Ausführenden des Konzerts waren. Darüber hinaus gibt es aus dem Jahr 1822 Hinweise, die *Unions-Concerte* haben unter der Direktion Ochernal gestanden und seien durch ein Dilettantenorchester ausgeführt worden.¹¹³ Es ist demnach zu vermuten, dass die Entwicklung des Orchesters von 1815 bis zur Gründung des *Privat-Concerts* nicht bruchlos war. Die Kritik gegen Riems Professionalisierungstendenzen hatte sich im Jahr 1822 vielleicht schon soweit entfacht, dass Ochernal die Leitung zeitweise ganz übernahm. Nach seinen Erfahrungen in der *Allgemeinen Musik-Gesellschaft Zürich* war er im Umgang mit einem durch professionelle Musiker unterstützten Dilettantenorchester wohl geschickter, als Riem es gewesen zu scheinen war. Die Quellen lassen an dieser Stelle leider keine abschließende Rekonstruktion der Entwicklung zu.

Darüber hinaus gab es im Frühjahr 1816 eine Abspaltung vom *Unions-Concert*, die einmal mehr den schwierigen Weg der Professionalisierung bürgerlicher Orchester verdeutlicht: Einige Dilettanten schlossen sich unter der Leitung von Herrn A. Münter¹¹⁴ zu einer *Musikalischen Uebung* zusammen, die einmal in der Woche im Haus des selbigen stattfand. Die Gruppe protestierte gegen die allgemeinen Professionalisierungstendenzen des Liebhaberkonzerts unter Wilhelm Friedrich Riem. Die Verwalter der Übung hingegen waren unter anderem zur »möglichste[n] Beschäftigung aller Theilnehmer und daher [der] Zuordnung einer gehörigen Abwechslung bei den Instrumenten, die überflüssig besetzt sind«, aufgerufen.¹¹⁵ Über das Programm der *Musikalischen Uebungs*-Konzerte wird im Protokoll aus dem Jahr 1816 berichtet: »Kleine Symphonien werden mit Solo-Vorträgen abwechseln und im Notfall auch einzelne Quintetts, Quartetts und Trios gemacht werden können.«¹¹⁶ Es wurden keine zahlenden Zuhörer oder bezahlte Musiker zu den Übungen zugelassen. Eingeladen wurden fähige Dilettanten, vor allem solche, die ebenso nach den Kriterien der Veranstalter der Gesellschaft dienlich waren.¹¹⁷ Neben dem Leiter der Konzerte, Herrn Münter, waren 15 weitere Dilettanten¹¹⁸ an der *Musikalischen*

112 Vgl. [Anonymus]. *Kurze musikalische Notizen über Bremen*. November 1834; und vgl. *Privat-Concerte. Subscriptions-Liste zu zehn Privat-Concerten in der Union (1836)*., worin es heißt: »Concerte waren von je eine Zierde unserer Gesellschaft [...]«

113 Vgl. AmZ, 1822, S. 86.

114 August Andreas Moritz Münter ist um das Jahr 1788 in Hannover geboren, als Musiklehrer nach Bremen gekommen, und heiratete hier im Jahr 1813 Friederike Elisabeth Tetzmann. Trauzeugen war übrigens W. C. Müller, mit dem er dem Anschein nach in freundschaftlichem Verhältnis stand (Die Maus, Online-Datenbank Ortsfamilienbuch Bremen und Vegesack, Eintrag »Münter«).

115 Union. *Protokoll für die musikalischen Uebungen*. 1816, S. 3.

116 Ebd., S. 2.

117 Ebd., S. 3.

118 Die Abrechnung der *Musikalischen Uebungen* führt im Jahr 1816 die folgenden Namen auf: H. Tiedemann, Hermann Hertz, J. H. Pfeiffer, J. Arens, H. Arens, S. Bärenz, C. H. Kerslein, J. H.

Uebung beteiligt, von denen einige Jahre später nur Münter selbst auch die *Privat-Concerte* subskribiert hatte. Der Streit zwischen Professionalität und dilettantischer Musikausübung nahm hier in Bremen zum ersten Mal konkrete Gestalt an. Die Einrichtung der *Musikalischen Uebung* hatte jedoch keinen Bestand – schon im nächsten Jahr wurde sie nicht mehr erwähnt. Ihr Aufkommen aber verdeutlicht, dass es auch im kaufmännisch geprägten Bremen eine aktive Gruppe musikalischer Dilettanten gab, die den Professionalisierungstendenzen bürgerlicher Orchester nicht unkritisch gegenüberstanden.

Die Orchesterliste der *Unions-Concerte* von 1815 führt die Mitglieder des Orchesters in drei Gruppen auf: »Mitglieder der Union«, »Dilettanten, die nicht Mitglieder sind« und »Musiker«.¹¹⁹ Diese Unterteilung deutet auf die unterschiedliche gesellschaftliche Stellung der Dilettanten gegenüber den Berufsmusikern hin, wie auch die Unterteilung in Mitglieder und Nicht-Mitglieder der Union wohl eine distinktive Funktion gehabt haben wird. So werden die Berufsmusiker Dr. W. C. Müller, W. F. Riem, Grabau, Lange und Uhlemann gleichzeitig als Ehrenmitglieder und Dilettanten aufgeführt, obwohl aus demselben Dokument hervorgeht, dass sie teilweise für ihre Tätigkeit im *Unions-Concert* entlohnt wurden. Friedrich Ochernal trug zu dieser Zeit den Titel des Städtischen Musikdirektors und wurde unter »Musiker« geführt. Ochernal suchte als Violinist vergebens gesellschaftliche Anerkennung und Integration in die oberen Kreise der Bremer Gesellschaft. Einige Jahre später wurde ihm sogar das kleine Bürgerrecht ohne Handlungsfreiheit verwehrt. Seinem Kollegen Riem hingegen, dem Komponisten, angesehenen Musiker und gelehrten Juristen, der sich bereits in Leipzig in den oberen bürgerlichen Kreisen bewegt hatte, schenkte man das Bürgerrecht bei Ankunft in Bremen und versuchte ihn damit wohl enger an die Stadt zu binden.¹²⁰ Es ist zu vermuten, dass zwischen den anderen 36 Dilettanten und 14 Musikern eine ähnliche soziale Grenze bestand, die sicher eine alltägliche Ausgrenzung der angestellten Musiker vom Vereinsleben nach sich zog, auch wenn diese nicht aus den überlieferten Dokumenten hervorgeht. Auf den ersten Blick mag das *Unions-Concert* ein attraktiver Arbeitgeber für die meisten zumal jungen Musiker gewesen sein, jedoch stellte sich schnell heraus, dass der Verein einen Musiker umgehend durch einen fähigen Dilettanten ersetzte, sobald jemand in Frage kam.¹²¹ Arbeitsverträge schloss der Verein entsprechend nur für die kommenden Konzerte einer Saison.

Rocholl, P. Kalkmann, A. Thorstrick, J. M. Corhsen, A. J. Schomacker, C. A. Heineken, C. H. Meynen, F. Huchting (Union). *Berechnung über Sechs Uebungs-Concerte im Kramer-Amthause vom 3t Januar bis 4t April 1818*, S. 1).

119 Unions-Concerte. *Fingerzeige für den Protokollisten des Union-Konzerts*. 1815. Mit Auflistung des Orchester-Personals.

120 Vgl. W. F. Riem in einem Brief an die Bauherren des Bremer St. Petri Doms vom 2. Juli 1814, in: Riem, Wilhelm Friedrich. *Personalakte*. Vgl. auch Blum, 1975, S. 94 und S. 76.

121 Vgl. Union. *Brouillon zum Protokoll des Union-Protokolls*. S. 3.

Weitere Konzerte in Bremen ab 1800 Der große Saal der *Union von 1801* war über die *Unions-Concerte* hinaus nicht nur der Veranstaltungsort für die eigenen Liebhaber-konzerte. Es fanden auch Konzerte in ihm statt, für die jeweils eine Privatperson die Organisation übernahm und entsprechend öffentliche Werbung betrieb. Die folgende Ankündigung eines Konzerts des Organisten der St. Stephani Kirche, J. H. Lange, ist ein Beispiel dafür, wie diese Konzerte versuchten, die Institutionen des städtischen Musiklebens zu beteiligen: Der Städtische Musikdirektor Ochernal beteiligte sich ebenso wie das Hanseatische Musik-Corps, einige Dilettanten und weitere Musiker. Wie das Orchester besetzt war, wird nicht deutlich. Was aber deutlich wird, ist, dass die Auswahl und Mischung der Werke wohl dem Geschmack des Publikums entsprochen haben muss: Es handelt sich um ein gemischtes »Vokal- und Instrumental-Concert« und die meisten Werke stammen von W. A. Mozart. Auch damals war ein privat geführtes öffentliches Konzert für den Veranstalter mit einem großen finanziellen Risiko behaftet.

Der Korrespondent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* gab darüber hinaus regelmäßig einen Überblick der in Bremen stattfindenden Konzerte, der für die erste Jahreshälfte 1824 das durchaus vielseitige, folgende Bild abzeichnete:

Konzerte musikalischer Vereine (13 Konzerte, davon 5 öffentlich)

- 3 Konzerte Grabaus Gesangsverein (nicht öffentlich)
- +2 Konzerte Grabaus Gesangsverein (öffentlich, im Hörsaal der Gelehrtenschule)
- 5 Konzerte Unionskonzerte (nicht öffentlich)
- 3 Konzerte Singakademie (öffentlich, St. Petri Dom und Ansgariikirche)

Konzerte öffentlicher Einrichtungen (5 Konzerte)

- 1 Orgelkonzert im St. Petri Dom
- 3 Konzerte des Musik-Corps der bremischen Bürgerwehr
- 1 Konzert zum Besten der Unterstützungskasse für Musiker

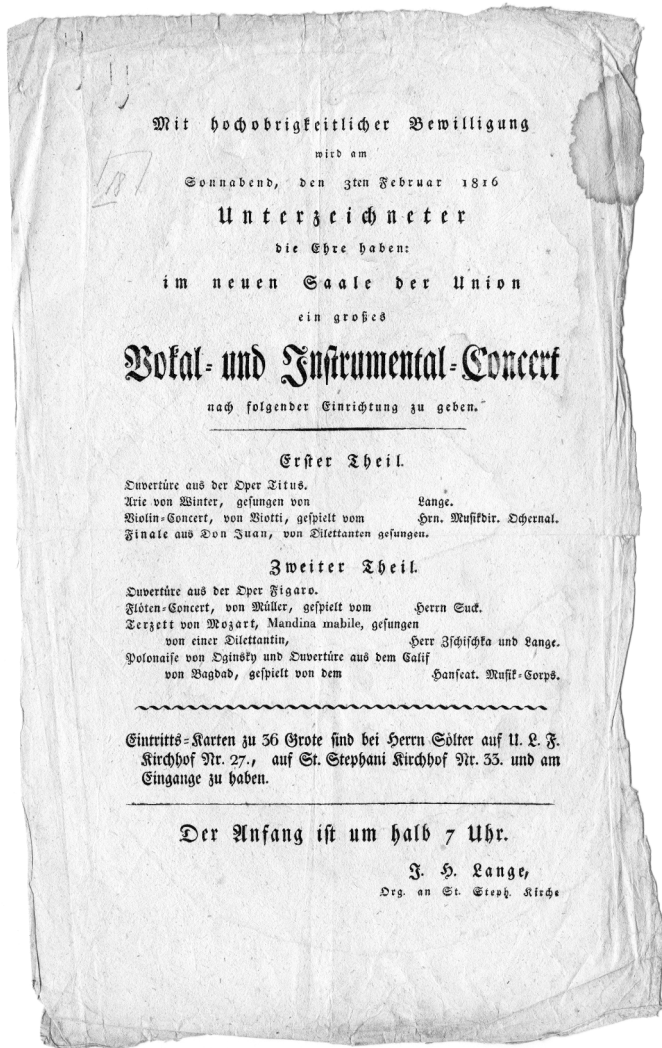
Konzerte selbstständiger Konzertveranstalter (14 öffentliche Konzerte)

- 4 Reisevirtuosenzkonzerte
- 9 Konzerte von einheimischen Künstlern
(von beiden mind. 4 im Abonnement von Ochernal)
- 1 öffentliches Quartett-Konzert im Krameramtshaus von Ochernal¹²²

Es wäre also falsch zu behaupten, es habe in Bremen vor der Gründung des *Vereins für Privat-Concerte* kein umfangreiches öffentliches städtisches Musikleben gegeben. Die Auflistung der Konzerte zeigt, dass sich in den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts einige musikalische Institutionen etabliert hatten: Zunächst veranstaltete das Bremer Militär nach wie vor einige Konzerte, wie auch einzel-

122 Vgl. AmZ, 1825, S. 95 ff.

Abb. 1: Programmzettel eines freien Konzerts am 03.12.1816
im Saal der Union von 1801



Quelle: Staatsarchiv Bremen, 7,1039

te geistliche Konzerte stattgefunden hatten. Wesentlicher Bestandteil des Bremer Musiklebens war das seit Jahrzehnten mehr oder weniger regelmäßig stattfindende Konzert des jeweiligen Städtischen Musikdirektors, das Carl Friedrich Ochernal

vom früheren Musikdirektor Löwe übernommen hatte. Leider ist über diese Konzerte nicht mehr bekannt, als anhand der Berichte aus der Presse rekonstruiert werden kann. In den letzten Jahren fand das Konzert im Krameramtshaus statt.¹²³ Es widmete sich hauptsächlich der instrumentalen Musik, vor allem nachdem die gemeinsame Leitung mit Grabau im Jahr 1821 aufgelöst wurde und er einen eigenen Gesangverein gründete. Leider ist nicht bekannt, inwiefern professionelle Musiker von Ochernal engagiert wurden, außer dass er selbst und sein Sohn in dem Konzert mitwirkten. Es erscheint jedoch überzeugend, dass Ochernal sein eigenes Konzertabonnement, für das er auch das finanzielle Risiko zu tragen hatte, in der Folge seiner Erfahrungen als Dirigent der *Allgemeinen Musik-Gesellschaft Zürich* in derselben Weise leitete, wie ihm von dort ein halbprofessionelles Orchester und die Vorzüge eines öffentlichen Konzerts bekannt waren.¹²⁴ Letztendlich konnte das Konzert aus finanzieller Not heraus nicht weiter bestehen – was ebenso für eine Teilprofessionalität spricht –, weshalb ein Abonnement in der Saison 1824/25 zum letzten Mal zustande kam. Darüber hinaus hatten sich in Bremen zwei Gesangsvereine, Grabaus Gesangverein und die *Singakademie*, parallel zu den Entwicklungen in der Instrumentalmusik begründet. Beide Chöre veranstalteten Konzerte zur Förderung des öffentlichen Musiklebens Bremens.

Resümee Die aufgeführten Entwicklungen des kulturellen Lebens in Bremen zeigen, dass die Gründung des *Vereins für Privat-Concerte* im Jahr 1825 nicht voraussetzungslos geschah. Der Wandel der gesellschaftlichen Beziehungen vom familiären zum öffentlichen Diskurs begann auch in der Hansestadt in der Folge der Aufklärung und wurde in vielen bürgerlichen Institutionen weitergetragen. Spezialisierte Kunst- und Musikvereine blickten zu Beginn des 19. Jahrhunderts bereits auf die Errungenschaften der früheren Vereinigungen zurück: Gebildete Stände hatten über eine gemeinsame Lektüre und dessen Diskussion den Prozess der Verbürgerlichung für weitere Kreise angestoßen und so den Weg für eine bürgerliche Musikkultur bereitet. In Bremen wurde diese Entwicklung maßgeblich von Wilhelm Christian Müller geprägt, der mit zahlreichen Unternehmungen gegen die musikalische Dürftigkeit seiner Wahlheimat ankämpfte. Seinem Wirken ist es letztendlich zu verdanken, dass Musik bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert in Bremen überhaupt zum Gegenstand einer humanistischen Bildung geworden war. Durch seine Familienkonzerte und musiktheoretischen Bemühungen, die eine praktische Beschäftigung mit Musik mit einem theoretisch-ästhetischen Verständnis verbun-

123 Vgl., AmZ, 1824, S. 144.

124 In den Berichten über das Abonnements-Concert von Ochernal in der AmZ findet sich den öfteren der Zusatz »von Dilettanten gesungen«. So auch im längeren Bericht von 1824 (vgl. Amz, 1824, S. 143-144).

den hatten, bereitete er einen ersten Musikbegriff vor, der für die Umsetzung der *Privat-Concerte* zum unverzichtbaren Nährboden werden würde.

Das *Unions-Concert* und die Streitigkeiten um deren Ausrichtung zwischen Dilettantismus und Professionalität verdeutlichen vielleicht am eindringlichsten, an welche Grenzen die Institutionen des städtischen Musiklebens im Jahr 1825 gestoßen waren: Das ursprüngliche Liebhaberconcert hielt den Professionalisierungstendenzen nicht stand, die es unter Wilhelm Friedrich Riem erfahren hatte. Die Kritik, die von den aktiv musizierenden Mitgliedern ausging, war groß, und nachvollziehbar, denn die ursprüngliche Idee des Orchesters war es, der Unterhaltung und Zerstreuung der Mitglieder der *Union von 1801* zu dienen.

Obleich für die Mitte der 1820er Jahre in Bremen ein reges Konzerttreiben nachgewiesen werden kann, gab es keine Institution, die in der Lage gewesen wäre, ein Orchester finanziell abzusichern, und gleichzeitig musikalische Bildung nicht im Erwerb technischer Fähigkeiten auf dem Instrument suchte, sondern in der kritisch-ästhetischen Auseinandersetzung mit musikalischen Werken. Gleichzeitig bedeutete das natürlich, dass es bis 1824 in Bremen – bis auf die wenigen städtisch finanzierten Stellen – keine verlässliche Anstellungsmöglichkeit für Berufsmusiker gegeben hatte, bei der sie sich zusätzlich nicht in ständigem Nachteil durch ihre gesellschaftliche Tieferstellung befunden hatten. Auch wenn musikalische Veranstaltungen in Bremen bis 1824 im Vergleich zum 18. Jahrhundert erstaunlich vielfältig geworden waren, so war doch für den Berufsmusiker bisher äußerst wenig getan worden, wie auch das musikalische Niveau der Orchester, an das infolge der spieltechnischen Anforderungen von neueren Orchesterwerken höhere Ansprüche gestellt wurden, bisher nicht zur Zufriedenheit der aufstrebenden Stadtbürger erfüllt wurde.

So ist auch zu erklären, warum trotz dieser ersten Erfolge im Bremer Musikleben der Bremer Korrespondent¹²⁵ der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* im Jahr 1823 noch kritisierte, dass in Bremen die Künste vom Handel abhängig seien und der Nachteil, den Hansestädte dadurch immer entgegen der Residenzstädte zu haben schienen, zu beklagen sei:

Wäre Bremen freygebiger und – reicher, so wäre es uns wohl gelungen; doch die Klage über den schlechten Handel lähmt auch das Leben der schönen Künste. Diess mag ein Maasstab seyn, wonach man sich ungefähr eine Vorstellung von Bremens musikalischen Instituten und Vermögenskräften machen kann. Einzelne könnten freylich mehr thun, aber Einzelne können doch nicht die Stützen der

125 Wahrscheinlich war Wilhelm Christian Müller im frühen 19. Jahrhundert der Korrespondent für die *AmZ*, wie er selbst in *Aesthetisch-historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst* (Bd. 2) erwähnte: »In der A.M.Z. seit 1803, in der *Caecilia* und in s. Reisebeschr. (Briefe aus Ital. an deutsche Freunde) sind mancherlei mus. Aufsätze« (ebd., S. 172). Für den Hinweis auf die Textstelle danke ich herzlich Christian Kämpf.

Kunst seyn, das Ganze muss sie heben. Darum wird man auch aus den Residenzen immerfort glänzendere Berichte erhalten, und die Berichte aus den Land- und Seestädten, selbst den wohlhabenden, werden doch verhältnismässig meist so veränderlich lauten, wie die obigen.¹²⁶

Zur Lösung des Problems plädierte er für ein kollektives Ganzes zur gemeinsamen mäzenatischen Förderung der Kunst, weil selbige gewinnbringend nur durch die Gemeinschaft zu befördern sei.

126 AmZ, 1823, S. 105.

I. Genese einer bürgerlichen Konzertgesellschaft – Der Verein für Privat-Concerte im Jahr 1825

Vor der Folie der bis hier beschriebenen Entwicklung des städtischen Musiklebens in Bremen erscheint die Gründung eines neuen Vereins plausibel. Inwiefern der *Verein für Privat-Concerte* die Strukturbedingungen Bremens zu überwinden versuchte oder an die Erfahrungen und Ausrichtungen der vorhandenen bürgerlichen Institutionen der Musikpflege anknüpfte, soll im folgenden Kapitel untersucht werden.¹ Reiht sich das *Privat-Concert* in das vorhandene Netz an musikalischen Institutionen ein oder grenzt es sich entschieden von den bisherigen Vereinigungen ab? Nach einem kurzen Blick auf die Gründungsgedanken und Ziele des Vereins, sollen seine drei wichtigsten Gruppen näher untersucht werden: Der Vorstand, die Subskribenten und das Orchester. Neben diesen drei Kerngruppen war Wilhelm Friedrich Riem als musikalischer Leiter des *Privat-Concerts* von anfang an eng mit dem Verein verbunden. Der Exkurs zur Bremer *Singakademie*, der diesem Kapitel nachgestellt ist, untersucht, inwiefern sich Chor und *Privat-Concert* in einem kontroversen oder doch komplementären Verhältnis, sozusagen als Gegensatzpaar bürgerlicher Institutionen, gegenüberstanden.

Gründungsgedanken und Zielsetzung

Bey unseren Musikfreunden war längst der Wunsch rege geworden, wieder zu regelmäßigen Concerten zu gelangen, dadurch geschickte Musiker für Bremen zu erhalten und zu bilden, auch die Bildung der Dilettanten immer mehr zu befördern.²

Im Protokollbuch der *Privat-Concerte*, das zum überwiegenden Teil aus den gesammelten Konzertprogrammen und -rezensionen der Jahre 1825 bis 1853 besteht, wird in den einführenden Worten zur Gründung des Vereins zunächst etwas fast trivial

1 Vgl. Tadday, 2010.

2 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 1.

Wirkendes herausgestellt, das im Laufe der Ausführungen immer wieder Erwähnung findet: die Regelmäßigkeit, mit der die neuen Konzerte stattfinden sollten. In ihr sah man den Schlüssel dazu, professionelle Musiker in der Stadt zu halten und auch für »die Bildung der Dilettanten« das nötige Forum zu schaffen. Bisher war es ein viel beklagtes Problem, dass Musiker im Sommer wegzogen, um an verschiedenen Sommerbühnen ihr Geld zu verdienen, und schließlich nicht oder nicht rechtzeitig zum Saisonbeginn wieder nach Bremen zurückkehrten. Die Musiker waren dazu regelrecht gezwungen, weil sie keinerlei Sicherheiten für mögliche Engagements in einem der wenigen bezahlten Konzerte im nächsten Winter hatten. Auch der Korrespondent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* berichtet noch zwei Jahre vor der Vereinsgründung:

So zerreißt hier der Sommer gewöhnlich alles wieder, was im Winter sorgfältig zusammengefügt ist, weil wir noch immer keine stehende Bühne haben und auch wohl keine bekommen werden.³

Das Bewusstsein, in ständiger Konkurrenz seine Musiker eventuell an vorteilhaftere Bedingungen anderer Städte zu verlieren, erwuchs in dieser Zeit nicht zufällig: Viele bürgerliche Institutionen, wie Lesegesellschaften und andere Assoziationen, hatten ihren Teil dazu beigetragen, das Bedürfnis an einer humanistischen Bildung zu wecken und Musik als deren Gegenstand zu etablieren. Professionelle Musiker in der Stadt zu halten oder überhaupt anzuwerben, war in diesem Kontext natürlich ein Weg, um das übergeordnete Ziel zu erreichen: das musikalische Niveau in der Hansestadt generell zu heben. Die Rolle der musikalischen Dilettanten blieb bereits im Wortlaut des formulierten Vereinsziels hinter der Beschäftigung professioneller Musiker zurück. Ihre Funktion im Verein wird in einem späteren Kapitel detailliert beschrieben.⁴

Ein regelmäßiges Konzertabonnement konnte in einer reichsunmittelbaren Stadt, wie Bremen es war, nur durch eine Subskription erreicht werden.⁵ So war die Vereinsgründung unter praktischen Gesichtspunkten ein bürgerliches Instrument zur wirtschaftlichen Absicherung eines aufwendigen, kostenintensiven Vorhabens, wie es in vielen Fällen im Bereich kommunaler und kultureller Projekte genutzt wurde.⁶ Auf diese Weise setzten Vereinsgründer immer auch voraus, dass die kollektive Beteiligung als institutionalisierter Zusammenschluss

3 AmZ, 1823, S. 106. Der Korrespondent war – wie erwähnt – in dieser Zeit höchst wahrscheinlich Wilhelm Christian Müller.

4 Über die Rollen von Berufsmusikern, Dilettanten und Kennern im *Privat-Concert* siehe das Kapitel »Das Orchester«.

5 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 2-3.

6 Vgl. Roth, 2009, S. 134.

dem Erreichen der Ziele besonders dienlich war. Bürgerliche Konzertunternehmungen mussten sich in Residenzstädten vergleichsweise weniger bemühen, weil das grundständige Auskommen der Musiker durch die Anstellung am Hofe gesichert war. München war in der Hinsicht ein federführendes Beispiel, dass auch Konzertabonnements, die aus bürgerlichem Engagement erwachsen waren, im Schatten der Königshäuser leichtere Existenzbedingungen hatten: Bereits 1811 begründeten elf Musiker des Hoforchesters die *Musikalische Akademie*, die ein Konzertabonnement veranstaltete, das dem bürgerlichen Publikum zur freien Subskription zur Verfügung stand. Unterstützt wurde diese Unternehmung großzügig durch die Freistellung der höfischen Musiker von König Maximilian I. Joseph, die Nutzung der höfischen Konzertsäle und Theater als Veranstaltungsorte und ab 1847 durch den Hofmusikintendanten Franz Graf von Pocci veranlasst auch die freie Nutzung des Odeonssaals in München.⁷ Ein ähnliches Phänomen ergab sich in Berlin, wo Konzertveranstalter immer auch mit der Unterstützung einzelner Mitglieder der Hofkapelle oder des königlichen Orchesters rechnen konnten.⁸ Ohne Frage stand die Gründung des *Vereins für Privat-Concerte* damit direkt im Vergleich und in Konkurrenz zu den Residenzstädten. Bei der Formulierung des Vereinsziels war die Behauptung des eigenen kulturellen Lebens im Vergleich zu anderen deutschen Städten ein nicht zu unterschätzender Beweggrund, denn die Beschäftigung eines Orchesters als Teil der städtischen Musikpflege diente dem bremischen Bürgertum auch der Repräsentation. Dabei war die Subskription zur wirtschaftlichen Absicherung der Unternehmung zunächst nichts Neues. Neu aber war, dass sie auf fünf Jahre angelegt war, um den Musikern über eine Saison hinaus die Sicherheit einer Anstellung geben zu können.⁹

Repräsentationszwecke waren sicher auch ein Grund für den hohen Grad der Professionalität des Orchesters, dessen Zusammensetzung später noch genauer analysiert wird, und auf den bereits der Name »Privat-Concert« einen ersten Hinweis gibt: Nach Carl Dahlhaus überlebte in dieser Bezeichnung eine ältere musikalische Adelskultur, die eine Grenze zur Hausmusik zunächst durch die Beschäftigung professioneller Musiker gegen Honorar überschritten hatte.¹⁰ Da die bremische Oberschicht keine Notwendigkeit hatte, sich gegen den Adel abzugrenzen, hatte sie sich auch namentlich nicht zu unterscheiden; im Gegenteil: Es ist interessant, dass das Selbstverständnis des Bremer *Privat-Concerts* dem aristokratischen Konzertwesen näher zu sein schien als den eigenen bürgerlichen Vorgängern, der

7 Vgl. Bödeker, 1989, S. 44 und vgl. Münster, 2001.

8 Vgl. Mahling, 1980, S. 28.

9 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 1.

10 Vgl. Dahlhaus, 1980, S. 40.

Tradition musikalischer Laienvereine und der Hausmusik.¹¹ Als bürgerliches Vorbild einer Konzertgesellschaft gab es im Jahr 1825 nämlich nur eines: Die Leipziger *Gewandhauskonzerte*.¹² Die Hamburger *Philharmonische Gesellschaft* wurde erst drei Jahre später gegründet.

Natürlich war es abgesehen von diesem direkten Vergleich zu den Orchestern anderer Städte auch unter musikalischen Gesichtspunkten nötig, einen Klangkörper zu begründen, der hohen spieltechnischen Anforderungen genügte, denn sie erwachsen aus den neueren Kompositionen, besonders den Symphonien Beethovens und einigen anderen Werken der Zeit. Das wird schließlich auch bei der Formulierung der musikalischen Ziele für das *Privat-Concert* deutlich:

Ein Vorzug [regelmäßiger Konzerte] ist es zu nennen, denn nur in solchen Conzerten ist es thunlich, die Meisterwerke der großen Tonsetzer aller Zeiten und Völker, ohne Lücken oder zu häufige Wiederholung, ohne gewöhnliche Vorlieben, in vorbedachtem Wechsel und wohlgeordneter Folge den Freunden der Tonkunst vorzuführen, auch den strengen Ansprüchen auf gute Ausführung durch ein gewähltes und eingeübtes Orchester genügend zu entsprechen.¹³

An dieser Stelle gibt der Protokollant den Hinweis, dass bereits zur Gründung des Vereins ein umgrenzter Musikbegriff, der das Programm und die Ausführung der *Privat-Concerte* prägen sollte, feststand: die Rede ist von den »großen Tonsetzern aller Zeiten und Völker«, deren Werke im Konzert »ohne Lücken oder zu häufige Wiederholung, ohne gewöhnliche Vorlieben« vorgetragen werden sollen. Dagegen sei eine »vorbedachte und wohlgeordnete Folge« der Kompositionen das Maß der Dinge. Inwiefern hier ein bürgerlicher Wertekanon des bremischen Stadtbürgertums im Bereich der Auswahl und des ästhetischen Urteils über musikalische Werke angewendet wird, soll im Verlauf dieser Arbeit genauer untersucht werden. Interessant ist diese Untersuchung besonders, weil durch sie das vielbesprochene Argument von Kultur als einigendem Band des Bürgertums am Beispiel eines fest umgrenzten, ideellen Musikbegriffs untersucht und beschrieben werden kann.¹⁴

11 Auch die Konzerte der *Philharmonischen Gesellschaft Hamburg* werden später als *Privatconcerte* betitelt (vgl. Wenzel, 1979, S. 6 und vgl. Sittard, 1890, S. 306 u. a.).

12 Vgl. Heine, 2009. Claudia Heine stellt heraus, dass der Sondertypus »Konzertgesellschaft« ein Musikverein ist, der sich verpflichtete, eine Konzertreihe mit einem professionellen Orchester zu organisieren. Dabei ist der Begriff *Konzertgesellschaft* kein neuer: Bereits während des 19. Jahrhunderts ist er die übliche Bezeichnung eines musikalischen Vereins mit professionellem Orchester und wurde in der musikalischen Fachpresse oft benutzt. Darüber hinaus differenzieren viele ältere Lexika das Phänomen der musikalischen Vereine in derselben Weise (vgl. u. a. Schaal, 1952, Sp. 7).

13 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 1.

14 Vgl. u. a.: Hettling, 2000; Kocka, 1995a.

Für den Bürgerlichen wurde die Diskussion über diesen musikalischen Wertekanon, die »Verwandtschaft der Empfindungen und die kulturelle Fähigkeit, diese auszudrücken« dann zu einem Faktor, ob »die Kultur als einigendes Band wirkt oder als Praxis sozialer Distinktion«. ¹⁵

Ähnliches verrät auch die Bezeichnung »Verein« über die Ziele der Gründung selbst: Die Begriffe *Verein* und *Gesellschaft* wurden bei den Gründungen der neuen bürgerlichen Institutionen des Musiklebens zu Beginn des 19. Jahrhunderts gleichviel genutzt. Dabei konnotierte allerdings der Begriff *Verein* eine gefühlshaltige Ebene. ¹⁶ Im Zuge allgemeiner Individualisierung und dem resultierenden Bedürfnis, Innerlichkeiten in einer begrenzten außerfamiliären Öffentlichkeit auszuleben, schwingt in ihm das vormoderne Einigungsprinzip mit: Emphatisch brachte *Verein* »die Freiwilligkeit der Bindung, die individuelle Selbstständigkeit der Verbundenen und die gefühlsmäßige Nähe zum Ausdruck«. ¹⁷ Noch in der Vormoderne hatte der Begriff *Verein* im Kontext des Staatsrechts eine Einigung von ständischen und reichsunmittelbaren Herrschaftsträgern bedeutet. ¹⁸ In Abgrenzung dazu stand der Begriff *Gesellschaft* in der aufklärerischen Gesellschaftsbewegung durchaus für einen Zusammenschluss, der »quer stand zur ständischen Schichtung und deren Legitimität«. ¹⁹ Im Sinne eines rationalen Austausches zwischen individuell unterschiedlichen Bürgern, die durchaus dem Prinzip der Herrschaft unterliegen konnten, war *Gesellschaft* ursprünglich durch die Ökonomie geprägt als ein Begriff für eine Handels- und Erwerbsorganisation. ²⁰ Der Verein als freiwilliger und zielgerichteter Zusammenschluss setzte die neuartige Rechtsfähigkeit gleichgestellter Individuen voraus, wie sie durch das Naturrecht begründet wurde, jedoch häufig eine Bindung unter genuin Gleichen zur Folge hatte. ²¹ Im Falle des *Vereins für Privat-Concerte* gibt also bereits der Name einen ersten Hinweis auf die soziale Zusammensetzung des Vereins und dessen Selbstverständnis.

Dass von *privaten* Konzerten die Rede ist, sollte nicht im Sinne eines geschlossenen, nicht-öffentlichen Konzertrahmens gedeutet werden, sondern so, dass die Bezeichnung sich schützend vor die obrigkeitliche Zensur stellte. Obwohl die Zensur in Bremen nur formal juristisch bestand und nachlässig durch selbstständig verwaltete Institutionen und nur auf äußeren Druck der auf heftige Kritik stoßenden Karlsbader Beschlüsse umgesetzt wurde, ²² schützte der Name des Vereins die Unternehmung offenbar besonders bei überregionaler Aufmerksamkeit vor der

15 Kaschuba, 1995, S. 100 f.

16 Vgl. Hardtwig, 1990, S. 801.

17 Ebd., S. 802.

18 Vgl. ebd., S. 790.

19 Ebd., S. 792 f.

20 Vgl. Dann, 1993, S. 126.

21 Vgl. Hardtwig, 1990, S. 791.

22 Vgl. Schwarzwälder, 1995, S. 66 (Bd. 2).

externen Aufsicht. Erst bei der offiziellen Gründung während der ersten Generalversammlung der Subskribenten wurde überhaupt die Notwendigkeit empfunden, von *Privat-Concerten* zu sprechen.²³ Die Vereinigung grenzte sich also erst nach dem Zusammenschluss nach außen hin durch die Namensgebung ab, um juristisch dem öffentlichen Raum zu entgehen und den Schutz der privaten Vereinigung zu suchen. Informell unterlag der Zusammenschluss »lediglich« der Subskriptionsgrenze und hatte sonst einen öffentlichen Charakter, der ebenfalls in einem weiteren Kapitel genauer untersucht werden wird.²⁴

Insgesamt standen die Gründungsgedanken des *Vereins für Privat-Concerte* zwischen den praktischen Bedürfnissen Bremens als Hansestadt, in der mit bürgerlichem Engagement das ausgeglichen wurde, was von öffentlicher Hand nicht geleistet war, und den kulturellen und repräsentativen Vorstellungen eines Stadtbürgertums zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Andreas Schulz formulierte dazu treffend, dass die ersten bremischen Vereine dem Gemeinwesen förderlich gewesen seien, um ausgewählte Kenntnisse und Einsichten in der Bevölkerung zu verbreiten, wobei »die praktischen Bedürfnisse einer Handelsstadt [...] Programm und Statuten den Stempel [aufdrückten].«²⁵ Die langfristig angelegte Subskription war dabei das Mittel zum Ziel des Vereins, ein Orchester zu gründen, das in seinem Professionalitätsgrad hohen spieltechnischen, also musikalischen und auch sozialen Anforderungen – zur Verbesserung der Lage der Berufsmusiker –, entsprach, die sich auf den ersten Blick aus den Repräsentationszwecken und vor allem den musikalischen Zielen des Vereins ergaben.

Der Aufbau des Vereins und seine Mitglieder

Der Vorstand

Für die Geschichte des Bremer *Privat-Concerts* und der späteren *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* ist die Rolle des Vereinsvorstandes, oft auch Konzertdirektion genannt, schwerlich zu überschätzen. Von ihm gingen alle maßgeblichen Entscheidungen aus, wie die Auswahl des leitenden Musikers und gemeinsam mit diesem die Besetzung des Orchesters, der Sängerinnen und Sänger und ebenso die Auswahl des musikalischen Programms. Diese Aufgaben hatten die Gründungsmit-

23 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 11. Vorher wurde das Protokoll mit »Der Verein zur Bildung regelmäßiger Winter-Concerte« unterzeichnet (vgl. ebd., S. 10).

24 Vgl. Kapitel »Subskribenten«.

25 Schulz, 2002, S. 209.

glieder 1825 schon vor der ersten Generalversammlung der Vereinsmitglieder festgelegt:

Es wird eine Direktion durch 12 Mitglieder der Gesellschaft gebildet, welche die Cassengeschäfte führt, und unter Beirath des Concertmeisters und Musikdirectors (Herrn Riem und Herrn Ochernal) für Auswahl der Musik und der Concertspieler und Sänger sorgt, auch wenn auswärtige Künstler herkommen, mit ihnen wegen ihrer Vorträge unterhandelt.²⁶

Neben den genannten Aufgaben ist an diesem Zitat besonders interessant, dass auch der Wunsch, für die Verhandlung mit auswärtigen Künstlern zuständig zu sein, formuliert wurde. Nach bisherigem Wissensstand über andere Vorstände von musikalischen Vereinen der Zeit behielten sich die Genehmigung von Virtuosenkonzerten nur die *Allgemeine Musikgesellschaft Zürich* und das *Gewandhauskonzert* vor.²⁷ Ob es in Bremen der Realität entsprach, dass der Vorstand der *Privat-Concerte* zentral die Virtuosenkonzerte der reisenden Musiker verhandelte, ist eher unwahrscheinlich. Zumindest gibt es dafür keine Belege oder Hinweise in den Protokollen. Nach diesem ersten Wortlaut zur Bestimmung eines Vorstandes und einer ersten Subskriptionsrunde wurde der ersten Generalversammlung ein veränderter Paragraph vorgelegt, der ausführt:

5) Die Erwählung von Fünf Vorstehern wird der Gesellschaft empfohlen, sowohl um das Ganze zu organisieren und unter Beyrath von Herrn Riem und Herrn Ochernal d. ä. [dem älteren] zu leiten, als auch über die Auswahl des Personals und die sonstigen Requisite des Orchesters Bestimmung zu fassen und alles Nähere zu ordnen und zu verwalten, auch in allem Andern, worüber die Generalversammlung sich nicht den Beschluß vorbehalten hat, nach besten Einsichten zu verfahren.²⁸

Die Vorstandsmitglieder regelten alle Belange, worüber der Generalversammlung nicht der Beschluss vorbehalten war,²⁹ und veranlassten natürlich auch die Subskription der Konzerte selbst, die die Auswahl der weiteren Vereinsmitglieder regelte.³⁰ Noch wichtiger erscheint in der Retrospektive aber die Entscheidung über musikalische Fragen: Die Auswahl der im Konzert gespielten Werke oblag dem Vorstand unter Rücksprache mit dem leitenden Musiker der Konzerte. Dem Kunstsinn

26 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 3 f.

27 Vgl. Heine, 2009, S. 64.

28 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 6 f.

29 In dieser ersten Generalversammlung behielt selbige sich vor, dass der Vorstand den Zeitpunkt der Konzerte, von denen im Winter regelmäßig zwei in einem Monat stattfinden sollten, nicht ohne Beschluss der Generalversammlung ändern durfte (vgl. ebd., S. 5).

30 Vgl. ebd., S. 3.

des einfachen Bürgers vertraute man wenig, die Subskribenten hatten zunächst keinen Einfluss auf die Programmauswahl der Konzerte, obwohl ihnen später zugestanden wurde, dass einzelne Werke wegen besonderen Gefallens wiederholt wurden oder auch Musik, die offensichtlich mehr der Mode als dem verfolgten Kunstideal entsprach, wegen der Publikumswirksamkeit kritische Berücksichtigung fand.³¹ In der ersten Saison wurde im *Protokoll der Privat-Concerte* bekannt gegeben, dass Dr. Post und L. F. Kalkmann zunächst für die »Anordnung und Auswahl der Musikstücke« verantwortlich seien.³² Beide werden später auch als Dilettanten – die Konzerte durch Gesang unterstützend – aufgeführt und hatten unter den Vorstandsmitgliedern vielleicht den direktesten Musikbezug.³³

Unter dem Namen *Verein zur Bildung regelmäßiger Winter-Concerte* versammelte sich der Kreis der Gründungsväter, der später auch den Vorstand des *Vereins für Privat-Concerte* bildete und von dem zunächst alles Engagement zur Gründung des Vereins ausgegangen war.³⁴ Entgegen den Formulierungen in den angeführten Zitaten handelte es sich um acht Mitglieder:

Ludwig Friedrich (Louis Frederik) Kalkmann (1791-1848)	Kaufmann, Konsul
Gerhard Christian Garlichs (1778-1830)	Kaufmann
Engelbert Wilhelmi (1774-1837)	Kaufmann, Ältermann
Johann Hinrich Albers (1774-1855)	Kaufmann
Johann Augustin Klugkist (1779-1827)	Associé (kaufmännisch)
Albert Herrmann Post (1777-1850)	Advokat, Senator
Hieronimus Klugkist (1778-1851)	Advokat, Notar, Senator
Wilhelm Theodor Hundeiker (1785-1828)	Professor (Dr. phil.) an der Handelsschule*
*Alle Berufe wurden mithilfe des Bremer Adressbuchs von 1825 ermittelt. Die Reihenfolge der Mitglieder folgt der Auflistung in der Originalquelle.	

Der Vorstand des *Vereins für Privat-Concerte* war entsprechend dem Verhältnis der Berufsstände der bürgerlichen Oberschicht Bremens zu einem überwiegenden Teil mit Kaufleuten besetzt. Darüber hinaus waren zwei Vorstandsmitglieder als

31 In den Rezensionen des *Protokolls der Privat-Concerte* wird an mehreren Stellen erklärt, dass einige Werke auf Nachfrage des Publikums gespielt oder wiederholt wurden: unter anderem im Konzert vom 18.02.1835 (*Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53. Bd. 1, S. 154*), vom 28.03.1838 (ebd., S. 201), vom 16.11.1842 (ebd., S. 227), u. a.

32 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53. Bd. 1, S. 13.*

33 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53. Bd. 1, S. 24.*

34 Vgl. ebd., S. 10.

Senatoren in bürgerlichen Ämtern, nur ein Mitglied übte hingegen als Professor einen klassischen Gelehrtenberuf aus. Auch in anderen Städten repräsentierten die Vorstände bürgerlicher Musikvereine die sozialstrukturelle Zusammensetzung des Vereins selbst und die Beteiligung der einflussreichsten Gruppen des städtischen Lebens: Der zwölköpfige Vorstand des *Gewandhauskonzertes* bestand seit 1781 zu gleichen Teilen aus Professoren und Kaufleuten und deutete so die studentische Tradition des Orchesters einer Universitäts- und Handelsstadt an.³⁵

Die Unternehmung der *Privat-Concerte* setzte zweifellos auf die finanzstarke Beteiligung der wirtschaftsbürgerlichen Schicht, die den größten möglichen Subskribentenkreis darstellte und deren Zustimmung zu den Konzerten am ehesten durch eine große Beteiligung der Kaufleute im Vorstand sicherzustellen war. Auch die Vertretung des neuen kaufmännischen Mittelstands war im Vorstand gegenwärtig und wird sich in Bezug auf die spätere tatsächliche Zusammensetzung der Vereinsmitglieder als angemessen herausstellen. In berufsständischer Hinsicht gehörte Johann Augustin Klugkist als Associé einer großen Handelsfirma nicht zu den ranghöchsten Mitgliedern der Stadt,³⁶ allerdings gewann dieser Berufsstand seit Beginn des 19. Jahrhunderts infolge des wirtschaftlichen Aufstiegs auch an gesellschaftlichem Ansehen. Zudem war Johann Augustin Klugkist der Bruder des Senators Hieronymus Klugkist und demzufolge Mitglied einer über viele Generationen in Bremen angesehenen Patrizierfamilie.

Obwohl Bremen nicht als Ratsabsolutismus beschrieben werden sollte, wie Andreas Schulz mit Blick auf die politische Funktion der Bürgerschaft erläutert, war gerade die Teilnahme der Senatoren an der Vereinsgründung besonders wichtig, galt die politische Macht in Bremen doch dem Senat, dessen Zustimmung und Wohlwollen für die Belange eines Vereins entsprechend bedeutsam waren.³⁷ Generell standen Bremer Vereine um 1800 im Einklang mit der Politik des Senats und bildeten keine Oppositionen, sondern verstanden sich ergänzend zur allge-

35 Vgl. dazu Jung, 2006, S. 13, der den Hinweis darauf gibt, dass die neue Leipziger Konzertgesellschaft zunächst jeweils zur Hälfte aus Adelligen und Bürgern bestand (allerdings nicht zwingend auch der Vorstand, dessen Zusammensetzung leider nicht bekannt ist) und nicht gegen die Aristokratie, sondern gegen die stagnierenden Musikverhältnisse der Stadt gerichtet sei. Ab 1781 ist dann der Vorstand, wie gesagt, je zur Hälfte kaufmännisch und bildungsbürgerlich geprägt (vgl. Krause, Peter, u. a. , »Leipzig«, in: MGG 2, Sachteil 5, Sp. 1061).

36 Wie bereits im Kapitel *Die berufsständische Gliederung des Bremer Stadtbürgertums um 1800* erklärt wurde, trat in Bremen im Jahr 1814 eine modifizierte Ratsordnung in Kraft, die eine nach beruflichen Ständen geordnete Reihenfolge bei festlichen Prozessionen, nach jahrhundertalter Tradition, vorschrieb. Danach gehörten (Groß-)Kaufleute und Associés nicht zu den ranghöchsten beruflichen Ständen (vgl. Schwarzwälder, 1995, S. 92 (Bd. 2) und Schulz, 1991, S. 27 f.).

37 Vgl. Schulz, 1991, S. 34.

meinen Politik.³⁸ So gibt es auch im Kontext des *Vereins für Privat-Concerte* zunächst keine Hinweise darauf, dass seine Interessen konträr zum Senat gestanden haben könnten. Die Senatoren Post und Klugkist, die bereits ihre Studienzeit gemeinsam in Göttingen verbracht hatten,³⁹ können dem Verein als Bindeglieder zum Bremer Senat vorteilhaft gewesen sein.

Die Vorstandsmitglieder gehörten ausnahmslos einer Generation der um 1780 Geborenen an, die ihre ersten politischen Erfahrungen und geschäftlichen Erfolge in der Zeit der französischen Besetzung gesammelt hatten. Restaurationsbestrebungen waren ihnen auch deshalb fremd, weil sie bis zur Außerkraftsetzung der alten Verfassung für politische Ämter zu jung waren und deshalb dahingehend wenig zu verteidigen hatten.⁴⁰ Es würde zu weit gehen, den Vorstand des *Vereins für Privat-Concerte* als Lager der liberalen Opposition zu beschreiben, interessant ist aber, dass einige der Gründungsväter, zunächst Ältermann Wilhelmi, aber auch Senator Klugkist als Wortführer der Bürgeropposition bekannt waren und als einflussreiche Männer entscheidend versuchten, gegen die Restauration der Verfassung nach der Zeit der französischen Herrschaft zu kämpfen.⁴¹ Vor dieser Folie entwickelte diese Generation ein bis dahin nicht gekanntes politisches Bewusstsein, ein Bedürfnis der Repräsentanz und angemessenen Vertretung größerer Teile der Gesellschaft, um weitere gesellschaftliche Kreise in öffentliche und kulturelle Angelegenheiten einzubinden. Dieses Selbstverständnis führten sie nicht nur in ihren politischen Ämtern aus, sondern integrierten es auch in die Struktur der bürgerlichen Vereine und im speziellen der Kunstvereine.

Einige der Männer zählten bereits über ihren wirtschaftlichen Reichtum hinaus durch bekannte Kunstsammlungen oder andere bürgerliche Aktivitäten zu der Honoratiorenelite der Stadt. Johann Hinrich Albers beispielsweise entstammte einem Bremer Patriziergeschlecht und kehrte 1816 aus London mit beträchtlichem Vermögen zurück. In Bremen sammelte er alte holländische Gemälde, war gemeinsam mit Senator Klugkist ebenfalls Gründungsmitglied des Kunstvereins und vermachte später einen großen Teil seiner Kunstschatze dem *Bremer Kunstverein*,

38 Vgl. ebd., S. 45.

39 Vgl. Wurthmann, 2009, S. 491 f. und S. 503.

40 Senator Klugkist und Ältermann Wilhelmi traten beide ihre Ämter erst nach der napoleonischen Besetzung an. Auch die anderen Vorstandsmitglieder gewannen ihr gesellschaftliches Ansehen vor allem in dieser Zeit. Einzige Ausnahme ist Senator Post, der bereits am 19. September 1808 sein Amt als Senator als Nachfolger von Franz Tiedemann antrat. 1811 bis 1813 war er darüber hinaus Tribunalrichter (vgl. Wurthmann, 2009, S. 308, S. 491 f. und S. 503).

41 Vgl. Schulz, 2002, S. 257 f. und S. 310. Hieronymus Klugkist war 1814 Wortführer der Bürgeropposition, allerdings später, bei Antritt seines Amtes als Senator am 14.01.1815, nur noch gemäßigter Vertreter der liberalen Bewegung (vgl. ebd., S. 52 f. und S. 258).

der heutigen Kunsthalle Bremen.⁴² Ohnehin sind die Parallelen zu dem zwei Jahre zuvor gegründeten *Kunstverein* auffallend: Vier der acht Gründungsmitglieder des *Vereins für Privat-Concerte* waren auch im ersten gedruckten Verzeichnis der Mitglieder des *Kunstvereins* aufgeführt, drei von ihnen waren sogar ebenfalls in die Direktion berufen. Dabei hatte Hieronymus Klugkist, der als Person des öffentlichen bürgerlichen Lebens Mitglied in mehreren Elitevereinen war, eine entscheidende Rolle gespielt: Die Erfahrungen aus der Gründung des *Kunstvereins* als einer bürgerlichen Institution, die auf seine Einladung hin gegründet wurde,⁴³ brachte er im *Verein für Privat-Concerte* ein, der hinsichtlich seiner kulturellen Funktion und gesellschaftlichen Einbindung einen vergleichbaren Status einnahm. Darüber hinaus ist über Klugkist und die Korrelation zur Gründung des *Kunstvereins* eine Orientierung an den kulturellen Institutionen und wahrscheinlich auch dem bürgerlichen Musikleben Amsterdams zu vermuten.⁴⁴ Die Interdependenz der Kunst- und Musikvereine und auch generell der bürgerlichen Elitevereine in Bremen ist demzufolge groß und ihre unmittelbare gegenseitige Beeinflussung nicht zu übersehen. Ihre Gründungsmitglieder wurden in Bremen wegen politischer Geschicke und ihres gemeinbürgerlichen Sinns als »Erzväter einer erfolgreichen Epoche«⁴⁵ verehrt. Auch Gerhard Christian Garlichs hatte sich als Kunstmäzen und durch weiteres gemeinbürgerliches Engagement gesellschaftlich verdient gemacht und galt in der Hansestadt als Vorzeigepersönlichkeit.⁴⁶

Der überwiegende Teil des Vorstandes gehörte der reformierten evangelischen Kirche an.⁴⁷ Interessant wird diese Beobachtung mit Blick auf die vom Vorstand vorgenommene Auswahl der musikalischen Werke und deren oft kunstreligiösen Deutung, die im weiteren Verlauf der Arbeit noch genau untersucht werden wird. Als Vermittler standen die Vorstandsmitglieder ganz im Sinne Schleiermachers

42 Vgl. Prüsner, Friedrich, »Albers, Johann Hinrich«, in: Neue Deutsche Biographie, 1953, S. 125 [Onlinefassung, zuletzt aufgerufen: 16.03.12] und Bremische Biographie (Hg.: Historische Gesellschaft des Künstlervereins), 1912, S. 9.

43 Vgl. Bremische Biographie (Hg.: Historische Gesellschaft des Künstlervereins), 1912, S. 255.

44 Mein herzlicher Dank gilt an dieser Stelle dem Hinweis von Andrea Weniger, die bei der Durchsicht der Korrespondenz von Hieronymus Klugkist für ihre Dissertation über die Kunstsammlungen der Bremer Mäzene bezüglich des *Kunstvereins* die Beobachtung machte, dass er bei der Gründung des Vereins Erkundigungen über die Kunstgesellschaft *Felix Meritis* in Amsterdam einholte (Briefe an H. Klugkist aus Amsterdam vom 06.12.1823, unveröffentlicht, Kunsthalle Bremen). Die Verbindungen, die zwischen der Gründung des *Kunstverein Bremen* und der Gründung des *Vereins für Privat-Concerte* bestehen, wären ein lohnender Forschungsgegenstand, der an dieser Stelle jedoch nicht weiter verfolgt werden kann.

45 Schulz, 2002, S. 705.

46 Vgl. Storck, 1822, S. 488.

47 Wie der größere Teil der bremischen Oberschicht bestand auch der Vorstand, soweit zu ermitteln, überwiegend aus reformierten Protestanten, wie zunächst die beiden Senatoren Klugkist und Post (vgl. Wurthmann, 2009, S. 491 f. und S. 503).

zwischen reformatorischer Tradition und moderner, in der Aufklärung entstandener bürgerlicher Kultur.⁴⁸ Kultur galt ihnen immer auch als wichtigste Institution der Realisierung einer christlichen Ethik.⁴⁹

Allgemein wurde in Deutschland die Welle der Vereinsgründungen um 1800 von einer schmalen gesellschaftlichen Schicht vorangetrieben, deren Mittel gegenüber der breiteren bürgerlichen Schicht vorteilhafter waren.⁵⁰ Den Impuls für neue Vereinsgründungen gaben je nach regionalen Voraussetzungen und Zielen des Vereins die eigentlich Gelehrten ebenso wie das in den Handelsstädten weit einflussreichere gelehrte Besitz- und Wirtschaftsbürgertum. Thomas Nipperdey schreibt die Vereinsgründung noch allein der Schicht der Gebildeten zu, also traditionell dem Bildungsbürgertum, den »vom traditionellen Bürgertum unterschiedenen ›Bürgerlichen«.⁵¹ Dahingegen erklärt Ralf Roth, dass der Anfangsimpuls zu den Gründungen weit weniger als gedacht von den »Bürgerlichen« ausgegangen sei und das gebildete Besitz- und Wirtschaftsbürgertum eine viel größere Rolle gespielt habe.⁵² Letzteres bewahrheitet sich schließlich auch im Kontext des *Vereins für Privat-Concerte*, denn erst das Wirtschaftsbürgertum war in der Hansestadt in der Lage, kostspielige kulturelle Unternehmungen zu finanzieren.

Auf diese Weise ist der Vorstand des *Vereins für Privat-Concerte* ein Kreis einer kleinen bürgerlichen Honoratiorenelite, der über die Tatsache, dass er finanziell und gesellschaftlich dazu in der Lage war, den Bestand der Unternehmung zu sichern, in seiner Rolle als gesellschaftliches und kunstmäzenatisches Vorbild die kulturellen Normen und Werte des Bürgertums zu vertreten und zu prägen suchte. Die Repräsentanz des Vereins durch die wirtschaftlich und politisch einflussreichsten Männer der Stadt war eine der entscheidenden Grundlagen für die Kontinuität und erfolgreiche Gründung des Vereins. Von ihnen hing das Gelingen dieses bürgerlichen Engagements entscheidend ab.

Die Subskribenten

Die überlieferten Subskriptionslisten der Jahre 1825 bis 1852 befinden sich in den *Rechnungsbüchern des Vereins für Privat-Concerte*.⁵³ Sie sind eine wichtige Quelle für die Erforschung des Vereins, weil aus ihnen die Mitglieder hervorgehen, also alle

48 Zum Phänomen des Kulturprotestantismus und dem Zusammenhang zu Schleiermachers Theologie vgl. den Artikel »Kulturprotestantismus« in: Theologische Realenzyklopädie, Hg.: Gerhard Müller, Bd. 20, Berlin, New York, S. 230-243.

49 Vgl. Graf, 2001, Sp. 1851.

50 Vgl. Roth, 2009, S. 130 ff.

51 Vgl. Nipperdey, 1972.

52 Vgl. Roth, 2009, S. 126.

53 Vgl. *Privat-Concerte. Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Konzerte 1825-53*. 2 Bde. Eine Transkription der ersten Subskriptionsliste von 1825 befindet sich im Anhang dieser Arbeit.

Subskribenten, die sich zur finanziellen Sicherung der Konzerte über theoretisch fünf Jahre hinweg verpflichtet hatten. Für die Saison 1825/26 wurden 272 Billette von 153 Subskribenten, die jeweils ein bis vier Plätze subskribiert hatten, erworben. Es ist festzustellen, dass es trotz der Bestimmung des Subskriptionsversprechens über fünf Jahre jährlich einige neue und ausgeschiedene Mitglieder gab. In der Summe der Garanten brachten diese allerdings nicht merklich eine Veränderung: Nach der ersten Saison waren zehn Mitglieder nicht mehr Teil des Vereins und fünf neue Vereinsmitglieder wurden aufgenommen.⁵⁴ Aus welchen Gründen und mit welchen Konsequenzen einige Subskribenten die Unterstützung über fünf Jahre nicht einhielten, ist nicht bekannt. Subskribiert werden konnte, wie gesagt, für bis zu vier Eintrittskarten pro Person, namentlich Billette, die dann an Hausgenossen⁵⁵ oder die nächsten Verwandten, wenn sie auch subskribiert hatten, vergeben werden konnten. Weitere Übertragungen waren unzulässig.⁵⁶ Die Gruppe der Subskribenten war demnach nur ein Teil des endgültigen Publikums der *Privat-Concerte*, wobei von jener Gruppe die finanzielle Unterstützung der Konzertunternehmung abhing, weshalb es deren Ansprüche sowohl in organisatorischer, als auch in musikalischer Hinsicht zu erfüllen galt. Die Preise für die Subskription der ersten 14 Konzerte in der Saison 1825/26 richteten sich danach, für wie viele Billette ein Subskribent unterzeichnet hatte:

Für 1 Person	7 Rthlr.
Für 2 Personen	10 $\frac{1}{2}$ Rthlr.
Für 3 Personen	14 Rthlr.
Für 4 Personen	17 $\frac{1}{2}$ Rthlr. ⁵⁷

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war die Mitgliedschaft in einem Verein zweifellos dem gesellschaftlichen Ansehen förderlich, nahmen doch besonders Kunst- und

54 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 23. Dort heißt es: »Verhältnisse wegen sind als Abonnenten der Concerte folgende zurückgetreten: Aelterm. Meinerzhagen, Consul Wichelhausen, F. W. Hunicke, T. A. Möller, Aelterm. Greve, R. Runge – Dagegen hatten nur für 1 Jahr subskribiert und wollten nicht ferner Theil nehmen: J. N. Mohr, Dr. Bartsch, W.e [Witwe] Kreye – so auch Dr. Wichelhausen der auf die Billets von Pearkes mit aufgenommen ist. Als neue Theilnehmer wurden aufgenommen C. Schünemann, G. T. Fehrmann jun., G. Bastian, A. Schröder, Dr. Watermeyer.«

55 Im Bremer Stadtkern zählten zum Haushalt des bürgerlichen Familienoberhauptes neben der »Kernfamilie« auch die bei ihm beschäftigten Kaufmannsgehilfen, Gesellen, Lehrlinge und besonders auch die Dienstmoten. Die Möglichkeit, für mehrere Hausbewohner zu subskribieren, entsprach also in erster Linie dem Bedürfnis des bürgerlichen Hausbesitzers in der Altstadt. Dahingegen waren die Durchschnittsgrößen der Haushalte außerhalb der Stadtmauern durch Kleinfamilien und Einpersonenhaushalte kleiner (vgl. Schulz, 2002, S. 25 ff.).

56 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 8.

57 Ebd., S. 4.

Musikvereine wegen des ideellen Gutes der Beschäftigung mit Kunst ein höheres Prestige für sich in Anspruch.⁵⁸ Es entsprach der bürgerlichen Sozialmoral, sich in diesen Bereichen zu engagieren: »Die Bürger machten sich eine Ehre daraus, Mitglied dieser Konzerte [Liebhaber Konzerte] zu sein; es gehörte eben zur allgemeinen Bildung, zu subscribieren.«⁵⁹ Für eine gelungene bürgerliche Karriere waren diese Werte ebenso die Voraussetzung wie wirtschaftlicher Erfolg.⁶⁰ Die Konstruktion, dass Subskribenten der Konzerte gleichzeitig auch Mitglieder des *Vereins für Privat-Concerte* waren und ihr finanzieller Beitrag zur Absicherung des Konzertwesens so auch im Hinblick auf die Gemeinnützlichkeits Bestand hatte, zeigt aus einer weiteren Perspektive, welches Interesse Subskribenten an der Konzertgesellschaft gehabt haben könnten. Über den Beitrag zu den Konzerten hinaus hatten die Vereinsmitglieder keine Pflichten zu erfüllen, die Teilnahme am *Privat-Concert* war nicht durch soziale Auswahlverfahren reglementiert. Allerdings war sie natürlich auch nicht unabhängig von finanziellen Hürden: Der Subskriptionspreis für eine ganze Saison war nicht unbedeutend, und Bremern, die die Konzerreihe nicht subscribiert hatten, war der Zutritt zu einzelnen Konzerten nicht erlaubt.⁶¹ Im Gegensatz dazu war Auswärtigen der Zutritt zu einzelnen Konzerten für einen erhöhten Eintrittspreis gestattet, natürlich zunächst, um vor Gästen dem repräsentativen Nutzen des Konzertes genügen zu können.⁶² Gerade im kaufmännischen Bremen bedeutete die Subskriptionshürde, dass nur ökonomisch unabhängigen Personen die Teilnahme an den Konzerten möglich war. Der Mittelstand war meist ebenso abhängig von der Konjunktur, wie es das kulturelle Leben selbst war. Die Erwirtschaftung erforderlicher finanzieller Mittel war in Bremen zunächst den Vollbürgern, also Bürgern mit altstädtischem Bürgerrecht mit Handelsfreiheit, möglich.⁶³ So hatte die Subskription, die zu Beginn einer Saison im Voraus gezahlt werden musste, natürlich auch einen »sozialen Inhalt«.⁶⁴ Inwiefern dieser sich auf die tatsächliche Zusammensetzung des Vereins auswirkte, ist bei der genauen Untersuchung der ersten Subskriptionsliste des Konzertes von besonderem Interesse.

Interessant ist, dass es vor dem Ausschluss der Einzelkarte im ersten Aufruf zur Teilhabe an den *Privat-Concerten* noch hieß, dass alle »Freunde und hiesige, welche nicht subscribiert haben« für einen Eintrittspreis von 48 Groten an den einzelnen

58 Nipperdey, 1972, S. 1; vgl. auch Mommsen, 2002, S. 50.

59 Preussner, 1935, S. 58.

60 Zum Thema »Sozialmoral, Bürgerehre und Legitimität« vgl. Schulz, 2002, S. 323 ff.

61 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 8 u. a.

62 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 12. Diese Ausnahmeregelung wurde in der ersten Saison von jeweils 5 bis 15 Auswärtigen pro Konzert genutzt, wie das Protokoll an dieser Stelle aufführt.

63 In Bremen war nur den Bürgern der Altstadt mit Handelsfreiheit die Ausübung der freien Berufe und des Kaufmannsberufes erlaubt (vgl. Reineke, 1929, S. 214 ff.).

64 Vgl. Heister, 1983, S. 183.

Konzerten teilnehmen können.⁶⁵ Erst nach der ersten Generalversammlung der bis dahin unterzeichneten Subskribenten, die der Besprechung zur weiteren Werbung von Mitgliedern dienen sollte, verschärfen sich die Teilnahmebedingungen letztlich. Die Abgrenzung der Vereinsmitglieder von nichtsubskribierenden Bremern ist auf der einen Seite als Versuch zu deuten, Unentschlossene zu überzeugen, sich am Konzert zu beteiligen oder andernfalls für die ganze Saison ausgeschlossen zu sein – nach der Einschränkung des Konzertzutritts und dem erneuten Aufruf zur Subskription waren genügend Garanten zusammen gekommen –, auf der anderen Seite ist es wenig überraschend, dass der Wunsch nach einer Subskriptionshürde und der damit verbundenen sozialen Abgrenzung aus den Reihen der »Neubürgerlichen« selbst kam. Sie versuchten durch traditionelle gesellschaftliche Strukturen ihren neuen Status zu profilieren und zu verteidigen; die gesellschaftlich etablierten Vorstandsmitglieder hatten hingegen keine Befürchtungen, die Konzerte auch unter liberaleren Statuten stattfinden zu lassen. Als dritter Erklärungsversuch könnte die Absicherung der *Privat-Concerte* durch eine mehrjährige Subskription auch den Vorteil gehabt haben, den »privaten« Status der Konzerte zu ermöglichen und die Unternehmung so vor der obrigkeitlichen Zensur zu schützen.

Eine Subskription als reines Abgrenzungsmittel zur Sicherung der Exklusivität zu betrachten, täte der Sache aber Unrecht. Subskriptionen dienen zunächst und in oberster Priorität immer der Finanzierung einer Unternehmung und die finanzielle Absicherung der Konzerte hätte nicht, wie Hans Werner Heister entgegen, durch große Nachfrage anders gesichert werden können.⁶⁶ Bremen ist dafür das beste Beispiel, verdeutlicht das lange Werben um genügend Garanten und der Verlauf bisheriger Bremer Konzerte, deren Bestand nie ausreichend gesichert war, doch genau das Gegenteil. Eine Subskription ist ein typisch bürgerliches Erwerbssinstrument, das bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in England entwickelt wurde.⁶⁷ Gemeingessellschaftliche Projekte, die erst seit jener Zeit durch Vereine und andere Zusammenschlüsse geregelt waren, verschaffte es eine nötige finanzielle Kalkulierbarkeit. Auch neue, kostenaufwändige Bücher und Musikalien wurden wie Konzerte oft auf diese Weise finanziell abgesichert.

Dass der *Verein für Privat-Concerte* seine Mitglieder nicht, wie bei musikalischen Vereinen der Zeit üblich, auf musikalisches Können prüfte oder Neumitglieder durch Ballotage wählte, lag in der Natur der Sache, weil es entgegen den meisten musikalischen Vereinen der Zeit zunächst passive Mitglieder waren. Es ist interessant zu untersuchen, ob diese Tatsache den Konzerten auch eine veränderte »Geschmacksträgerschicht« (Schücking) eröffnete, wie Carl Dahlhaus sie als eines der

65 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 4.

66 Vgl. Heister (Bd. 1), 1983, S. 181.

67 Hortschansky, 2002, S. 387.

Kriterien einer bürgerlichen Musikkultur identifiziert.⁶⁸ Inwiefern unterscheiden sich die Subskribenten der *Privat-Concerte* von denen anderer musikalischer Vereine? Und sind von dieser Zusammensetzung der Mitglieder Besonderheiten in der Ausgestaltung der Vereinsstrukturen oder des musikalischen Programms zu erwarten?

Andreas Schulz geht in seiner umfassenden Beschreibung des Bremer Bürgertums von regionalen Strukturunterschieden aus und vertritt die These des »Sonderfalls der Hansestädte«. Für ihn »bietet die nicht zu leugnende historische Einmaligkeit der freistädtisch verfassten Bürgerrepubliken Hamburg, Bremen, Lübeck und bis 1866 auch Frankfurt a.M. [...] die Gelegenheit, Bürgertum als souveränen Entscheidungsträger im staatsfreien Raum zu beobachten, unter »reinen Laborbedingungen« sozusagen.«⁶⁹ Inwiefern lassen sich vor der Folie dieser These die Entwicklung des *Vereins für Privat-Concerte* und dessen sozialstrukturellen Besonderheiten begreifen? Welche berufsständische Zusammensetzung der Vereinsmitglieder lässt sich nachweisen und zeichnet sich in der Folge ein Vereinsbild ähnlich der Tradition Bremer bürgerlicher Elitevereine ab? Über die Fragen zu der sozialstrukturellen Zusammensetzung des Vereins hinaus stellt sich vor der Folie dieser These auch die Frage nach den Eigenheiten des *Vereins für Privat-Concerte* überhaupt, denn wenn Bürgertum in Bremen unter »reinen Laborbedingungen« beobachtet werden kann, dann agiert es entsprechend bei der Ausgestaltung seiner Institutionen.

Bei der Analyse der ersten Subskriptionsliste aus dem Jahr 1825 und ihrer berufsständischen Auswertung ergibt sich eine Sozialstruktur des Vereins, die in ihren groben Zügen zunächst nicht verwundert: Gut zwei Drittel der Garanten entstammten dem kaufmännisch, wirtschaftsbürgerlichem Metier, sie waren Kaufleute und deren Witwen, Angestellte in großen Handelsbetrieben und Kleinhändler. Dagegen stand ein Drittel der Mitglieder dem bildungsbürgerlichen Ideal näher: Geistliche, Gelehrte, Mediziner, Advokaten und Personen in bürgerlichen Ämtern, also Senatoren, Bürgermeister, Consule und Archivare.⁷⁰

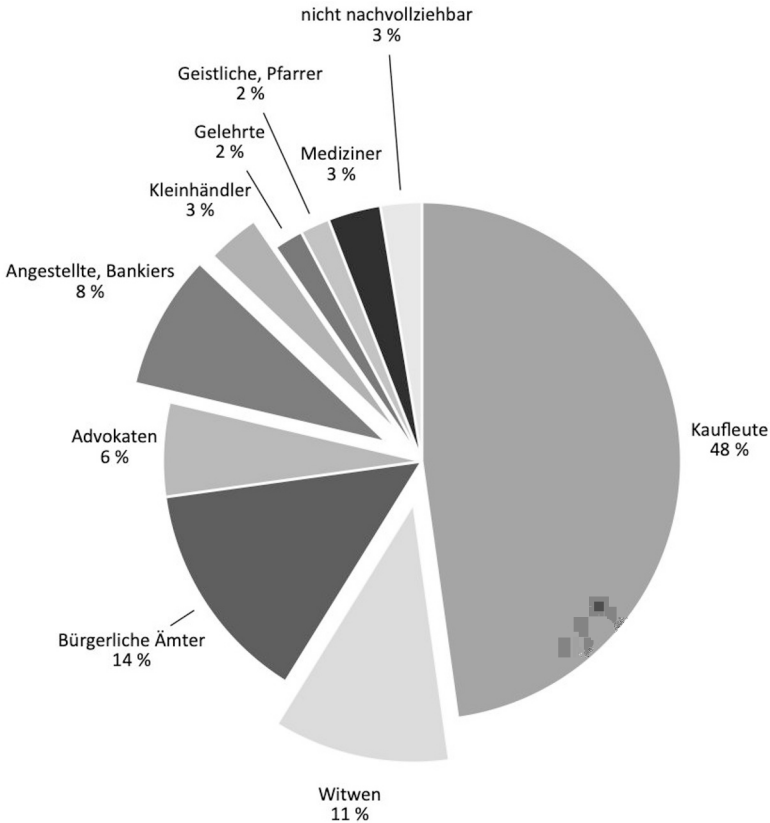
Dabei sind jedoch einige Berufsgruppen im Kontext der hanseatischen Besonderheiten Bremens zu analysieren: Der überproportional große Anteil an Personen in bürgerlichen Ämtern ist in seiner sozialstrukturellen Bedeutung mit Vorsicht

68 Vgl. dazu Dahlhaus, 1980.

69 Schulz, 2002, S. 15.

70 So schwer der Bürgertumsforschung der letzten Dekaden die Abgrenzung des Bürgertums und damit die Suche nach dem verbindenden Element der Bürgerlichen gefallen ist, ist es hingegen Konsens, wirtschafts- und besitzbürgerliche Kreise, die sogenannte *Bourgeoisie*, und das Bildungsbürgertum als die beiden Kerne des Bürgertums zu bezeichnen (vgl. dazu u. a. Kocka, 1995, S. 9 f.).

Abb. 2: Subskribenten des Privat-Concerts im Jahr 1825 nach Berufsgruppen (insgesamt 272 Billette).



zu genießen, denn gut zwei Drittel der Amtsinhaber des Senats waren Rechtsanwälte und ein Drittel Kaufleute. Der Juristenstand, der formal dem Gelehrtenstand zuzuordnen wäre, wurde darüber hinaus in Bremen von den »Praktikern« des Handelsrechts dominiert.⁷¹ Deren Ansehen wuchs vor allem infolge der Zeit der französischen Besetzung, nach der juristische Expertise bei den neuen Aufgaben, die aus den staatsrechtlichen Beziehungen zum Deutschen Bund resultierten, besonders geschätzt war. Rechtsanwälte und besonders Juristen in bürgerlichen Ämtern wurden in Bremen folglich weniger als eigentliche Gelehrte denn

71 Vgl. Schulz, 2002, S. 59.

viel mehr als »juristische Funktionselite« betrachtet.⁷² Sie standen in enger politischer und beruflich-geschäftlicher Allianz mit der Kaufmannschaft als größter Interessenvertretung der Hansestadt.⁷³ Rechtsanwälte und Kaufleute in bürgerlichen Ämtern blieben in Bremen oft auch verwandtschaftlich eng miteinander verbunden, weil Senatsmitglieder ihre bürgerlichen Ämter nur ausüben konnten, wenn sie ökonomisch unabhängig waren und ihren Lebensunterhalt trotz Untätigkeit im eigentlichen Beruf bestreiten konnten. Entsprechend sind die Senatsmitglieder meist ebenso Familienmitglieder der vermögenden Bremer Kaufmannsfamilien. Der Berufsstand der Advokaten und der bürgerlichen Ämter lässt sich in diesem Sinne als Sonderfall zwischen bildungsbürgerlichem und wirtschaftsbürgerlichem Metier am ehesten als politisch-administrative Gruppe darstellen.⁷⁴ Der ihr immanente bildungsbürgerliche Anteil wäre einzuschränken, definierte man ein bürgerliches Metier über eine Zweckungebundenheit zu den wirtschaftlichen Interessen der Kaufmannschaft. Denn obwohl die Biografien der Senatoren oft eine »horizontale Mobilität« entgegen der berufsständischen Spezialisierung, also vielseitiger Beschäftigung mit den unterschiedlichsten Wissenschaften, aufwiesen,⁷⁵ waren sie doch spätestens in der Ausübung eines bürgerlichen Amtes zweckgebunden an die Bedürfnisse der Hansestadt. Dass die politisch-administrative Gruppe jedoch dem »gelehrten Stand« als Erweiterung der traditionellen Gelehrsamkeit zuzuordnen ist, steht außer Frage.⁷⁶ Fragt man allerdings nach dem Anteil der traditionellen Gelehrtenberufe unter den Subskribenten der *Privat-Concerte*, dann ist dieser Teil mit nur knapp zehn Prozent der Subskribenten auffallend gering, besonders auch im Vergleich zu allen anderen musikalischen Vereinen der Zeit.

Eine weitere Besonderheit der Historie Bremens betrifft die Gruppe der Witwen, die in der Hansestadt gesellschaftlich privilegiert war: Sie waren nicht nur berechtigt, die kaufmännischen Geschäfte der verstorbenen Ehemänner fortzuführen, sondern nahmen in ihrer Rolle auch den Kaufleuten gleichgestellt am gesellschaftlichen – wenn auch nicht politischen Leben – teil. Als Ehefrauen hingegen hatten sie diese Befugnis nur indirekt.⁷⁷ Dieser Umstand führte dazu, dass

72 Ebd., S. 59.

73 Vgl. ebd.

74 »Politische und administrative Führungsaufgaben« stellt auch Andreas Schulz für die aufsteigende Juristenelite heraus (Schulz, 2002, S. 73), der an dieser Stelle auf Heinz Schillings *Die Stadt in der frühen Neuzeit* verweist. Schillings allgemeine Analyse der neuzeitlichen Stadt führt eine funktionale Differenzierung der Oberschicht als Juristenelite, Wirtschaftsbürgertum und geistliche Elite an. Diese Beobachtung ist auch in Bremen zutreffend, unterliegt jedoch der Einschränkung, dass die Führungselite Bremens auch im 19. Jahrhundert familiär oft eng miteinander verbunden war, was die funktionale Divergenz einschränkte.

75 Vgl. Schulz, 2002, S. 73.

76 Vgl. Bödeker, 1989.

77 Vgl. Budde, 2009, S. 7.

Frauen am Konzert nicht nur über Mehrfachsubskriptionen ihrer Ehemänner teilnehmen konnten, sondern 30 Billette direkt von Frauen erworben wurden, die fast ausschließlich dem wirtschaftsbürgerlichen Stand zuzuordnen waren. Nur vier der Billette waren von Frauen erworben worden, die in der Subskriptionsliste als »Frau Dr.« aufgeführt waren, also als Witwen wie ihre verstorbenen promovierten Ehemänner dem Bildungsbürgertum zuzuordnen sind: Frau Dr. Castendyk subskribierte für beachtliche drei Abonnements und Frau Dr. Albers für ein Abonnement. Darüber hinaus ist nur die Witwe des Senators Castendyk unter der Berufsbezeichnung ihres Mannes aufgeführt. Alle anderen Subskribentinnen trugen den Namenszusatz »Witwe«, was vermuten lässt, dass diese Damen die erwähnten kaufmännischen Geschäfte ihrer verstorbenen Ehemänner verwalteten. Generell gab es im gesamten 19. Jahrhundert von Seiten der Frauen regen Zuspruch zum Konzert: An mehreren Stellen des *Protokolls der Privat-Concerte* wird darauf hingewiesen, dass einige Konzerte – das weibliche Interesse am Konzert wurde oft mit der Oper und generell der Vokalmusik in Verbindung gebracht – besonders gut von Frauen besucht waren. Wie viele Frauen genau am Konzert teilgenommen hatten, ist leider nicht zu rekonstruieren.

Der Dokortitel sei in Bremen der höchste Titel – abgesehen von *Bürgermeister* – gewesen, beobachtete der Sozialreformer Victor Aimé Huber in der Hansestadt.⁷⁸ Selbst Senatoren seien in Bremen »Herr Doktor« genannt worden, wenn sie promoviert waren. Dem entgegen steht die Subskriptionsliste, in der ein Dokortitel nur bei Advokaten, Medizinern und Gelehrten aufgeführt wurde. Senatoren werden nicht mit Titel aufgeführt, obwohl die Hälfte von ihnen promoviert war. Die Titel des Senators und des Bürgermeisters scheinen demnach als bedeutender eingestuft worden zu sein, was die Wichtigkeit der Anbindung des Vereins an den Senat, über die Überrepräsentanz der Personen in bürgerlichen Ämtern hinaus, ein weiteres Mal belegt. Insgesamt sind 29 von 153 Mitgliedern zur Gründung des *Vereins für Privat-Concerte* promoviert, womit der Anteil von knapp 20 % natürlich weit über dem Durchschnitt der gesamten Bevölkerung lag. Allerdings ist, wie gesagt, dieser Teil der gelehrten Mitglieder des Vereins nur mit Vorsicht einem bildungsbürgerlichen Metier zuzuordnen.

Fast die Hälfte der Subskribenten sind der berufsständischen Gruppe des Kaufmanns zuzuordnen. Diese Zahl repräsentiert zunächst wenig überraschend ihren hohen Anteil an der bürgerlichen Oberschicht der Hansestadt Bremen, der sie juristisch betrachtet über das Bremer Bürgerrecht eindeutig angehörten. Auch andere Bremer Elitevereine, wie die zwei großen Lesegesellschaften »Erholung« und »Museum« zeichneten übrigens ein ganz ähnliches Bild: Im Museum waren im Jahr 1804 44,57 % der Mitglieder Kaufleute oder Handelsleute, in der »Erholung« im sel-

78 Vgl. Schulz, 2002, S. 58.

ben Jahr sogar 54,74 %.⁷⁹ Die Teilhabe an diesen elitären Clubs war den Kaufleuten ein Ausdruck ihrer bürgerlichen Lebensart, der sogenannten »feinen Sitte«, die sie als besonders bürgerlich kennzeichnete.

Nach Jürgen Kocka äußerte sich diese bürgerliche Kultur neben der besonderen Hochachtung vor individueller Leistung und dem Streben nach selbstständiger Gestaltung auch durch die Betonung von Bildung, durch ein ästhetisches Verhältnis zur Hochkultur und den Respekt vor der Wissenschaft.⁸⁰ Im Ganzen spricht Kocka von einer »großen Wichtigkeit symbolischer Formen für die Identität des Bürgertums« wie »Tischsitten und Konventionen, Titel und feine Lebensart, die Kleidung, [und] den (heute aus der Übung gekommenen) Hut«. ⁸¹ Das *Privat-Concert* diente unter all diesen Gesichtspunkten den Kaufleuten als Forum zur Zurschaustellung ihrer bürgerlichen Kultur: in ihm kamen sie ihrer Vorstellung einer bildenden, kulturellen Tätigkeit nach und grenzten sich dadurch von einer »unfeinen« Lebensart und in der Folge den mittleren und unteren Berufsständen ab. Für den bürgerlichen Kaufmann war all das von geradezu existenzieller Bedeutung, denn es entsprach dem bürgerlichen Selbstverständnis, dass die Kernmerkmale der jeweiligen bürgerlichen Teilgruppen auf alle Bürgerlichen zutreffen hatten: So »musste etwa auch der Kaufmann, der Besitzbürger par excellence, über Bildung verfügen, um soziale Anerkennung von seinen Mitbürgern zu erfahren. Und umgekehrt wurde auch der Bildungsbürger erst durch ein bestimmtes Maß an Besitz, an Einkommen oder Vermögen, zum akzeptierten Bürger«. ⁸² Für die größte Gruppe der Subskribenten, die Kaufleute, war es entsprechend wichtig, sich im Sinne einer ganzheitlichen Bildung gerade auch mit den Künsten, die dem rational und ökonomisch denkendem Kaufmannsstand besonders fern zu liegen schienen, auseinander zu setzen. Denn in der bremischen Gesellschaft erlangte nur Ansehen und öffentlichen Einfluss, wer sich durch wirtschaftliche Erfolge ebenso herausgestellt hatte wie durch gemeinnütziges Engagement. ⁸³

Zunächst durch wirtschaftlichen Wohlstand zur Partizipation an einer »bürgerlichen Sitte« aufgestiegen war auch der neue Bremer Mittelstand, dessen Vermögen oft weit über dem Üblichen der mittelständischen Berufsgenossen lag: »Ihr Berufsstand stellt in wirtschaftlicher, aber auch in politischer und sozialer Hinsicht das traditionelle Bindeglied zwischen kaufmännischer Oberschicht und dem alten Mittelstand dar.« ⁸⁴ Dazu zählten die Angestellten in großen Handelsunternehmen als Anwärter des Kaufmannsberufs ebenso wie die Gastwirte und Lohgerber. So

79 Vgl. Schulz, 2002, S. 223 und S. 225.

80 Kocka, 1995, S. 18.

81 Ebd.

82 Hettling, 2000, S. 325.

83 Vgl. Elmsäuser, 2007, S. 74 f.

84 Schulz, 2002, S. 130.

profitierten auch die Lohgerber D. W. Gromme und T. Achelis von der Erweiterung der bremischen Bürgerschaft und planten an zentraler Stelle die Geschicke der städtischen Selbstverwaltung.⁸⁵ Ebenso subskribierten sie im Jahr 1825 für gemeinsam fünf Billette. Eine beachtliche Summe, die ihre wirtschaftliche Unabhängigkeit und gesellschaftliche Stellung verdeutlichte.

Fragt man – auch unter Anbetracht der beschriebenen finanziellen Subskriptionshürde der Konzerte – nach der ökonomischen Stellung des Gelehrtenstandes in Bremen, zeichnet sich ein heterogenes Bild ab: Zunächst hatten alle bildungsbürgerlichen Berufsstände im Dienste der Stadt ihr monatliches Auskommen und darüber hinaus durch andere Leistungen wie Privatunterricht oder Vorträge einen weiteren eigenständigen Verdienst. Besonders privilegiert waren die Bremer Geistlichen der reformierten Stadtkirchen und später auch die lutherischen Pfarrer, die neben ihren Einkünften aus kirchlichen Amtshandlungen, wie Taufen oder Trauungen, von der Gemeinde mit freien Wohnungen und einem festen Gehalt bedacht wurden.⁸⁶ Die Berufung in ein Kirchenamt in Bremen galt auch außerhalb der Stadt als hohe Ehre und stattete den Geistlichen mit allen gesellschaftlichen Annehmlichkeiten aus, denn ihm und seiner Familie wurde ein freies großes Bürgerrecht ausgesprochen.⁸⁷ So war zum Beispiel Friedrich Adolf Krummacher 1823 trotz immenser Zweifel an Bremen als Wirkungsstätte schließlich durch finanzielle Vorteile überzeugt worden, eine Stelle in St. Ansgarii anzutreten.⁸⁸ Zwei Jahre später unterzeichnete er die Subskriptionsliste mit dem Versprechen, die Konzerte mit drei Abonnements zu unterstützen.⁸⁹ Krummacher hatte sich in Bremen durch seine konfessionsübergreifende und politische Themen nicht verschmähende Rede schnell einen Namen gemacht. Er plädierte für eine fromme, ethisch veränderte Lebensweise gemäß dem Evangelium und deutete die Bibel nicht dogmatisch, sondern im ursprünglichen Verständnis. Natürlich hatte seine pietistische Theologie nicht nur Zuspruch.⁹⁰ In Bezug auf die *Privat-Concerte* ist es gerade Krum-

85 Vgl. Schulz, 2002, S. 138.

86 Vgl. Schulz, 2002, S. 75.

87 Vgl. ebd., S. 76.

88 Vgl. Möller, 1849, S. 262. Krummachers anfängliche ablehnende Haltung gegenüber den Bremer Gewohnheiten (»Die biedere zuvorkommende Weise der Bremer macht alles leicht und selbst angenehm« [Ebd., S. 269]) löst sich in seinen Briefen schnell zu einer Beachtung der »feinen Sitte« und »zwanglosen Etikette«. In späteren Briefen erklärte er, man bringe ihm in Bremen als Geistlichem mehr Hochachtung entgegen, als in anderen Städten (vgl. ebd., in einem Brief an Meister in Bernbach am 10.06.1824).

89 Vgl. dazu die Subskriptionsliste des Jahres 1825, transkribiert im Anhang dieser Arbeit.

90 Den kritischen Gegenpol vertritt unter anderem Friedrich Engels, der sich einige Jahre später, als er sich als Kaufmannslehrling in Bremen aufhielt, wie folgt über Krummacher äußerte: »Krummacher hat neulich in seiner Predigt dargethan, daß die Erde stillsteht und die Sonne sich um sie dreht, und das wagt der Kerl am 21. April 1839 in die Welt zu posaunen, und sagt doch, der Pietismus führe die Welt nicht zum Mittelalter zurück! Es ist schändlich! man sollte

machers Plädoyer für eine praktische christliche Lebensweise, die der Teilnahme an den Konzerten nicht widerspricht. Neben ihm subskribierten für die Konzertreihe nur Pastor Bekenn und Pastor Treviranus, die in Bremen ebenfalls zentrale Figuren der Erweckungsbewegung waren.⁹¹ Alle drei Geistlichen verschlossen sich den überhöhten, kunstreligiösen Deutungsversuchen der Kunstmusik nicht, die das *Privat-Concert* in Zeiten der Säkularisierung durchaus für sich in Anspruch nahm, wie später noch genauer zu zeigen sein wird. Andersherum war die Beteiligung der pietistischen Geistlichen und deren Glaubensdeutung am Konzert den kunstreligiösen Tendenzen geradezu förderlich und ihnen vielleicht sogar eine Legitimation.

Auch einige andere Personen des bildungsbürgerlichen Berufsstandes, die nicht im Dienste des Bremer Staates standen, hatten einen gesicherten Lebensstand: Einige Familien des Bildungsbürgertums zählten im Jahr 1831, wie Andreas Schulz herausstellt, sogar zu den vermögenden Hausbesitzern, die im oberen Drittel des Steuerkapitals zu klassifizieren waren;⁹² darunter zwei Altstadtapotheker ebenso wie zwei Ärzte und drei Advokaten. Von ihnen hatten die Altstadtapotheker Johann Justus Hoffschläger⁹³ und die Witwe Jacob Henschen ebenso wie der Advokat Hinrich Georg Schumacher⁹⁴ die *Privat-Concerte* subskribiert. Auch der übrige Teil der bildungsbürgerlichen Sozialgruppe zählte – mit Ausnahme der Lehrer – zum mittel- bis gutsituierten städtischen Bürgertum Bremens⁹⁵. Lehrer, von denen vor allem geisteswissenschaftliche Gelehrte sicher ein Interesse an den Konzerten gehabt haben dürften, sind nur vereinzelt im Konzertpublikum vertreten: Der Verdienst der Lehrer war stark abhängig von dem Schulgeld, das zuweilen in seiner Höhe beträchtlich schwankte. Es ist davon auszugehen, dass die Lehrer an der Handelsschule durch zahlungskräftige Elternhäuser mehr verdienten. Entsprechend ist Professor Hundeiker als Gründungsmitglied als einziger Vertreter seines Berufsstandes in der Lage, zwei Karten zu subskribieren. Gelehrte an

den Kerl chassiren, oder er wird noch einmal Papst werden, eh' Du Dich versiehst, wo ihn aber das saffrangelbe Donnerwetter zermalmen soll. Dios lo saba, Gott weiß, was noch aus dem Wupperthale wird« (Friedrich Engels an Wilhelm Graeber in Berlin, Bremen, vor dem 29./30. April 1839, zitiert nach: König, 2008, S. 302).

91 Ausführliches zur Rolle der Pastoren Bekenn und Krummacher in der Kirchengeschichte Bremens im frühen 19. Jahrhundert erfährt man in Otto Wenigers *Rationalismus und Erweckungsbewegung in Bremen – Vorgeschichte, Geschichte und theologischer Gehalt der Bremer Kirchenstreitigkeiten von 1830 bis 1852*.

92 Vgl. Schulz, 2002, S. 77 f.

93 Vater von Caspar Gustav Hoffschläger, dessen Haus sich im Jahr 1831 im obersten Drittel des Steuerkapitals befand (vgl. Schulz, 2002, S. 77). Johann Justus Hoffschläger verstarb im Jahr 1830.

94 In der Subskriptionsliste als »Doctor Schumacher« angegeben.

95 Vgl. Schulz, 2002, S. 77.

Privatschulen, wie etwa Wilhelm Christian Müller, der sein eigenes Privatinstitut betrieb, hatten darüber hinaus ein besseres Auskommen als Lehrer an staatlichen Schulen. So blieben Wilhelm Christian Müller, sein Freund und Trauzeuge August Münter und Professor Rump als Mitglieder des *Vereins für Privat-Concerte* die Ausnahme. Andere Lehrer an staatlichen Schulen lagen mit ihrem Gehalt an der Grenze zu einem gutsituiert bürgerlichen Lebensstandard,⁹⁶ was dadurch belegt wird, dass keiner von ihnen sich eine Subskription der *Privat-Concerte* leistet.

Generell ist nicht davon auszugehen, dass innerhalb des Vereins die Mitglieder des Gelehrtenstandes und die bildungsbürgerliche Funktionseelite sozial von den wirtschaftsbürgerlichen Mitgliedern differenziert wurden. Obwohl eine berufsständische Gliederung in Bremen nicht zu leugnen war und es in einigen Bereichen sicherlich ein »Ringeln um gesellschaftliche Anerkennung, um Rangerhöhung« wegen der »Differenz zwischen sozialem Anspruch und materieller Lebenssituation« gegeben hatte, sollte das gesellschaftliche Bild innerhalb des Vereins zwischen den bürgerlichen Metiers nicht als besonders distinktiv gezeichnet werden.⁹⁷ Im Gegenteil wirkten Bildungs- und Wirtschaftsbürgerliche in Bremen innerhalb eines Vereins – als wesentliche Organisationsform der bürgerlichen Gesellschaft – gemeinsam an den geteilten Zielen. Voraussetzung dafür war ihr verschiedenes Kapital: Geld und Bildung. Die in einigen Städten beobachtete »Kluft zwischen Bildung und Besitz« und die Distanz, mit der das Wirtschaftsbürgertum der Schule der gelehrten Bildung lange Zeit gegenüberstand,⁹⁸ hatten sich innerhalb der Bremer Vereine verwachsen. Die Zusammenarbeit im Vorstand des *Vereins für Privat-Concerte* war dafür ein Beispiel. Kaufleute versuchten sogar ihre eher berufspraktische Ausbildung durch den Kontakt und die ständeübergreifende Diskussion mit Gelehrten, die auf eine humanistische Schulbildung zurückgriffen, auszugleichen.⁹⁹ Auch andersherum profitierten Gelehrte in Bremen davon, durch Heirat in die wirtschaftlich unabhängigen Kreise der Kaufleute umzusteigen.

Ohnehin ist daran zu denken, dass die Kategorien *Bildungsbürgertum* und *Wirtschaftsbürgertum*, wenn sie auch nach wie vor häufig zur Analyse des Bürgertums genutzt werden, doch synthetische Kategorien bleiben und nicht automatisch die Einheit *Bürgertum* entsprechend abbilden können, geschweige denn unkritische geeignete Kategorien zur Binnendifferenzierung sind.¹⁰⁰ Eine vereinfachte Darstellung der Einteilung der Subskribenten des *Privat-Concerts* in funktionale und soziale Teilgruppen könnte nach allen Erläuterungen bremischer Besonderheiten dann wie folgt aussehen:

96 Vgl. ebd., S. 78 ff.

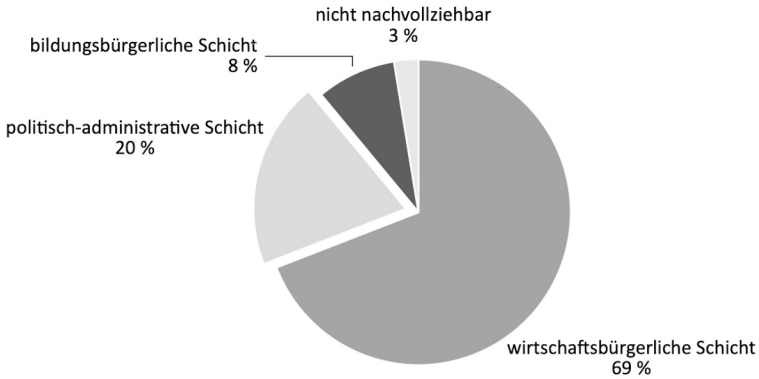
97 Ebd., S. 80.

98 Vgl. Bödeker, 1989, S. 27.

99 Vgl. Schulz, 2002, S. 63 und S. 119.

100 Vgl. Schulz, 1994, S. 639.

Abb. 3: Subskribenten des Privat-Concerts im Jahre 1825 nach funktionalen und sozialen Teilgruppen.



Diese Einteilung veranschaulicht in eindrucklicher Weise, wie groß der Einfluss der wirtschaftsbürgerlichen Subskribenten auf die *Privat-Concerte* gewesen sein muss. Das wird im Vergleich zur Gruppe der Bildungsbürger besonders deutlich, aber auch zur politisch-administrativen Gruppe. Es bleibt jedoch die Frage, welche Rückschlüsse man darüber hinaus auf das tatsächliche Konzertpublikum ziehen kann. Eröffnete die Mehrfachsubskription über die beschriebenen bürgerlichen Kreise weiteren Bremern die Konzerteilnahme? Zunächst entsprach jene Regelung, mehrere Billette nur für die eigenen Hausgenossen subskribieren zu können, – wie zu Beginn erwähnt – dem Bedürfnis der Hausbesitzer der Bremer Altstadt. Es ist naheliegend und sehr wahrscheinlich, dass infolge dessen die meisten Subskribenten ihre Ehefrauen und nahen Verwandten mit ins Konzert nahmen. Natürlich ist dieses Szenario spekulativ, entspricht jedoch auch der allgemeinen Tendenz zunehmender Öffentlichkeit patriarchalischer Kleinfamilien in außerfamiliären Bereichen und der Idee von der »Sphäre des Publikums« als Ergänzung einer familiären Intimität.¹⁰¹ Im Durchschnitt der Subskriptionen wurden pro Person 1,8 Billette erworben. Das bedeutet, dass die meisten Mitglieder des *Vereins für Privat-Concerte* nur für sich selbst und höchstens ein enges Familienmitglied subskribiert hatten. Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass in Ausnahmefällen auch Gesellen und Lehrlinge der Familien mit ins Konzert genommen wurden: Handelslehrlinge lebten zumeist mit in den großen Hausgemeinschaften der Großkaufleute, die fast ausnahmslos als einzige soziale Gruppe im *Privat-Concert* –

101 Vgl. Habermas, 1990, S. 107 ff., hier besonders S. 115.

bezieht man die kaufmännischen Witwen mit ein – für mehr als 2 Billette subskribiert hatten.¹⁰²

Die Frage, ob die *Privat-Concerte* durch die Möglichkeit der hörenden Teilnahme, in Abgrenzung zu den meisten Laienvereinen der Zeit, bewusst weiteren Kreisen der Stadtbewohner zugänglich gemacht wurden, ist also gleichzeitig mit »Ja« und »Nein« zu beantworten. Nein, da sich durch die berufsständische Erforschung der ersten Subskriptionsliste des Vereins zeigt, dass die Mitglieder des *Vereins für Privat-Concerte* ausschließlich aus der wirtschaftlich unabhängigen Oberschicht Bremens stammten. Der Musikverein war eine exklusive Vereinigung, die zunächst der Bildung bürgerlicher Eliten förderlich war.¹⁰³ Aus der gesellschaftlichen Zusammensetzung der Subskribenten wird ebenso schnell deutlich, dass die beteiligte bürgerliche Schicht keine war, die sich über eine gemeinsame kulturelle Identität erst zu konstituieren versuchte, sondern die sich ihrer Zugehörigkeit zum Bürgertum durch die Abgrenzung des Bremer Bürgerrechts bewusst war und auch deren kulturelle Praxis eine bewusst bürgerliche war. In einer Stadt wie Bremen, in der sich das Bürgertum nicht gegen den Adel und dessen kulturelle Praxis abzusetzen hatte, bereiten diese politischen Umstände – wenn man so möchte die »reinen Laborbedingungen« – den Boden für einen musikalischen Verein, der als Konzertgesellschaft die soziale Zusammensetzung eines Elitenvereins vorwies und ein entsprechendes ideologisches und ästhetisches Selbstverständnis transportierte. Gleichzeitig kann die Frage mit »Ja« beantwortet werden, weil die *Privat-Concerte* als erste bürgerliche Konzertgesellschaft in deutschsprachigen Städten eine überwiegend wirtschaftsbürgerliche Beteiligung fanden. Man kann sogar schlussfolgern, das Bremer *Privat-Concert* ist das erste bürgerliche Konzertabonnement, das aus einer überwiegend wirtschaftsbürgerlichen Gruppe erwachsen war, was natürlich Auswirkungen auf die weitere Ausprägung des Vereins haben sollte.

Das Orchester

Musikalische Vereine können in der Summe der Beispiele und zur Differenzierung des allgemeinen Phänomens vornehmlich in zwei Typen unterschieden werden: »Musikverein[e] mit Berufsorchester oder einem Orchester mit hohem Anteil an Berufsmusikern, dessen Abonnenten gleichzeitig zu Mitgliedern werden, aber nicht aktiv musizieren; andererseits [solche Musikvereine] mit einem Dilettantenorchester, dessen Mitglieder, inklusive Vorstand, im Orchester aktiv musizieren

102 Ausnahmen waren der bereits erwähnte der Theologe Krummacher, Frau »Dr.« Castendyk, Die Senatoren Gildemeister und Klugkist, Bürgermeister Gröning und der Lohgerber Thomas Achelis.

103 Vgl. Mommsen, 2002, S. 49 f.

und somit einen großen Teil des Orchesters darstellen.«¹⁰⁴ Bei genauerer Betrachtung der Orchester einiger Musikvereine im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert ist diese Einteilung in zwei Typen empirisch jedoch schwer nachzuweisen. Sowohl das Leipziger *Gewandhausorchester* wie auch die 1828 gegründete *Philharmonische Gesellschaft Hamburg* werden als zum ersten Typus gehörende Vereine eingeteilt, jedoch war zumindest in Leipzig das Orchester zunächst jeweils »zur Hälfte aus in Leipzig festangestellten Profis (Organisten, Stadtpfeifern und Kunstgeigern) und aus Studenten der Leipziger Universität«, also musikalischen Dilettanten besetzt.¹⁰⁵ Auf der anderen Seite gibt es genügend Beispiele für musikalische Vereine, die, obwohl sie ein Dilettantenorchester unterhielten, professionelle Musiker engagierten, um nicht besetzte Stimmgruppen zu ergänzen, oder schlicht in der Absicht standen, das musikalische Niveau zu heben. Bereits im 18. Jahrhundert gibt es dafür in Berlin zahlreiche Beispiele, wie die *Musikübende Gesellschaft*, die öffentlichen Veranstaltungen *Bachmanns Liebhaberkonzert* (1770) oder *Reilstabs Concert für Kenner und Liebhaber*.¹⁰⁶ Es ist natürlich kein Zufall, dass gerade in Berlin zahlreiche bürgerliche Musikgesellschaften entstanden, die auch auf professionelle Musiker zurückgreifen konnten, war ihre Existenz doch maßgeblich von der Hofmusik und den dort angestellten Musikern abhängig. Aber auch in anderen Städten, die nicht auf höfisches, adeliges oder kirchliches Mäzenatentum zurückgreifen konnten, begründeten sich bürgerliche Dilettantenvereine mit halbprofessionellen Orchestern.¹⁰⁷ Es scheint also wenig ratsam, Musikvereine in zwei Typen bezüglich der Einteilung ihrer Klangkörper allzu starr zu fassen, hingegen ist ihre Gegenüberstellung bei der Unterscheidung ästhetischer Leitbilder –

104 Heine, 2009, S. 7.

105 Jung, 2006, S. 14. Die studentische Prägung des Orchesters ist durch dessen Wurzeln in den studentischen *Collegia musica* zu erklären, oder wie Helmut Loos erklärt: »So nimmt es nicht Wunder, dass die Kaufmannschaft dieses Repräsentationsmittel [die studentischen Konzerte] und für die Messe zuträgliche Beiprogramm in eigene Regie nahm und seit 1743 unter dem Namen »Großes Concert« als Konzertunternehmung führte.« (Vgl. Loos, 2001, S. 182). Auch wenn sich die Zahlen über die Zusammensetzung des Orchesters in der Literatur widersprechen, steht außer Frage, dass bis ins 19. Jahrhundert hinein ein Großteil der Orchestermitglieder studentisch und nur weniger als die Hälfte Berufsmusiker waren (vgl. Henneberg, 1962, S. 11; Krause, Peter u.a., »Leipzig«, in: MGG 2, Sachteil 5, Sp. 1060; Jung, 2006, S. 15). Die Musiker des Orchesters der *Hamburgischen Philharmonischen Gesellschaft* waren zunächst in erster Linie Musiker des Stadttheaters (vgl. Wenzel, 1979, S. 4). 40 Musiker wurden 1828/29 für ein vergleichsweise hohes Gehalt von 450,- Reichsthalern engagiert. Ob dabei auf die Unterstützung durch Dilettanten gänzlich verzichtet werden konnte, ist nicht bekannt (vgl. Sittard, 1890, S. 304–338, besonders S. 306).

106 Vgl. Röder, 2011, S. 131.

107 Vgl. Hinrichsen, 2011, S. 36 und Heine/Hinrichsen, 2011, S. 140 (für die *Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich*) und vgl. Roth, 2011 u. a. (für die Professionalisierungstendenzen in der *Frankfurter Museums-Gesellschaft*).

professioneller Musikdarbietung oder dilettantischer Musikpraxis – ohne Frage grundlegend. Deshalb, und wegen der überlieferten Anstellungsverhältnisse von Berufsmusikern des *Vereins für Privat-Concerte*, sollte selbiger zur Gruppe der Musikvereine mit professionellen Orchestern, also den Konzertgesellschaften, gezählt werden. Interessant ist in dem Kontext die Frage nach dem genauen Umfang der Anstellung professioneller Orchestermusiker im *Privat-Concert*, wie auch die Analyse von deren Herkunft und Zusammensetzung. Welche Verträge wurden mit den Musikern geschlossen, welche Gehälter wurden ihnen gezahlt und wie lässt sich – auf der anderen Seite – die Rolle des musikalischen Dilettanten in Abgrenzung zum Berufsmusiker im Bremer *Privat-Concert* beschreiben?

Berufsmusiker Noch 25 Jahre vor der Gründung des *Vereins für Privat-Concerte* hatte Wilhelm Christian Müller die Voraussetzungen für Berufsmusiker in Bremen folgendermaßen beschrieben:

Daß da, wo man die Musik keiner ausgezeichneten Achtung werth hielt, auch der Musiker keinen großen Anspruch darauf machen konnte, daß mit der Kunst auch der Künstler betteln ging, war natürliche Folge. Doch mochte zum Theil auch die vernachlässigte Bildung, und das ungesittete Betragen mancher einheimischer und fremder Tonkünstler Schuld daran seyn, daß ihnen in unsern Mauern nicht mehr gesellschaftliche Auszeichnung wiederfuhr.¹⁰⁸

Ab der Gründungssaison 1825/26 gibt das *Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Concerte* neben der bereits analysierten Subskriptionsliste auch Aufschluss über die Beschäftigung der bezahlten Musiker des Orchesters. Daraus geht hervor, dass in der Saison 1825/26 32 Musiker angestellt waren, die auf 31 Planstellen¹⁰⁹ teilweise doppelt eingesetzt waren, wie die folgende Auflistung verdeutlicht.¹¹⁰ Die Arbeitsverträge wurden zunächst für fünf Jahre ausgestellt.¹¹¹ Das Rechnungsbuch verdeutlicht, dass der Grundstamm der bezahlten Orchestermusiker sich über die Jahre hinweg nur langsam ändert: Die Konzertdirektion war sehr darum bemüht, den Musikern kein besonders hohes, aber doch ein regelmäßiges Gehalt zu zahlen.¹¹² Jede Stimmgruppe war grundständig durch professionelle

108 Müller, *Versuch einer Geschichte der musikalischen Kultur in Bremen*, S. 113.

109 Einige Musiker sind mit dem Zusatz »extra« und niedrigerem Gehalt aufgeführt. Es scheint, dass diese Musiker nur die Stammbesetzung vertreten hatten.

110 Folgende Musiker sind in der Gehaltsabrechnung doppelt aufgeführt: Alb. Friedr. Wilh. Otto (1. Flöte und 2. Klarinette), H. Arnold (1. Violine und 2. Fagott) und E. Rackemann (2. Oboe und 1. Klarinette). Alle drei Musiker stammen jedoch aus größeren Musikerfamilien. Wegen der oft ähnlichen Vornamen innerhalb der Familien kann nicht gänzlich ausgeschlossen werden, dass es sich doch um zwei Personen handelte.

111 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 14.

112 Vgl. *Privat-Concerte. Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Konzerte 1825-53*. 2 Bde.

Musiker, also bezahlte Orchestermusiker, besetzt: die Gruppe der Streicher mit insgesamt acht ersten und zweiten Violinen und jeweils zwei Bratschen, Celli und Kontrabässen, einem kompletten Satz Holz- und Blechbläser – mit Ausnahme der Posaunen – und sogar umfangreiches Schlagwerk (Pauke, Gr. Trommel, Triangel und Becken).¹¹³ Die Aufzählung verdeutlicht, dass in einigen Instrumentengruppen offensichtlicher als in anderen auf die Mithilfe von Dilettanten gesetzt wurde: Lediglich jeweils zwei Celli und Bratschen wurden für die Saison verpflichtet; dem Mangel an geübten Bläsern unter den Dilettanten wurde durch professionelle Hornisten, Oboisten, Fagottisten und Klarinetten begegnet.¹¹⁴ Andererseits wird auch deutlich, dass das Orchester bereits durch die Besetzung mit professionellen Musikern spielfähig war. Eine uns heutzutage gewöhnlich erscheinende umfangreiche Besetzung der Streichergruppen wuchs erst im Laufe des 19. Jahrhunderts infolge der allgemeinen Ausweitung des Orchesterapparates an. Folgende Musiker waren in der Saison 1825/26 in der Orchesterabrechnung angegeben:

Erste Violine: Arnold und L. Grabau [Extra aufgeführt: Ochernal Vater und Sohn]
 Zweite Violine: Clasdorff, E. Niemann, A. Reimboth, J. Lange
 Violoncello: Weingart (erstes), A. Grabau (zweites)
 Kontrabass: J. Heuser (erster), A. Stahl (zweiter)
 Bratsche: D. Weingart (erste), D. W. Rakemann (zweite)
 Oboe: Helfrich (erste), E. Rakemann (zweite)
 Flöte: W. Rakemann (erste)/A. Otto (erste), G. O. Suck (zweite)
 Fagott: J. C. Ulrici (erstes), H. Arnold (zweites)/R. Ulrici (extra)
 Klarinette: E. Rakemann, Alb. Otto (zweite)
 Horn: P. W. Heuser, F. C. Funck, Freder & Henig (extra), L. & C. Grabau (extra)
 Trompete: Z. Meisselbach, Chr. Otto
 Pauken: Groneveldt
 Große Trommel: de Clerg
 Ditto: H. C. Otto
 Triangel: Klier
 Becken: F. Ritteo¹¹⁵

113 Vgl. Privat-Concerte. *Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Konzerte 1825-53*. Bd.1. Saison 1825/26.

114 Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel »Zu den Anfängen musikalischer Bildung und des öffentlichen Musiklebens in Bremen ab 1800« zur Zusammensetzung des Orchesters der *Unions-Concerte* in Bremen von 1810-1824, bei denen ebenfalls Blasinstrumente aus demselben Grund oft durch professionelle Musiker besetzt waren.

115 Privat-Concerte. *Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Konzerte 1825-53*. Bd. 1. Saison 1825/26.

Die Gehälter der Orchestermusiker, die ebenfalls aus dem *Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Concerte* hervorgehen, unterschieden sich in drei Gehaltsgruppen. Johann Philipp Weingart, über den leider wenig bekannt ist, und Johann Heinrich Helfrich, der seit 1813 Militärmusiker der Hanseatischen Legion war und dort 1821 die Leitung übernahm,¹¹⁶ verdienten als einzige 28 Rthlr. und waren damit an der Spitze der Gehälter für einfache Orchestermitglieder. Darüber hinaus traten beide Musiker regelmäßig als Solisten in den Konzerten hervor, und obwohl sie dafür – wie externe Musiker auch – ein separates Solistengehalt erhielten,¹¹⁷ verdeutlicht es doch ihre Bedeutung für das Orchester und ihr musikalisches Können. Beide, wie nahezu alle Blasmusiker und auch die Musiker an den Pauken und Trommeln des Orchesters, waren Militärmusiker, also Hoboisten, und viele von ihnen dort auch in leitenden Tätigkeiten.¹¹⁸ Überraschend übernahmen einige von ihnen im Orchester des *Vereins für Privat-Concerte* auch Instrumente der Streichergruppe, wie zum Beispiel der zweite Bratscher D. W. Rakemann oder der erste Cellist Johann Philipp Weingart.

Siebzehn weitere Musiker waren in einer Gehaltsklasse von 12 bis 14 Rthlr. pro Saison angestellt. Darüber hinaus gab es einige Musiker mit einer noch niedrigeren Vergütung: 9,24 Rthlr. bekamen zunächst junge Orchestermitglieder, wie der 17-jährige Johann Andreas Grabau; Musiker im Schlagwerk oder Musiker, die offenbar nicht die ganze Saison gespielt hatten, bekamen noch weniger Gehalt. Für den jungen Grabau war das *Privat-Concert* eine wichtige erste Erfahrung in einem professionellen Orchester zu spielen. Bereits drei Jahre später wechselte er als Cellist zum Leipziger *Gewandhausorchester*, wo er bis zu seinem Tod tätig war. Dort engagierte er sich auch in der Kirchenmusik und im Theater.¹¹⁹ Darüber hinaus machte er sich als geschätzter Kammermusiker einen Namen: Grabau war in Leipzig zu Gast im Hause Friedrich Wieks, wo er auch Clara und Robert Schumann kennenlernte, und an den Privatmusiken im Hause Ferdinand Davids beteiligt.¹²⁰ Auch mit Carl Reinecke spielte er später gemeinsam in dessen Quartett¹²¹ und wur-

116 Vgl. Blum, 1975, S. 72 f. Darüber hinaus führt er den Titel »Musikdirektor« und war 1827 Mitbegründer der Bremer Liedertafel.

117 Vgl. *Privat-Concerte. Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Konzerte 1825-53*. Bd. 1, Saison 1825/26.

118 Vgl. Blum, 1975, S. 120 f.; und die biografischen Angaben bzw. die Berufsbezeichnung der Musiker in der Datenbank »Die Maus«, Ortsfamilienbuch Bremen und Vegesack [Online-Ausgabe].

119 Vgl. Jung, 2006, S. 87.

120 Vgl. Bär, 2007, S. 143-148.

121 Vgl. Seidel, Katrin; Finscher, Ludwig, »Reinecke, Carl«, in: MGG 2, Personenteil Bd. 13, Sp. 1513.

de zum Widmungsträger einiger Werke für Cello.¹²² Er und seine Schwestern, von denen Henriette Grabau später ebenfalls als Konzertsängerin in Leipzig tätig war und von Felix Mendelssohn-Bartholdy hoch geschätzt wurde,¹²³ hatten in Bremen unter ihrem Vater und unter Wilhelm Friedrich Riem ihren ersten Musikunterricht erhalten. Sie waren so in den noch jungen Institutionen des Bremer Musiklebens und vor allem im Kontext des Orchesters des *Vereins für Privat-Concerte* groß geworden und profilierten sich später über die Stadtgrenzen hinaus als angesehene Musiker. Dass sie als erste in Bremen geborene und aufgewachsene Musiker überregional bekannt wurden und zeitlich gerade in der Folge der Gründung des *Privat-Concerts* und aus der Lehre Riems erwachsen, ist ein Zeichen für den allgemeinen Aufschwung, der im Musikleben Bremens in der zweiten und dritten Dekade des 19. Jahrhunderts zu verspüren war.

Aus anderen Städten wurden Musiker lediglich für Solovorträge hinzugezogen, zunächst besonders die Mitglieder der Hofkapelle in Hannover. Ebenfalls auffallend häufig werden Solisten aus Braunschweig eingeladen, wohin die Kontakte sicher nicht zuletzt wegen Heinrich Mühlenbruch gepflegt wurden. Mühlenbruch war ab 1832 Konzertmeister im *Privat-Concert* und zuvor einige Jahre als Kammermusiker in Braunschweig tätig gewesen.

Fast alle Musiker des Orchesters der *Privat-Concerte* sind im Bremer Adressbuch der Jahre 1824 und 1825 als »Musikus« oder »Musiklehrer« verzeichnet, waren also bereits vor der Gründung des *Privat-Concerts* in Bremen beheimatete Musiker.¹²⁴ Sie profitierten damit unmittelbar von dem Ziel des Vereins, die ansässigen Musiker in Bremen zu unterstützen und ihr Verbleiben in der Stadt zu sichern. Darüber hinaus sind einige der Blasmusiker bereits in den *Unions-Concerten* im Jahr 1815 angestellt gewesen, wo sie das Dilettantenorchesters ergänzten.¹²⁵ Selbstredend war keiner der Musiker auch Subskribent der *Privat-Concerte*.

Welche Orchestermusiker des Konzertorchesters im Jahr 1825 auch im Bremer Theaterorchester spielten, ist leider nicht mehr herauszufinden, da entsprechende Belege für das Theaterorchester fehlen. Das *Protokoll der Privat-Concerte* gibt jedoch

122 Robert Schumanns »Fünf Stücke im Volkston, für Violoncell und Pianoforte«, op. 102 ist Grabau gewidmet, ebenso ein Werk Carl Reineckes und Johann Benjamin Groß' (Bär, 2007, S. 152 f. und 160).

123 Vgl. Wehner, Ralf, »Mendelssohn-Bartholdy, Felix«, in: MGG 2, Personenteil Bd. 11, Sp. 1548.

124 Nur für A. Reimboth (Violine) und F. Ritteo (Becken) sind keine Einträge gefunden worden, der Beruf A. Stahls (Kontrabass) ist mit »wollene, leinene und weiße Waarenhandl.« angegeben (vgl. Bremer Adressbuch 1825).

125 Das waren die Musiker Ulrici, Freder, Klier und E. Ra[c]kemann. Darüber hinaus war H. Arnold als Kontrabassist engagiert. Für weitere Informationen zum *Unions-Concert* siehe Kapitel »Zu den Anfängen musikalischer Bildung und des öffentlichen Konzertlebens in Bremen um 1800«.

zu Beginn der Saison 1826/27 den Hinweis, man wolle Konzerte und Proben nicht mehr an den Tagen stattfinden lassen, an denen auch Opern gespielt würden.¹²⁶ Dem Anschein nach war das Theaterorchester seit der Übernahme des Schauspielhauses durch Daniel Schütte im Jahr 1796 in gutem Zustand: In einem Abschnitt seiner Autobiografie heißt es, er habe nicht nur das Gebäude, eine Schauspielgruppe und einige Dekoration übernommen, sondern auch den »größten Theil des Amsterdamer Theaterorchesters angenommen, unter denen erste Virtuosen waren.«¹²⁷ Unter Anbetracht der Tatsache, dass zu jener Zeit Musiker in Bremen noch eine höchst überschaubare Gruppe waren, ist es wahrscheinlich, dass einige Jahre später eben jene Musiker, die im *Privat-Concert* angestellt waren, auch im Theaterorchester mitwirkten und andersherum. Zumindest war die Operntätigkeit und die Nachfrage am Theaterbetrieb ebenfalls zunehmend: 1826 gründete sich der *Theaterverein* zur allgemeinen Unterstützung des privat geführten Theaters, der zunächst einiges Notenmaterial zur Verfügung stellte, um das Repertoire des Theaters auszuweiten und »die Direction bei Anschaffung von kostspieligen Opern zu unterstützen.«¹²⁸ Hingegen war niederländischer Herkunft 30 Jahre nach der Übernahme des Orchesters durch Schütte im Orchester des *Privat-Concerts* nachweisbar nur noch der Musiker de Clerg.¹²⁹

Die Gehälter der leitenden Musiker des Orchesters sind gesondert ebenfalls im *Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Concerte* aufgeführt und waren um ein vielfaches höher, als die der übrigen Orchestermusiker: Wilhelm Friedrich Riem bekam 200 Rthlr., was genau auch seinem jährlichen Einstiegsgehalt als Bremer Domorganist entsprach,¹³⁰ Carl Friedrich Ochernal wurde mit 150 Rthlr. entlohnt und sein Sohn mit zusätzlichen 50 Rthlr. Zu den Funktionen der drei Musiker im Orchester wurde der folgende Absatz formuliert:

4) Zur Leitung des Ganzen für den Geschäftskreis des Concert-Directors, für die Direction in den Concerten selbst und für das Einstudieren des Gesanges wird Herr

126 Vgl. Blum, 1975, S. 115, der für seine Behauptung über Mitglieder des Theaterorchesters keine Belege anführt. Die entsprechende Stelle im Protokoll lautet: »[...] worin die ConcertTage festgesetzt wurden; – ferner beschlossen die Proben regelmäßig jeden Dienstag vor dem Concerte zu halten, und zu diesem Endzweck der TheaterDirection ein Verzeichniß der Tage zu überreichen, mit der Bitte, dann keine Oper geben zu lassen; [...]« (*Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 23).

127 Daniel Schüttes Autobiografie, zitiert nach: Seedorf, 1919, S. 126.

128 Behncken, 1856, S. 24. Vgl. auch Seedorf, 1919, S. 128.

129 Die Herkunft der Orchestermitglieder des *Vereins für Privat-Concerte* wurde im Jahr 1825 mit Hilfe des Bremer Adressbuchs und der Datenbank »Die Maus«, Ortsfamilienbuch Bremen und Vegesack [Online-Ausgabe] geprüft und lässt nur noch im Falle de Clergs wegen seiner niederländischen Herkunft auf das frühere Theaterorchester vermuten.

130 Vgl. Vertrag W. F. Riem mit den Bauherren des St. Petri Doms über seine Anstellung als Organist vom 19.09.1814, in: Riem, Wilhelm Friedrich. *Personalakte*.

Riem vorgeschlagen [...]. Herr Ochernal der ältere wird zu den Functionen des MusikDirectors, für die specielle Besorgung und Leitung des Orchesters, und für das Vorspiel bey der ersten Geige proponiert [...]. Herr Ochernal der jüngere wird vorgeschlagen neben seinem Vater die erste Geige und in Krankheitsfällen oder bey sonstigen Behinderungen desselben das Vorspiel zu übernehmen, auch in drey oder vier Concerten Solo Vorträge zu halten [...].¹³¹

Über die Rolle Ochernal als Musikdirektors »für die specielle Besorgung und Leitung des Orchesters« erfährt man im Protokoll der Konzerte, wie in den dieser Arbeit vorliegenden weiteren Quellen, keine weiteren Details. Es scheint aber so gewesen zu sein, dass Carl Friedrich Ochernal des Öfteren die Orchesterproben anleitete, weil bei den Besprechungen der *Privat-Concerte* auch in späteren Jahren, als Ochernal bereits verstorben war, kritisiert wird, dass es nicht möglich gewesen sei, die Gesangs- und Instrumentalproben so abzustimmen, dass sie von einer Person alleine geleitet werden konnten.¹³² Zudem ist die Aufteilung der Orchesterleitung in das eigentliche Dirigieren und die Befugnis zur Probenaufteilung und -anleitung in Musikvereinen im frühen 19. Jahrhundert keine Seltenheit.¹³³ Generell wurden die Aufgaben der musikalischen Leiter eines Orchesters, die wir heutzutage mit Dirigent und Konzertmeister betiteln würden, in den frühen Vereinsstatuten noch völlig indifferent dargestellt, hatten sich die Rollen der Konzert- bzw. Musikdirektoren doch mit wenigen Ausnahmen erst ab den 1840er Jahren in Richtung eines modernen Dirigenten verändert.¹³⁴ Aus diesen Beobachtungen wird aber auch deutlich, dass keineswegs von zwei gleichberechtigten Dirigenten der *Privat-Concerte* die Rede sein kann, wie Klaus Blum anführt.¹³⁵ Es kann auch nicht resümiert werden, dass die *Privat-Concerte* gegründet worden seien, um Ochernal durch Riem zu ersetzen.¹³⁶ Ochernal war in Bremen Städtischer Musikdirektor und

131 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53.* Bd. 1, S. 6.

132 Zur Kritik an der geteilten Leitung der Konzerte äußern sich die Protokollanten an mehreren Stellen, unter anderem in der Saison 1836/37: »Im dritten Konzert dirigierte nicht Riem die Stücke aus dem *Idomeneo*. Das wurde kritisiert und auch der Umstand der doppelten Leitung der Konzerte wieder.« (*Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53.* Bd. 1, S. 190 f.) und später: »Herrn Riem danken wir es, daß er durch eine zweistündige Vorprobe mit dem Grabauschen Verein einem so unangenehmen Fehler vorgebeugt hatte, wie im vorigen Concerte passiert war. Die Chöre gingen weit präciser« (*Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53.* Bd. 1, S. 192). Generell war es offensichtlich nicht zu realisieren, die Gesangsproben, an denen fast ausschließlich Dilettanten teilnahmen, mit den Proben der professionellen Musiker des Orchesters abzustimmen. Die Folge war die Teilung der Leitung in instrumentale und vokale Werke.

133 Vgl. Heine, 2009, S. 67.

134 Vgl. Heine, 2009, S. 65-70.

135 Vgl. Blum, 1975, S. 79.

136 Vgl. ebd.

diese Position behielt ihre Gültigkeit völlig unabhängig von den *Privat-Concerten*. Dass die Anteilnahme und die Aufgaben der beiden Musiker sich in Bremen aber Zeit ihres Lebens maßgeblich unterschieden, verdeutlicht auch die folgende Beobachtung ihrer gesellschaftlichen Stellungen.

Carl Friedrich Ochernal war bereits 1814 nach Bremen gekommen, nachdem er zuletzt Dirigent des Orchesters der *Allgemeinen Musik-Gesellschaft Zürich* gewesen war. In Bremen brachte er die Erfahrung ein, die er in Zürich im Umgang mit einem Orchester gesammelt hatte, das zwar in der Tradition der Dilettantenorchester stand, sich aber entgegen vieler anderer Beispiele verpflichtet hatte, regelmäßige öffentliche Abonnementskonzerte zu veranstalten.¹³⁷ Obwohl das Züricher Orchester fallweise durch bezahlte Musiker unterstützt wurde, war dort die soziale Stellung der Dilettanten gegenüber den passiven Mitgliedern und professionellen Musikern des Vereins bevorzugt.¹³⁸ In Bremen hatte Ochernal sich als Orchestermusiker und als Dirigent schnell verdient gemacht:

Hr. Musikdirector Ochernal, dem wir viel zu verdanken haben, da er fast alle Concerte dirigiert, bewährte in dem Concerte am 18ten December – dem letzten in diesem Jahre – wie auch in anderen früheren Concerten sein anerkanntes Talent für die Violine, Bratsche und Pianoforte [...]¹³⁹

Jedoch blieben ihm auch in Bremen als klassisch ausgebildetem Musiker die Integration in die Kreise der Bremer Patrizierfamilien und folglich auch der direkte Einfluss auf die bürgerlichen Institutionen verwehrt. Deshalb gingen Ochernalns Erfahrungen als Orchestermusiker sicher am ersten Pult der Violine in das neugegründete Bremer Konzertorchester mit ein; in Bezug auf die Gründungsidee des *Vereins für Privat-Concerte* sollte entgegen den Vermutungen von Hans-Joachim Hinrichsen sein Einfluss jedoch nicht überschätzt werden.¹⁴⁰ Sein Name wird auch im Kontext der Gründungsidee des *Privat-Concerts* nicht erwähnt.¹⁴¹ Sein Sohn August Ochernal hatte als Musiker eine ganz ähnliche soziale Stellung, war er doch ebenso eine wichtige Stütze für das Orchester: Schon in jungen Jahren entwickelte er

137 Vgl. Claudia Heine, Dokumentenband zu ihrer Dissertation (Heine, 2009), S. 276 (Druck i. V.), zitiert nach Hinrichsen, 2011, S. 37.

138 Vgl. Hinrichsen, 2011, S. 36 und S. 39.

139 AmZ, 1823, S. 110.

140 Vgl. dazu Hinrichsen, 2011, S. 40, der mit einem Verweis auf die Beobachtung von Claudia Heine, Hans Georg Nägelis Gedankengut sei in Bremen durch Ochernal bekannt geworden, weiterführend vermutet, Ochernal habe »direkte Anregerfunktionen für die Gründung des Bremer Musikvereins« ausgeübt.

141 Zur sozialen Stellung Ochernalns und dem Unterschied, der zwischen akademisch und praktisch ausgebildeten Musikern gemacht wurde, siehe auch die Ausführungen zu Ochernal im Unionsorchester im Kapitel »Zu den Anfängen musikalischer Bildung und des öffentlichen Musiklebens in Bremen ab 1800«.

sich auch deshalb zum geschätzten Violinisten, weil er seine Ausbildung zum Konzertviolinisten bei Louis Spohr in Kassel absolviert hatte.¹⁴² In den ersten Saisons trat er um ein vielfaches häufiger solistisch in Erscheinung, als es sein Vater als Konzertmeister tat.

Über die Stammbesetzung des Orchesters hinaus und veranlasst durch die Regelmäßigkeit, mit der solistische Vokalwerke, besonders Opernarien, im *Privat-Concert* vorgetragen wurden, gab es ein festes Engagement an Konzertsängerinnen und -sängern. Dilettanten hingegen unterstützten die Konzertsänger vor allem bei mehrstimmigen Partien. Bei den solistischen Werken wurde den Konzertsängern und später auch verschiedenen reisenden Konzertsängern immer der Vorzug gegeben. In der ersten Saison waren Johann Christian Leberecht Grabau, Meta Buscher und Organist Lange die fest engagierten Konzertsänger.¹⁴³ Obwohl Lange als Organist mit einem Gehalt von 40 Rthlr. extra aufgeführt war, trat er in den Programmen der Konzerte ausschließlich als Konzertsänger hervor.¹⁴⁴ Das Gehalt von Grabau war auch deshalb extra aufgeführt, weil aus seinem Besitz einige Noten für die Aufführungen ausgeliehen wurden. Grabau hatte sich in Bremen viele Jahre als Gesangslehrer und Chorleiter verdient gemacht: Er war zunächst an den *Abonnementsconcerten* Ochernal beteiligt, bis er schließlich ab 1822 seine eigenen Konzerte mit dem *Grabauschen Gesangsverein* unterhielt.¹⁴⁵ Inwiefern die Konzertsänger neben ihrer solistischen Tätigkeit auch bei der Einübung der Gesangspartien mit den Dilettanten behilflich waren, geht aus den Protokollen leider nicht hervor. Sicher aber ist für alle Konzertsänger, dass sie sich einer besonderen Beliebtheit im

142 Siehe dazu der Bericht über August Ochernal in der *AmZ* (AmZ, 1821, S. 490): »Die Virtuosität des 14jährigen Hrn. August Ochernal auf der Violine zieht insbesondere die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf dich, er erwirbt sich jedes Mal ungetheilten Beifall; sein fester Strich und seine Fertigkeit sind für sein Alter gewiss etwas Seltenes: sehr viel ist also noch für die Folge von ihm zu erwarten.«

143 Vgl. *Privat-Concerte. Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Konzerte 1825-53*. Bd. 1. Saison 1825/26 und die Programme der Konzerte, die im Anhang dieser Arbeit abgebildet sind und in denen die genannten Personen mehrfach als Solisten aufgeführt werden.

Der Kostenpunkt »Konzertsänger« im Rechnungsbuch beinhaltet einen weiteren Namen, der nicht zu entziffern ist. Es könnte sein, dass es »Tochter« heißt (Die ganze Stelle würde dann heißen: »Grabau, Tochter, Dem. Buscher & Noten Leihen 18 x 64. 90,-«) und demzufolge eine der drei Töchter von Grabau, die alle Konzertsängerinnen waren und sich in Riems Gesangsschule ausgebildet hatten, ebenfalls für das *Privat-Concert* engagiert war. Leider ist in der ersten Saison im Konzertprotokoll nicht angegeben, wer die Sopransoli vorgetragen hatte, so dass von dort Rückschlüsse möglich geworden wären.

144 Es geht leider nicht aus dem Rechnungsbuch hervor, warum Lange trotz seiner Tätigkeit als Konzertsänger gesondert, also nicht unter demselben Kostenpunkt wie Grabau und Buscher, aufgeführt wurde und der Zusatz »Organist« aufgeführt war. Spekulativ wäre ein Erklärungsversuch, dass ihm weitere Aufgaben, zum Beispiel Korrepetition, zuteilwurden.

145 Vgl. Blum, 1975, S. 102.

Verein und beim Publikum erfreuten und auch ihrerseits dem Verein treu verbunden waren.¹⁴⁶ Darüber hinaus spielte Grabau wahrscheinlich auch als Violinist im *Privat-Concert* mit.¹⁴⁷ Ohnehin zeigten sich alle Berufsmusiker des Orchesters relativ flexibel, was die Instrumentenbesetzung betraf: Es war keine Seltenheit, dass sie auf den zu schwach besetzten Positionen einsprangen.¹⁴⁸

Dilettanten und Kenner Der Berufsmusiker, der Künstler, steht mit dem Dilettanten in unmittelbarem Verhältnis, sieht er sich im 19. Jahrhundert doch in ständiger Konkurrenz zu den Liebhaberkonzerten. Es nimmt also nicht wunder, wenn ein Berufsmusiker zunächst »die ganze Unsicherheit seiner Existenz dem Dilettantentum zu verdanken wähnte«.¹⁴⁹ Eine Beobachtung, die sich auch in Bremen im Kontext des professionalisierten Liebhaberkonzerts der *Union von 1801* nachweisen lässt.¹⁵⁰ Im Nachhinein sind diese Korrelationen aber sicher auch positiv, im Sinne einer gegenseitigen Begünstigung, zu werten, wie Eberhard Preußner dies tut, indem er die Entstehung des Arbeitsfeldes für Berufsmusiker in bürgerlichen Kreisen überhaupt erst in der Folge des gestiegenen Kulturinteresses durch die Dilettanten sieht.¹⁵¹

Auch die Phänomene des Dilettantismus und des Musikvereins sind in ihrer Entwicklung eng miteinander verbunden: Musikvereine bieten die Möglichkeit des Austausches, der Diskussion und der Vorführung künstlerischer und ästhetischer Betrachtungen und bilden so den Rahmen dessen, was abseits aller historischen Bedeutungsebenen als Kerngedanke des Dilettantismus im Kontext musikalischer Vereine angesehen werden kann: eine Ausübung künstlerischer Tätigkeit, die in Abgrenzung zur beruflichen Praxis keiner unmittelbaren Zweckgebundenheit und keinen wirtschaftlichen Bestrebungen unterliegt. In Abgrenzung zu diesem apologetischen Begriff, der ein positives Selbstverständnis konnotiert, war der Begriff »Dilettant« in früheren musikalischen Zusammenhängen zunächst wertneutral, also in positivem und negativem Kontext zu verwenden.¹⁵² »Dilettant« galt lange Zeit

146 Das Engagement der Konzertsängerin Buscher scheint beispielsweise besonders hoch gewesen zu sein. Sie habe in den ersten Saisons bei keinem einzigen Konzert gefehlt, weshalb ihr im Jahr 1828 eine Honorarerhöhung zugesprochen wurde (vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 59 f.) und sie auch ab 1829, seitdem sie am Theater als Opernsängerin fest engagiert war, gern gesehener Gast des Konzertes war.

147 Vgl. Jung, 2006, S. 87.

148 Vgl. dazu *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 56: »Sinfonie von Mozart wobey Hr. Riem, weil es an einer Violinstimme mangelte, nicht dirigierte.«

149 Preußner, 1935, S. 51.

150 Vgl. das Kapitel »Zu den Anfängen musikalischer Bildung und eines öffentlichen Musiklebens in Bremen ab 1800«, besonders S. 35.

151 Vgl. Preußner, 1935, S. 52.

152 Vgl. Reimer, 1972, S. 13.

als Synonym für den Begriff »Liebhaber«, der im Kontext des Bremer *Privat-Concerts* nicht genutzt wurde und deshalb in diesem Kapitel vernachlässigt wird. Ab Beginn des 19. Jahrhunderts wurde unter anderem durch die Terminologie in Kochs einflussreichem *Musikalischem Lexikon* (1802) intendiert, den praktischen Liebhaber durch das Wort »Dilettant« vom rezeptiven Liebhaber, in Opposition zum Kenner, zu unterscheiden.¹⁵³ Diese Unterscheidung war auch im Kontext des *Vereins für Privat-Concerte* von Bedeutung, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

Generell wird im Kontext des *Vereins für Privat-Concerte*, wie in dieser anonym verfassten Notiz über das Bremer Musikleben, nur selten erwähnt, dass Konzerte durch Musiker unterstützt wurden, die keine Berufsmusiker waren:

Nur wenige Kunstfreunde greifen selbstständig in den Gang des musikalischen Treibens ein, die bei Weitem überwiegende Mehrheit verhält sich in dieser Hinsicht ganz passiv.¹⁵⁴

Gleichwohl hatte es für den Verein sicher finanzielle Vorteile, die praktische Teilnahme der Dilettanten am Konzert nicht auszuschließen. Ebenso sollte in Betracht gezogen werden, dass das Dilettieren deshalb nicht pauschal abgelehnt werden konnte, weil es im Jahr 1825 bereits zur breiten Mode der bürgerlichen Gesellschaft geworden war: Seit Beginn des 19. Jahrhunderts stand das Bedürfnis einer Auslebung der inneren Befindlichkeiten auch im außerfamiliären Kontext im Zuge des Individualisierungsprozesses im Zentrum vieler Vereinsgründungen und bot so den Nährboden für ein Aufkommen des musikalischen Dilettantismus.¹⁵⁵

In den Protokollen der *Privat-Concerte* werden an einigen Stellen Dilettanten erwähnt, die aber namentlich nur zu einem Teil aufgelistet werden: Es sind ausschließlich die Sängerinnen und Sänger in einzelnen Solopartien, den mehrstimmigen Stücken und Chören, die extra für das *Privat-Concert* gebildet wurden. Für die erste Saison sind diese noch nicht aufgeführt, zu Beginn der Saison 1826/27 wird dann aber auf folgende Personen verwiesen:

Folgende Dilettanten hatten die Güte, die Konzerte durch Gesang unterstützen zu wollen, zu versprechen: Fräul. H. Böving – Heuss – Sus. Böving d. j. – Schönhütte – A. Klugkist – Post – Uhlemann – Sattler – Jul. Beste, Beste aus Hannover. Lange Rauschelbach. Herren: Götting. Boyes – v. Kapff. Weltzien. Wolde. Wechsel – Philippi – Gildemeister – Suffert – Senatr. Post – Kalkmann – Eggers. Ferner als Mitwirkende: Fräul. Buscher, Herrn Lange und Grabau nebst Familie.¹⁵⁶

153 Vgl. Koch, 1802, S. 901. Und vgl. Reimer, 1972, S. 13.

154 [Anonymus]. *Kurze musikalische Notizen über Bremen*. (November 1834).

155 Vgl. Hardtwig, 1990, S. 801.

156 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 23 f.

Von diesen elf Damen und zwölf Herren waren sechs Herren und vier Damen keine Subskribenten der *Privat-Concerte*, der überwiegende Teil – 13 Dilettanten – ist jedoch auch auf der Subskriptionsliste wiederzufinden. Wegen der fehlenden Vornamen oder weiteren persönlichen Daten ist nicht mehr über alle Mitwirkende herauszufinden, welchem Berufsstand sie angehört hatten. In den nachvollziehbaren Fällen handelt es sich mit einer Ausnahme – der Witwe des ehemaligen Domorganisten Justus Theodor Rauschelbach (gestorben im Oktober 1813) – um Kaufleute, Senatoren und deren Ehefrauen, also um Mitglieder der wirtschaftsbürgerlichen Oberschicht Bremens. Der Kritik an ihrer musikalischen Darbietung wurden diese Sängerinnen und Sänger jedoch nicht verschont: Entgegen vielen anderen Beispielen von Musikvereinen, in denen musikalische Darbietungen von Dilettanten sich keiner Bewertung aussetzen hatten, heißt es im *Protokoll der Privat-Concerte* in einem von vielen Beispielen, in denen singende Dilettanten bewertet wurden:

[...] leider wurde die darauf folgende Tenor Arie [aus Cherubinis »Elise, oder die Reise auf dem St. Bernhardsberg«], wozu sich Hr. Riem noch die Mühe gegeben hatte, die Instrumental Begleitung hinzuzusetzen da sie in der Partitur und den Stimmen fehlte, durch die Unsicherheiten des H. Wehse ganz verhalten, indem derselbe die am Schlusse des ersten Verses befindliche Pause ganz überschlug, und dadurch im 2ten das Orchester (bis zu einer glücklichen Fermate) fast ganz zum Schweigen gebracht wurde.¹⁵⁷

Keine namentliche Erwähnung im Protokollbuch finden hingegen die Dilettanten, die im Orchester mitspielten. Auch auf eine Angabe, in welchem Umfang die verschiedenen Orchesterstimmen unterstützt wurden, wartet der Leser vergebens. In den Konzertrezensionen des Protokollbuchs werden die Stimmgruppen als Ganzes oder sogar das komplette Orchester erwähnt.¹⁵⁸ Zu unterscheiden ist ebenfalls, dass die dilettantischen Sängerinnen und Sänger in Ausnahmen solistisch in Kantaten, Operausschnitten oder Gesangsquartetten in Erscheinung traten, entgegen den Dilettanten zur Unterstützung des Orchesters, die ausschließlich in ihrer Rolle als Orchestermusiker verblieben. Es ist kein einziger Fall nachzuweisen, in dem der ausführende Instrumentalsolist nicht durch ein entsprechendes Honorar vergütet wurde, demnach Dilettant wäre, der Musik als Bildungsgegenstand oder reines Vergnügen, also hedonistisch¹⁵⁹ betrachtete. Ob der Solist im Rückschluss auch seinen privaten Lebensunterhalt als Berufsmusiker verdient hatte, kann nicht

157 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53. Bd. 1, S. 26.*

158 Um nur einige Beispiele aufzuführen: »[...] und das ganze Orchester hat sich durch liebenswerthen Eifer ausgezeichnet.« (*Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53. Bd. 1, S. 31*) oder »[...] das Orchester bei einigen schwierigen Stellen den Sänger im Stich ließ und die sehr starke Instrumentierung nicht discret genug zu halten verstanden [...]« (ebd., S. 25).

159 Vgl. Sponheuer, Bernd, »Kenner-Liebhaber-Dilettant«, in: MGG 2, Sachteil Bd. 5, 1996, Sp. 33.

mehr in allen Fällen nachvollzogen werden. In jedem Fall gilt aber, dass im Bereich der solistischen Instrumentalmusik Dilettanten gänzlich ausgeschlossen wurden, auch wenn vielleicht vereinzelt eigentliche »Dilettanten«, die besonders geübt ihre Instrumente beherrschten, entlohnt wurden und deshalb nicht mehr dem Dilettantismus im engeren Sinne entsprachen.

Die Tatsache, dass Dilettanten im Orchester keine namentliche Würdigung im Protokollbuch oder auf den Programmzetteln fanden, und der Hinweis, man habe einige Jahre später seine Dilettanten sogar zur regelmäßigen Teilnahme an den Orchesterproben verpflichtet müssen – worüber einige sehr empört gewesen seien und dem Orchester fernblieben –,¹⁶⁰ verdeutlichen, dass die gesellschaftliche Stellung der dilettantischen Instrumentalisten, entgegen der sonstigen gesellschaftlichen Höherstellung gegenüber Berufsmusikern, zumindest innerhalb des Orchesters des *Vereins für Privat-Concerte*, keine bevorzugte war.¹⁶¹ Sänger hingegen profitierten von dem Umstand, dass sie nur mittelbar die »hohe Kunst« berührten; sie waren entgegen der Instrumentalmusik als subjektiv empfindende und gelehrte Individuen geradezu essentieller Bestandteil der mehrstimmigen Gesangspartien oder kleinen Chöre, indem sie erst gemeinsam zum großen Ganzen wurden. Das Verständnis einer gelungenen Vokalmusik, die sich im Sinne Carl Friedrich Zelters durch besonders empfindungsreiche, geistvolle Ausführung des einzelnen auszeichnete – Werte, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts zunächst dem Dilettanten zugesprochen wurden –, unterscheidet sich in diesem Punkt grundlegend von dem Anspruch an die Instrumentalmusik, bei der mechanische Fertigkeiten, zumindest bei Orchestermusikern, vordergründiger bewertet wurden. Grundsätzlich muss so im Kontext des *Vereins für Privat-Concerte* zwischen dilettantischen Sängern und Instrumentalisten unterschieden werden.

Neben den Dilettanten, den gebildeten musikalischen Laien, ist in Bremen schon frühzeitig eine begriffliche Abgrenzung zum Kenner nachzuweisen, denn die Abgrenzung mechanischer Fertigkeiten im Instrumentalspiel von einer geistvollen Auseinandersetzung mit Musik scheinen in Bremen zunächst auch einen praktischen Beweggrund gehabt zu haben. So hielt die kaufmännische Oberschicht die Kunst, also »ihre Erlernung und Ausübung für unverträglich mit den Anforderungen des Geschäftslebens.«¹⁶² Diese wesentlich am öffentlichen Musikleben Bre-

160 Vgl. Bremer Brief vom 6. August 1853, in: Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler, 4. Jg., Nr. 167 (1853), S. 1293 f.

161 Vgl. dazu u. a. die Äußerungen aus einer anonym verfassten Abhandlung *Ueber Dilettanten in der Tonkunst*, *AmZ* (1830), S. 65: »Der Dilettant hat von der Natur eben die Organe, eben das Gefühl, und oft viel mehr Geistesbildung erhalten, als diejenigen Personen, welche sich dem Stand eines Musikers widmen.«

162 Brief von Senator Johann Karl Friedrich Gildemeister an Christine Stolz vom 10. März 1816. Zitiert nach: Klatte, 2003, S. 88.

mens beteiligte Gruppe entwickelte ein musikalisches Selbstverständnis, für das folgendes Zitat signifikant war:

Ein sehr merkwürdiges musicalisches Genie in unserer Familie ist mein Schwager Klugkist [Hieronymus]: durch Vernachlässigung in seiner ersten Erziehung mit dem mechanischen so wenig vertraut, daß es ihm schwer fallen würde, das Leichteste vom Blatt zu spielen, ist er gleichwol der feinste Kenner nicht blos des Theoretischen der Musik überhaupt, der Grundsätze der Composition und des Generalbasses, sondern auch der Eigenheiten jedes einzelnen Instruments. Obgleich er, wie gesagt, nichts vom Blatt spielt, so phantasiert er doch sehr geistvoll auf dem Piano und beherrscht überhaupt das Reich der Töne. [Hervorhebungen von der Autorin]¹⁶³

Nachdem Johann Karl Friedrich Gildemeister selbst zugegeben hatte, in musikalischer Hinsicht »völlig roh« zu sein, beschrieb er seiner zukünftigen Frau Christine Stolz in diesem Brief seinen Schwager Klugkist, der als Gründungsmitglied eine zentrale Person im *Verein für Privat-Concerte* war, als »musicalisches Genie« und »feinsten Kenner« der Musik. Als Mitglieder langjährig in Bremen ansässiger Patrizierfamilien waren Gildemeister und Klugkist *doctores iuris*, Senatoren in Bremen und gehörten dem reformierten evangelischen Glauben an – sie zählten zum engen Kreis der bürgerlichen Oberschicht Bremens.¹⁶⁴ Der Musik hatte Gildemeister völlig abgeschworen; Klugkist näherte sich ihr zunächst auf intellektuelle Weise, denn die Gegenüberstellung von *Kenner* und *Liebhaber*, die implizit in Gildemeisters Beschreibung der musikalischen Fähigkeiten seines Schwagers steht, geht zurück auf eine »Klassifikation der musikalischen Rezipienten in einen GEBILDETEN-RATIONALEN und einen UNGEBILDETEN-EMOTIONALEN HÖR-TYPUS.«¹⁶⁵ [Hervorhebung im Zitat] Durch J. G. Sulzer (1771) erfährt der Begriff seine Ausprägung im Sinne einer Gegenüberstellung von »kompetentem Kritiker« und »nur gefühlsmäßig urteilendem Laien.«¹⁶⁶ Ein *Kenner* ist danach jemand, der die »Werke der Kunst nach ihrem innerlichen Werth zu beurtheilen, und die verschiedenen Grade ihrer Vollkommenheit zu schätzen im Stand ist.«¹⁶⁷ Später zeichnet sich in der Gegenüberstellung des Begriffspaars bei Friedrich Rochlitz eine Umwertung der Semantik ab, in der das »musikalische Bildungsprogramm der Aufklärung durch das emotionale musikalische Bewusstsein des gebildeten Bürger-

163 Brief von Senator Johann Karl Friedrich Gildemeister an Christine Stolz vom 10. März 1816. Zitiert nach: Ebd., S. 89.

164 Vgl. Wurthmann, 2009, S. 482 und S. 491.

165 Reimer, 1972, S. 1.

166 Vgl. ebd.

167 Sulzer, 1779, S. 5.

tums abgelöst worden ist.«¹⁶⁸ Demnach besitzt der Liebhaber ein »vollkommenes musikalisches Empfindungsvermögen« und der Kenner kann dieses »(zutreffende) Gefühlsurteil des Liebhabers rational [...] begründen.«¹⁶⁹ Klugkist, der geistvoll auf dem Piano phantasiere und überhaupt das Reich der Töne beherrsche, entspricht in Rochlitz' Sinne ganz einem emotionalen Bewusstsein des gebildeten Bürgertums. Selbstredend abstrahiert er diese »bürgerliche Kerneigenschaft« durch seine Kenntnisse des Theoretischen auf eine rationale Ebene der Kunst und steht in der Folge der Kategorisierung des Kenners am nächsten. Das bürgerliche Selbstverständnis der meisten Mitglieder des *Vereins für Privat-Concerte* dürfte dieser Bedeutungsebene des musikalischen Kenners weitaus näher gewesen sein, als es durch das Phänomen des Dilettantismus zu beschreiben wäre. Deshalb diente der Verein in erster Linie seinen Mitgliedern nicht zur Bildung durch praktisches Musizieren, sondern bezweckte den Genuss eines Musikfreundes und Liebhabers am Kunstwerk und dessen Ausbildung zum Kenner, indem die Vorführung ausgewählter und eingeübter Kunstmusik reflektiert und besprochen wurde.¹⁷⁰

Angesichts dieser Abgrenzung stellt sich die Frage, inwiefern der Begriff *Dilettant* in Bremen früher eine negative Konnotation erfuhr, als es sonst üblich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verortet wird.¹⁷¹ Die hedonistische Komponente des Begriffs, die ihm von Anfang an zu Eigen war, stand dem definierten Ideal einer »hohen Kunst« entgegen, die nun wiederum zum Mittelpunkt der Kennerschaft wurde. Die Unterscheidung von Dilettant und Kenner wurde so, gemessen an der Bewertung »höherer« und »niederer« Musik, ebenso zur Wertung eines höheren und niederen Grades der Beschäftigung mit Musik.¹⁷² Diese Opposition ist unmittelbar Bestandteil der verschiedenen bürgerlichen Institutionen des 19. Jahrhunderts, im Falle des *Vereins für Privat-Concerte* trifft sie jedoch direkt innerhalb einer Institution aufeinander. Folglich beginnt die beschriebene Dichotomie Dilettant/Kenner früh, sie ist Indiz dafür, dass die Semantik des Begriffs *Dilettant* in diesem konkreten Beispiel, besonders in Bezug auf die Orchestermitglieder, schon früher negativ besetzt wurde.

Auf der Suche nach Gründen für dieses Verständnis des Dilettantismus im Kontext des *Vereins für Privat-Concerte* liegt es natürlich zunächst auf der Hand, sie in den städtischen Voraussetzungen zu suchen: Zum einen stand Bremen seit 1618 im Schatten des Calvinismus, der das religiöse Leben dominierte. Auch W. C. Müller

168 Reimer, 1972, S. 12.

169 Ebd.

170 Vgl. dazu die Textstellen in den ersten Zirkularen des Vereins: »Das Herannahen der Jahreszeit, wo denen für die Freuden der Tonkunst Empfänglichen, der Genuß gehaltreicher musikalischer Vorträge vorzugsweise Bedürfnis wird, [...]« (*Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53. Bd. 1, S. 9*).

171 Vgl. Reimer, 1972, S. 15-17.

172 Vgl. Sponheuer, 1987.

sah den Calvinismus noch um 1800, im Vergleich der städtischen Voraussetzungen Hamburgs und Lübecks, als das entscheidende Kriterium dafür an, dass sich in Bremen die musikalische Kultur so wenig zu entfalten vermochte:

In Hamburg wurde das Lutherthum herrschend, das dem Katholicism ehemals mehr ähnelte, als der in Bremen bald nachher eingeführte Calvinism. Dort behielt man noch mehr Feierliches bei dem Gottesdienste bei, und bestimmte ein bedeutendes Kapital zur Unterhaltung der Kirchenmusik. Die Stifter der reformierten Lehre schafften die Musik, als Gott anstößig, in den Kirchen ab [...].¹⁷³

Natürlich wurde das kulturelle Leben Bremens auch zwei Dekaden nach den Überlegungen Müllers noch stark von der Kirche beherrscht, die religiöse Praxis jedoch entwickelte sich in der Folge der Aufklärung vor allem ab 1800 zunächst hin zur menschlichen Tugend als wichtigster Christenpflicht.¹⁷⁴ Konfessionen verloren mehr und mehr an Wichtigkeit und auch weltliche Themen hielten in den Kirchen und Predigten Einzug. Darüber hinaus entfachte Johann Gaspar Lavater in Bremen als führender Repräsentant der schweizerischen Pietismusbewegung den Höhepunkt der Auseinandersetzung zwischen Aufklärung und Rechtgläubigkeit, in dem Sinne zwischen Vernunft und Aberglaube, der weniger auf seinen theologischen Predigten basierte als auf seinen berühmten medizinischen Heilmethoden.¹⁷⁵ Die Auseinandersetzungen um seine Person wurden deshalb zum Streit um den Aufklärungsgedanken schlechthin, durch den ihm große Berühmtheit zuteilwurde. Diese Veränderungen in den Tendenzen der religiösen Praxis und der weitestgehenden Säkularisierung boten dann den Schlüssel für den Einzug kunstreligiöser Überhöhungen in der Musik. Denn im Kampf gegen eine Verflachung der säkularisierten Religion zur bloßen »Weltfrömmigkeit« (Goethe) galt vielen ein nationaler Kulturstaat als wichtigste Institution der Realisierung christlicher Ethik.¹⁷⁶ In der Folge steht ein ernster Musikbegriff, dessen Umsetzung in der Hansestadt des beschriebenen umfassenden Institutionsrahmens bedurfte.

Gleichzeitig war es sicher kein Zufall, dass der Kenner, mit seinem »vollkommenen musikalischen Empfindungsvermögen« und der Fähigkeit, dieses Gefühlsurteil zu begründen, nah an die Eigenschaften eines »musicalischen Genies« – wie Gildemeister seinen Schwager Klugkist beschrieb – rückte. Denn das bereitete geradezu den Weg kunstreligiöser Deutungen in der Musik, wurde der Begriff *Genie* doch trotz höchst unterschiedlicher Facetten im 18. und 19. Jahrhundert zweifellos auf der einen Seite zum Leitbegriff einer sich bildenden ästhetischen Subjektivität und zur Bezeichnung des Schöpferischen und der

173 Vgl. Müller, *Versuch einer Geschichte der musikalischen Kultur in Bremen*.

174 Vgl. Schwarzwälder, 1995, S. 108 und Gerstenberger, 1987, S. 12 f.

175 Vgl. Schulz, 2002, S. 175 f.

176 Vgl. dazu auch Graf, 2001, Sp. 1851.

Originalität.¹⁷⁷ Auf der anderen Seite aber erfuhr er besonders auch durch den Pfarrer und Philosophen Lavater eine erweiterte gottähnliche, übermenschliche Bedeutung.¹⁷⁸ Als Genie bezeichnete Lavater eine besonders »poetische Seele« mit »inniger Empfindsamkeit«, deren Charakter sich durch »Simplicität, schnelles Treffen und Ergreifen der reinen wahren Natur – Reinheit und Drang tief heraus quillender Empfindung – mit der wenigsten Manier« äußerte.¹⁷⁹ Er erhob das Geniehafte weiterhin zur göttlichen Schöpfungskraft, in geradezu mystischer Beschreibung,¹⁸⁰ das im Gegensatz zum Talent nicht nachahmbar sei, sondern als Schlüssel des Erhabenen in der Musik zu verstehen war.¹⁸¹ In diesem Sinne würde auch Klugkist erst als Genie über die intellektuelle Grenze des *Kenners* hinaus zum schöpferischen, im göttlichen Sinne, geistreichen (»phantasierenden«) Musiker und Kunstkenner, der aus seiner reinen Natur heraus mehr als ein kunstgebildeter Bürger war.

Das Geniehafte am Kunstkenner wurde so zum Aufklärungspathos einer säkularisierten Welt, die in der Kunst als Substitut des Geistlichen überhöhte Eigenschaften suchte. Nicht nur durch Lavaters, aber bezeichnender Weise doch gerade auch durch seine Person eines Geistlichen, wurde das Genie zur Personifizierung von Übermenschlichkeit und Göttlichem. Es wurde zum bürgerlichen Element, zum »germanischen Volksgeist«, der auch zur nationalen Frontstellung gegen die französische Kultur des Absolutismus taugte.¹⁸² In Bremen standen die Rolle des Dilettanten und die Distanz zur praktischen Musikausübung deshalb nicht allein

177 Vgl. Ortland, 2010.

178 Lavater war 1786 bei seinen Besuchen in Bremen Gast im Haus von Johann Jakob Stolz, dem Vater der Adressatin des zitierten Briefes, Christiane Stolz, der zunächst ein Freund Lavaters war und sich später, wie viele andere, von den Ansichten Lavaters abwandte. Wenn Gildemeister also seiner zukünftigen Frau gegenüber von einem Genie spricht, ist dessen Deutung im Sinne Lavaters Christiane vielleicht sogar noch über ihren Vater und dessen Bekanntschaft zu Lavater bekannt.

179 Johann Caspar Lavater in seinen *Physiognomischen Fragmenten*, 1787, Bd. 3, S. 202, zitiert nach: Cafilisch-Schnetzler, 2007, S. 124.

180 Vgl. Johann Caspar Lavater in seinen *Physiognomischen Fragmenten*, 1787, Bd. 4, S. 80-81 und S. 83, zitiert nach: Cafilisch-Schnetzler, 2007, S. 124.

181 Zur Unterscheidung von Talent und Genie äußert Lavater sich in einem Brief an seinen Freund Johann Wolfgang Goethe am 5. August 1780: »Nur ein Wort von *Talent* und *Genie*. Zwei Worte, die ihrem Sinn und Gehalt nach ungefähr so verschieden sein mögen, wie *schön* und *erhaben*. *Talent*, mein' ich, macht mit Leichtigkeit, was tausend andere nur mit äußerster Mühe und Langsamkeit machen können; oder es macht mit Frohmüt und Grazie – was andere nur gerecht und korrekt machen. *Genie* macht, was niemand machen kann; alle Werke des Talent es erregen bewunderndes Wohlgefallen; *Genie* erweckt Ehrfurcht – erregt ein Gefühl das der Anbetung nahe kommt – es ist eine gegenwärtige, oder schnell vorüberwandelnde Gottheit, deren man nur von hinten nachsehen darf.« (zitiert nach: Cafilisch-Schnetzler, 2007, S. 127).

182 Vgl. Ortland, 2010, S. 690.

im Kontext praktischer Beweggründe, wie dem Mangel an Zeit für kulturelle Betätigung, und auch nicht direkt im Kontext einer calvinistischen Prägung entgegen musikalischer Betätigung. Sie unterlag auch der Vorbereitung eines ernsten Kunstbegriffs, der sich von der praktischen Musikausübung befreien musste. Die Distanz zum musikalischen Dilettantismus wird so zur nötigen Befreiung von einer pragmatischen Musik, deren Bedeutungsgehalt der Auferlegung kunstreligiöser Betrachtungen nicht standhalten würde. Fragt man also nach den Gründen für diese spezielle Rolle des Dilettanten in der Bremer Konzertgesellschaft und deren besonderen Ausrichtung und Entwicklung überhaupt, dann findet man die Antwort vielleicht weniger im Kontext der calvinistischen Vorgeschichte Bremens, wie bisher angenommen, als vielmehr in der Säkularisierung an sich.

Das Schöpferische und Originelle ist es schließlich auch, das den guten vom einfachen Dilettanten nach Hans Georg Nägeli unterscheidet. Dessen Schriften und Ansichten fanden in Bremen umfassende Beachtung. Nägeli stellt seinen *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, die sich mit der Theorie, Kritik und Geschichte der Musik auseinandersetzen, ein eigenes Kapitel zum Thema »Dilettantismus« voran und verdeutlicht darüber hinaus auch im Titel, dass er das Phänomen im Gegensatz zu vielen anderen musikästhetischen Schriften in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts berücksichtigt. Unklar ist, inwiefern ein ähnlicher Begriff wie die darin aufgeführten Klassifikation der Dilettanten, wie sie von Nägeli schließlich erst im Jahr 1826 veröffentlicht wurde, in Bremen schon 1825 erwachsen war. Schon vor 1826 sind Nägelis Schriften aus der *AmZ* in Bremen hinlänglich bekannt gewesen, und auch seine Bekanntschaft mit Carl Friedrich Ochernal, mit dem er einige Jahre gemeinsam die *Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich* geleitet hatte, dürfte dazu beigetragen haben, dass es zwischen Bremen und Zürich – zwei Städten, die sich in ihrer freien republikanischen Gesinnung ähnelten – durchaus einen Transfer der kulturellen Ansichten gab. Einzuzuschränken ist diese Vermutung aber insofern, als dass die Kommunikation fast ausschließlich über allgemeine Publikationsorgane stattgefunden hatte, denn persönliche Korrespondenz ist nur in Einzelfällen überliefert: So deutete Wilhelm Christian Müller in einem Brief gegenüber Nägeli im Jahr 1826 eine mehr oder weniger zufällige Ähnlichkeit seiner Ansichten zu Nägelis bearbeiteten Ideen an und bittet ihn darum, in einem weiteren Brief seine Thesen genauer vorzustellen.¹⁸³ Wahrscheinlich versuchte Müller den weitaus bekannteren Nägeli von seinen Ansichten und vielleicht auch den Vorzügen Bremens zu überzeugen, indem er den Versuch unternahm, die Verbundenheit der beiden Männer durch einen gemeinsamen Gegner heraus zu stellen: Anton Friedrich Justus Thibaut und seine Schrift *Über die Reinheit der Tonkunst* stand in ihrer Bestrebung zur Restauration der Kirchenmusik Müllers und auch Nägelis konsekutivem Denken und Verständnis einer Fortschrittsgeschichte entgegen. Die

183 Vgl. Müller, Wilhelm Christian. *Brief vom 30. Januar 1826 an Hans Georg Nägeli*.

Korrespondenz jedoch bricht an dieser Stelle ab, es ist keine Antwort von Nägeli bekannt. Darüber hinaus bekundete der in Bremen lebende Schweizer Professor Johann Jakob Stolz schon im Jahr 1811 Nägeli seine Verehrung,¹⁸⁴ wie auch Riem förmlichen Kontakt zu Nägeli pflegte, indem er sich nachweislich um die Subskription seines Liederkranzes bemühte und von Nägeli ein Freixemplar erhielt.¹⁸⁵

Die Verschiedenartigkeit des Dilettantismus findet nach Nägeli ihre Anlage in den verschiedenen »Civilisations-Verhältnissen«: auf der einen Seite aus dem Bedürfnis der Zerstreuung und des Zeitvertreibe und auf der anderen Seite aus dem Charakterzug der Wechselgunst und der Neugierde.¹⁸⁶ Die Neugierde ist bei Nägeli die zentrale »Gemüthsanlage«, die den Idealsinn eines Dilettanten dazu bewege, im Bereich der Künste, in dem es stetig Neues zu entdecken gäbe, Neuheit und Originalität zu suchen. Der Idealsinn behüte ihn davor, nicht dem bloßen Schein des Neuen zu verfallen.¹⁸⁷ Das Streben nach neuer Schönheit in der Kunst, nach Originalität, bewertet Nägeli als die höchste und ehrenwerteste Form des Dilettanten. Dies ist es schließlich auch, was das Fundament seines Konstrukts einer Kunstwissenschaft bildet, die den Weg der wahren Kunstbestrebungen schildert:

Alles Gemüthsleben ist nur dann wahr und stärkend, wenn selbst der höchsten Wonne sich die Sehnsucht beygemischt findet. Das höchste Kunstgefühl ist nur dann ein beseligendes Wonnegefühl, wenn ihm die S e h n s u c h t n a c h I d e a l e n beywohnt. Diese Sehnsucht wird aber nur befriedigt durch das Vermögen, die Töne in ihrer Zusammenverbindung zum Kunstwerk aufzufassen. Das vermag auch das regeste Gefühl nicht, sondern nur d e r r e g e i s t. [Hervorhebungen im Zitat]¹⁸⁸

Darüber hinaus sprach Nägeli auch in den übrigen Kategorien des Dilettantismus denjenigen eine höhere Achtung zu, die nicht selbst mit ausübendem Kunsttalent begabt waren und so »eine edlere Passivität einer unedleren Aktivität vorziehen«.¹⁸⁹ Mit diesem »geistigen Dilettanten« hat Nägeli die Nachfolge von Sulzers Kennerbegriff angetreten, wie Erich Reimer treffend zusammenfasst, und entspricht damit auch ganz der Bremer Sichtweise über den Dilettantismus.¹⁹⁰

184 Vgl. Stolz, Johann Jakob. *Brief vom 23. August 1811 an Hans Georg Nägeli*.

185 Vgl. Riem, Wilhelm Friedrich. *Brief vom 22. April 1816 an Hans Georg Nägeli*.

186 Vgl. Nägeli, 1826, S. 9.

187 Vgl. Nägeli, 1826, S. 8 f.

188 Nägeli, 1826, S. 12.

189 Nägeli, 1826, S. 8.

190 Vgl. Reimer, 1972, S. 15.

Zwischenfazit

Dass die Konzertgesellschaft der *Privat-Concerte* in Bremen ein professionelles Orchesterkonzert zum Ziel hatte, in dem Musik sich vom reinen Gebrauchswert zum autonomen Kunstwerk emanzipiert hatte, wurde in den Ausführungen der letzten Kapitel hinlänglich dargelegt. Gleichzeitig bedeutet das nicht, dass das Orchester dieser Vereinigung den langen Weg der Professionalisierung eines bürgerlichen Konzerts linear und abschließend bereits im Jahr 1825 vollzogen hatte. Für die Bremer Berufsmusiker ging ein großer Nutzen von dieser neuen Institution aus, denn es war das erste Orchester Bremens, in dem sie über längere Zeit fest engagiert wurden – auch wenn sich der Lebensunterhalt nicht allein dadurch absichern ließ. Gleichzeitig standen sie das erste Mal nicht im Schatten des höheren sozialen Ansehens der Dilettanten. Auch die Absicht, sich mit ausgewählter Kunstmusik der »großen Tonsetzer« zu beschäftigen, war sicher ein musikalischer Anreiz, der den Standort Bremen für Berufsmusiker attraktiv machte, weil es den Bereich des *Trivialen* des aufblühenden Dilettantismus überschritt. Kurzum: Der Grad der Professionalität des Orchesters war in der Hansestadt ein Novum, das den Berufsmusikern eine völlig neue Grundlage gab und erstmalig die Konkurrenz zu Universitäts- und vor allem Residenzstädten erlaubte.

Bei der Gründung des *Privat-Concerts* war ein durch das Bremer Bürgerrecht in Verbindung mit der Subskription deutlich umgrenztes städtisches Bürgertum beteiligt. In diesem Kreis von Musikliebhabern verschob sich in der Hansestadt zum ersten Mal die Beteiligung an einem Konzert vom eigentätigen Musizieren hin zu einer passiven Auseinandersetzung mit Musik. Das Konzert wurde so zur Domäne des Hörens und des hörenden Verstehens,¹⁹¹ die Gegenüberstellung des Kenners zu den musikalisch aktiven Dilettanten und Berufsmusikern war in diesem Ausmaß für Bremen neu und war für das bremische Stadtbürgertum doch auch noch mehr: Im Kontext des *Vereins für Privat-Concerte* hatte sich Vernunftbildung über künstlerische und ästhetische Fragen wie in der allgemeinen Entwicklung des Vereinswesens zum Ausweis einer neuen bürgerlichen Elite entwickelt, die prinzipiell nicht durch Klassenbindung beschränkt wurde, sich aber doch auf die schmale Schicht derer begrenzte, die von der Aufklärung erfasst waren.¹⁹²

Die vernunftgesteuerte Beschäftigung mit Musik und die Distanz zum Dilettantismus – Entwicklungen, die nicht zuletzt den kaufmännischen Bedürfnissen geschuldet waren – wurden zur Suche nach dem *richtigen Geschmack*. Sie wirkte sich unmittelbar auf die Bildung eines kritischen Publikums aus, das nach Jürgen Habermas überhaupt erst im Konzert als solches hervortritt: »Zum erstmalig

191 Vgl. Ziemer, 2008, S. 32-74.

192 Vgl. Nipperdey, 1972, S. 17.

versammelt sich ein Publikum, um Musik als solche zu hören, ein Liebhaberpublikum, zu dem jeder, Besitz und Bildung vorausgesetzt, Zutritt hat.«¹⁹³ Dabei fungierte die Bremer Konzertgesellschaft als ein bürgerliches Organ, das ein Laienurteil über Kunst zu institutionalisieren versuchte, oder wie Habermas erklärt: »die Diskussion wird zum Medium ihrer Aneignung.«¹⁹⁴ Natürlich war diese Diskussion der kulturellen Gegenstände zunächst eng an einen bürgerlichen Wertekanon gebunden; Kommunikation wurde immer auch zur Erziehung in der Gestalt einer bürgerlichen Repräsentation, die von einer kleinen Gruppe vorangetrieben wurde:

Das Publikum der ersten Generation weiß sich auch da, wo es sich in Form eines angebbaren Personenkreises konstituiert, inmitten eines größeren Publikums. Es ist potentiell immer auch schon eine publizistische Körperschaft, denn es kann sich diskutierend von innen nach außen wenden – [...].¹⁹⁵

Inwiefern ein bürgerlicher Wertekanon auch auf die Auswahl und Rezeption der musikalischen Werke in den Bremer *Privat-Concerten* wirkte, wird in den folgenden Kapiteln noch einmal von entscheidender Bedeutung sein. Schon jetzt ist aber deutlich, dass das *Privat-Concert* im engeren Sinne als *bürgerlich* gelten darf und die bürgerliche Öffentlichkeit, die hier geschaffen wurde, nicht im Sinne einer freien Zugänglichkeit oder der unbegrenzten Teilnahme am Konzert, sondern ganz im Sinne Habermas' als »Raum des vernünftigen kommunikativen Umgangs miteinander, als Medium der kollektiven Selbstverständigung« zu betrachten ist.¹⁹⁶

Mithin ist bei der Gründung des *Vereins für Privat-Concerte* jene *diskursive Öffentlichkeit* als eine neue Bereitschaft zur kommunikativen Auseinandersetzung mit Musik, also der gemeinschaftlichen Meinungsbildung und Kritik, zum entscheidenden Vorteil der Institution generell geworden: Jene Eigenschaft erlaubte es dem Verein, auf die allgemeinen Entwicklungen des Konzertwesens und die Tendenzen der Musikgeschichte zu reagieren. Sie ist die Grundlage für die erfolgreiche und außerordentlich beständige Geschichte der Institution, denn anders als viele andere Musikvereine scheiterte der *Verein für Privat-Concerte* nicht an den Ansprüchen der Professionalisierungstendenzen um die Mitte des 19. Jahrhunderts, wie später zu zeigen sein wird. Ebenso stellte sich die Institution der Kritik an der bürgerlichen Kultur und integrierte selbige gewinnbringend in die eigenen Strukturen, wenn auch durch umfangreiche Maßnahmen und unter neuem Namen, als *Philharmonische Gesellschaft Bremen*. Es verstünde sich so ebenfalls im Sinne von Habermas' Ausführungen zum Strukturwandel der Öffentlichkeit, die Vernunft nicht zum Eigentum eines Individuums zu erklären, sondern zur Domäne des intersubjektiven

193 Ebd., S. 101.

194 Habermas, 1990, S. 102 f.

195 Habermas, 1990, S. 99.

196 Nanz, 2009, S. 358.

Diskurses, der Diskussion. Die bürgerliche Öffentlichkeit des Publikums, die dem *Verein für Privat-Concerte* von Beginn an immanent war, hielt die Institution selbst am Leben.

Exkurs: »Aufschwung des Gemüths durch den Zauber des Gesanges«¹⁹⁷ – Zur Konzeption der Bremer *Singakademie*

Obwohl die Bremer *Singakademie* und der *Verein für Privat-Concerte* als eigenständige Institutionen gegründet wurden, waren sie im Bremer Musikleben über Jahrzehnte hinweg eng miteinander verbunden: Zunächst waren beide Einrichtungen ab 1877 an den *Abonnementsconcerten* des *Grossen Comités* beteiligt, bis schließlich im Jahr 1891 die *Direction der Philharmonischen Concerte* die *Singakademie* übernahm und daraus der *Philharmonische Chor* erwuchs. Darüber hinaus war das Konzertorchester ab der Mitte des 19. Jahrhunderts verpflichtet, die Konzerte der Akademie zu unterstützen, hingegen wurde die *Singakademie* wie gesagt erst ab 1877 fest in das Abonnement der Orchesterkonzerte eingebunden. Durch die gemeinsamen musikalischen Leiter W. F. Riem und K. M. Reinthaler waren beide Institutionen fast das gesamte 19. Jahrhundert personell verbunden. Dass die *Singakademie* und das Orchester der *Privat-Concerte* hingegen erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts gemeinsam konzertierten, deutet genauso wie einige Konflikte, die am Rande zahlreicher Dokumente zur bremischen Musikgeschichte angedeutet werden, darauf hin, dass das Selbstverständnis und die Intention der beiden Vereine sich in einigen Punkten konträr gegenüber gestanden haben könnten. Im folgenden Kapitel steht deshalb die Frage im Fokus, ob sich der Interessenkonflikt zwischen Dilettanten und Konzertpublikum – Kennern und Liebhabern – bereits zur Gründung der beiden Vereine institutionalisiert hatte. Dazu wird die Gründung der *Singakademie Bremen* mit Blick auf ihre musikalischen und außermusikalischen Ziele beschrieben. Zunächst aber wird untersucht, welche Vorbilder die Bremer *Singakademie* gehabt haben könnte und was das über ihr Selbstverständnis verrät.

Unter dem Deckmantel des Namens *Singakademie* entstanden zu Beginn des 19. Jahrhunderts zahlreiche Singvereinigungen, die in der Folge eines neuen Selbstverständnisses des aufstrebenden Bildungsbürgertums die Förderung des Gesangs und der Chormusik in ihrer Funktion als Quelle der Geschmacksbildung und Geistesveredelung für sich in Anspruch nahmen.¹⁹⁸ Das Vorbild dieser Einrichtungen

197 *Singakademie Bremen. Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 3.

198 *Singakademien* begründeten sich in Leipzig (1802), Stettin (1804), Dresden (1807), Halle (1814), Chemnitz (1817) und eben in Bremen (1815). In Emden nannte sich eine gemischte Chorvereinigung »Singerverein« (1805) und in Frankfurt an der Oder »Singergesellschaft« (1815) (vgl. Brusniak, Friedhelm, »Chor und Chormusik«, in: MGG 2, Sachteil, Bd. 2, Sp. 786).

war unbestritten die *Singakademie Berlin*, die bereits 1791 von Carl Friedrich Christian Fasch gegründet wurde und unter ihrem zweiten Leiter, Carl Friedrich Zelter, noch größeres Ansehen und eine beachtliche Popularität erreichte. Fasch hatte mit der Gründung seiner Akademie den Grundstein des öffentlichen Chorwesens in Berlin gelegt. Auch in der geistlichen Musik war der Klang eines gemischten Chores zu jener Zeit eine Novität.¹⁹⁹ Die Wirkung, die von dieser Vereinigung auf das Berliner Musikleben und über die Stadtgrenzen hinaus ausging, war groß. Auch Adolf Müller, Sohn des Bremer Musikpädagogen Wilhelm Christian Müller, war 1807 während seines Besuchs in Berlin vom Eindruck der Akademie überwältigt. In einem Brief an seine Schwester Elise schildert er, wie schwer es gewesen sei, als Zuhörer in der *Singakademie* zugelassen zu werden:

Ich hörte schon in Halle von Zelter's massivem Wesen, und wie schwer es einem würde, in die hiesige Singakademie zu gelangen; [...] Bei einem Besuch empfing er mich trocken und gleichgültig; als ich mich nicht dadurch abschrecken ließ, war er gezwungen mir viel Gefragtes zu beantworten, ja ganz gesprächig zu werden, und als die Zeit des Weggehens kam, [...] lud er mich mit in die Singakademie, obgleich es kein Tag war, an dem Fremden eigentlich der Zutritt erlaubt ist. Dieser Gesang nun aus allen den vollen Kehlen ist so etwas Herrliches, daß ich wohl im Stande bin, mich ihm zum zweitenmal aufzudringen, bis er ganz mürbe gemacht, mir den beständigen Zutritt erlaubt, [...] ²⁰⁰

Müller hatte sich bei seinem Treffen mit Zelter als mögliches aktives Mitglied empfohlen, was jenem aber nicht recht gewesen war: »Er wollte mir erlauben, gleich Antheil als Sänger zu nehmen, aber singend – und besonders meinen Gesang erdulnd – kann ich das Ganze nicht recht genießen.«²⁰¹ Die passive Teilnahme an der Berliner *Singakademie* war eine Ausnahme von den strengen Vorschriften, denn man versuchte, die vornehmen bürgerlichen Kreise der Dilettanten vor der Kritik Außenstehender zu schützen.

Das Besondere seiner *Singakademie* machte Zelter gegenüber seinem Freund Johann Wolfgang von Goethe durch die Abgrenzung des Vereins zu den vielen anderen Berliner Singvereinigungen der Zeit deutlich. Er schrieb dazu in einem Brief am 23. August 1807:

Es sind hier in Berlin anjetzt vielleicht mehr als 50 solcher Familienkreise, die sich singend vergnügen und Singetees genannt werden. [...] Aus einem solchen Kreis ist freilich die Singakademie entstanden; allein es ist alle Aufmerksamkeit nötig, diese nicht wieder in einen Singtee aufgelöset zu sehn, da alle Freiheit und kein

199 Vgl. Eberle, 2011, S. 63 ff.

200 Müller, Adolf. *Briefe von der Universität*. Herausgegeben von Ludmilla Assing, S. 375.

201 Ebd., S. 376.

Gesetz für alle vorhanden ist. Deswegen wird die Singakademie nur mit großen und vielstimmigen Stücken beschäftigt [...].²⁰²

Hier, wie in vielen anderen Dokumenten, wird deutlich: Im Mittelpunkt der Institution stand neben dem Kunstfreund auch das Kunstwerk selber.²⁰³ Die Tendenz der Institution war künstlerisch – kunstpolitisch, wenn man so möchte, denn das Ziel war es, die Vokalmusik wieder gleichauf mit der Instrumentalmusik zu heben.²⁰⁴ Genau in diesem Punkt unterschied sich die *Singakademie Berlin* von den *Singethees*, ebenso wie von den meisten ihrer Nachahmungen in anderen Städten: Die Akademie verpflichtete sich nicht nur dem Gedanken der Bildung des Volkes, sondern der Bildung der künstlerischen Chormusik, einer »heiligen und ernsten Musik«, besonders der Musik »im gebundenen Stil«:²⁰⁵ der italienischen geistlichen Musik, der zeitgenössischen Musik vertreten durch Reichhardt, Schulz und J. G. Naumann,²⁰⁶ generell der Berliner Liederschule, dem A-Cappella-Gesang und später auch der Bach-Pflege. Ihre Wurzeln lagen trotzdem in der Bewegung der häuslichen *Singethees* und damit in der halböffentlichen, unprofessionellen Musikpflege. Die Mitglieder stammten aus eben diesem bürgerlichen Kreis, deren Ziel, große Werke durch einen gemischten Chor aufzuführen, nun durch die Institution der *Singakademie* erreicht werden konnte. Dabei war bereits zur Gründung der Akademie ein »Gefälle im stimmlichen und musikalischen Niveau angelegt«²⁰⁷, Amateure sangen neben Sängern von professionellem Niveau.

In Bremen sammelte sich um Wilhelm Friedrich Riem im Herbst 1815 ein Kreis der bildungsbürgerlichen Bremer Oberschicht, der sich bereits ein Jahr zuvor im Eifer der Befreiung von der französischen Fremdherrschaft den Künsten zu widmen versucht hatte und den Plan eines Singinstituts in die Tat umsetzen wollte.²⁰⁸ Riem hatte schon 1807 in Leipzig als Nachfolger von Johann Gottfried Schicht die *Singakademie* übernommen und erste Erfahrungen in der Leitung eines gemischten Chores sammeln können.²⁰⁹ Das Gründungsmitglied und gleichzeitig der spä-

202 Carl Friedrich Zelter, Johann Wolfgang von Goethe, *Briefwechsel. Eine Auswahl*, herausgegeben von Hans-Günter Ottenberg (Leipzig, 1987), S. 99.

203 So passen auch die Beweggründe Faschs in dieses Bild, der das Institut als geeigneten Klangkörper zu formen versuchte, um seine sechzehnstimmige Messe aufführen zu können, die er nach dem Vorbild Benevolis komponiert hatte (vgl. Eberle, 2011, S. 82-83).

204 Vgl. Preußner, 1935, S. 128.

205 Im § 1 der Verfassung der Sing-Akademie zu Berlin, 1816, S. 5, zitiert nach: Bollert, 1966, S. 65.

206 Vgl. Brusniak, Friedhelm, »Chor und Chormusik«, in: MGG 2, Sachteil Bd. 2, Sp. 779.

207 Eberle, 2011, S. 83.

208 Vgl. Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 5-7.

209 Vgl. dazu Klaus Blum (Blum, 1975, S. 78), der erklärt, Riem habe die *Singakademie Bremen* nach Leipziger Vorbild gegründet. Die überlieferten Dokumente zur Gründung der Akademie in Bremen geben darauf keinen Hinweis, zudem ist die Geschichte der Leipziger *Singakademie*

tere Protokollführer Frese²¹⁰ begann im Februar 1816 in ausschmückender, metaphorischer Art die Angelegenheiten der Akademie in dem *Protokoll der Singakademie* niederzuschreiben. Als Gründungsdatum der *Singakademie* in Bremen kann der 7. November 1815 angeführt werden, weil da die Akademie bei ihrem Einweihungsfest das erste Mal öffentlich in Erscheinung trat.²¹¹ Direkt bei der Durchsicht der ersten Absätze des Protokolls fällt auf: Zum einen illustriert eine Bildinterpretation des Titelbildes zu Beginn des Protokolls das bildungsbürgerliche Selbstverständnis der Akademie:

Aber der Mann legte gewiß einen viel tieferen Sinn in seinen Handkupferstich: man betrachte nur vor allen Dingen die [unlesbares Wort] Flügel, und gestehe, daß hiemit sehr fein der Aufschwung des Gemüths durch den Zauber des Gesangs, und somit der Zweck unserer Academie angedeutet ist.²¹²

Zum anderen betont der Protokollant durch die fast konstruiert wirkende Nachahmung der Wurzeln in den Berliner *Singethees* seine zutiefst bürgerlichen Intentionen:

Große Historiker müssen freilich in der Regel ganz von vorn anfangen, [...]; Kleinere aber und Biographen setzen sich darüber weg und ihre Leser gleich mitten in die Geschichte hinein, [...]. In gegenwärtigem Protokoll, worin mehr von Sachen, als Personen, die Rede seyn wird, nehmen wir uns die erlaubte Freiheit, Mit- und Nachwelt nur gleich in's Oberhaus treten zu lassen, das in Herrn Domorganisten Riem's zweiten Stockwerke sitzt und debattirt, nicht ohne wiederholten Aufguß von würzig duftendem Thee. Dieses Thee-Assisen-Zimmer ist besetzt mit [...] [Hervorhebungen von der Autorin]²¹³

unzureichend erforscht. Deshalb kann weder die Vorbildfunktion noch die Ähnlichkeit der beiden Institutionen hinlänglich beantwortet werden.

210 Es ist nicht eindeutig feststellbar, welches Mitglied der Familie Frese der Protokollant der *Singakademie* war. Der Hinweis zu Beginn des Protokolls: »Ein Holzschnitt ists nicht; der Kupferstecher, dem auch die Ehre der Erfindung gebührt [...]«, gibt jedoch den Hinweis es könnte Heinrich Frese gewesen sein (* 27.05.1794, Bremen † 20.07.1869, Bremen), der sich als Holzschnittler und Bildhauer genau mit der Technik der bildenden Künste auskannte und sich auch als späteres Ehrenmitglied des Kunstvereins im bürgerlichen Vereinsleben Bremens verdient machte.

211 Vgl. Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 8.

212 Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 3.

213 Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 5. Vgl. dazu auch Oliver Rosteck, der diese ersten Absätze des Protokolls nicht als Imitation der Berliner *Singakademie* deutet, sondern als ein erstaunlich »weit entwickeltes historisches Bewußtsein [mit einer] geschichtliche[n] Tragweite, die der Gründung beigemessen wird« deutet (vgl. Rosteck, 1994, S. 209).

Auch an dieser Stelle kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, der Protokollant weise die Nachwelt nicht besonders subtil darauf hin, dass die Bremer *Singakademie* ein Abbild der Berliner sein möchte, deren Wurzeln in den *Singethees* bereits erläutert wurden.

In der ersten Versammlung der Vorsteherschaft der *Singakademie* wurden Statuten zur Organisation der Institution gefasst. Damit war man ganz auf der Höhe der Zeit, verfasste doch auch die Berliner *Singakademie* erst im Mai 1816, nach 25-jährigem Bestehen und im Kontext der politischen Neuerungen des Wiener Kongresses, feste Richtlinien.²¹⁴ Die neu gegründete Bremer *Singakademie* wurde sogleich am 31. Januar 1816 mit ihren formulierten Gründungsinteressen öffentlich in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vorgestellt. Darin betont der Korrespondent, wie wichtig es sei, dass nun endlich in Bremen etwas für die allgemeine Bildung getan werde, was bisher noch viel zu wenig der Fall gewesen sei:

Die hiesigen Freunde der Tonkunst, die wahren nämlich, regen sich auf eine löbliche, uneigennützig und zweckmässige Weise, diesem Zweige der Bildung, der sonst hier ohne alles Verhältnis mit anderen zurückgeblieben war, immer mehr nachzuhelfen; und zwar – was eben das Rühmlichste ist – auf Wegen, die nicht ihr eigenes Vergnügen blos zum Ziele haben, und wobey es dem Zufall überlassen bleibt, ob etwas oder wie viel davon in die Summe allgemeiner Bildung übergehen werde; sondern so, dass dies Allgemeine als nächster und Hauptzweck, wenigstens bey den entscheidenden Mitgliedern, angenommen wird. Wer das will, der muss, wie jeder Unterrichtete weiss, vom Gesange und mit ihm anfangen; und zwar nicht mit virtuosenmässigem, sondern gemeinschaftlichem, einfachem, aber gewähltem, und so, dass dieser erst ein richtiger, dann ein guter, endlich ein schöner werde.²¹⁵

Auch in den Statuten der Bremer *Singakademie* wird das oberste Ziel als reines Bildungsinteresse formuliert: Bildung des musikalischen Geschmacks und Förderung der »Liebe zur Tonkunst«, Musik als »Hauptgegenstand der öffentlichen Bildung« und schließlich Musik als »tiefste und heiligste Quelle der Geistesveredelung«. ²¹⁶ Darüber hinaus wurde ebenfalls, wie beim Berliner Vorbild, eine Klausel zum Schutz der dilettantischen Sängerinnen und Sänger vor der Öffentlichkeit verfasst und die Bestimmung abgelegt, dass die Akademie zunächst nicht in öffentlichen Konzerten auftreten sollte, wovon man im Laufe der Jahre abgewichen ist. Zunächst aber konzertierte die *Singakademie* nur in ihren eigenen gemeinnützigen

214 Vgl. Bollert, 1966, S. 65 ff.

215 Vgl. AmZ, 1816, S. 79 f. (vom 31. Januar 1816).

216 Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 12 f. Siehe dazu und den folgenden Beobachtungen auch die Transkription der frühesten Statuten der *Singakademie Bremen* im Anhang dieser Arbeit.

Veranstaltungen. Bestimmungen zur Auswahl der musikalischen Werke wurden nur sehr grob gefasst: Die »vorzutragenden Stücke [haben] sich auf die Gattung der ernsteren Compositionen, Choräle, Motetten, Cantaten und Oratorien [zu] beschränken [...]«. ²¹⁷ Denn neben der Tatsache, dass man diese Musik als die wahre, erhabene Kunst betrachtete, habe die Auswahl dieser Werke eben auch einen pädagogischen Zweck:

Uebrigens siehet man bey dieser Auswahl auf Abwechselung des Styls, der älteren und neueren, und auf stufenweises Fortschreiten vom Leichten zum Schweren, und begegnet hier auch genugsam dem Vorwurfe der Einförmigkeit bey denen, denen es Ernst um die Sache ist. ²¹⁸

Nur am Rande sei erwähnt, dass in dieser Textstelle die Nähe zu den Ansichten des Bremer Musikpädagogen W. C. Müller und des Gesangspädagogen H. G. Nägeli bzw. seines Freundes und Pädagogen Pestalozzi, die sich alle dem systematischen, stufenweisen Aufbau der (musikalischen) Bildung verpflichtet hatten, unverkennbar ist. So war der *Singakademie* ab 1819 auch eine Singschule zum Ausbau der persönlichen, stimmlichen Fähigkeiten angegliedert, welche unter der Leitung von W. F. Riem stand. ²¹⁹ Auch in den frühesten Statuten der *Singakademie Berlin* ist der Hauptzweck der Institution pädagogischen Ausmaßes, der Wortlaut ist dem Bremer sehr ähnlich, der Inhalt fast gleich. Ebenso hatte es unter Zelter in Berlin eine Singschule gegeben, die den einzelnen Sängerinnen und Sängern systematische Stimmbildung vermittelte. ²²⁰

Auch die Chorwerke der ersten Konzerte weisen einige inhaltliche Parallelen zu der *Singakademie* in Berlin auf: W. F. Riem führte im ersten Konzert am 30. Dezember 1815 »zum Besten der armen Bewohner Danzigs« seine eigenen zum Teil doppelchörigen Choräle auf. Die teilweise verschollenen Werke sind mit höchster Wahrscheinlichkeit alle im alten, kontrapunktischen Stil komponiert und verkörpern das Fasch'sche und Zeltersche Ideal des erhabenen, gebundenen Chorstiles. Auch hier ist auffallend, dass die Parallelen zur Berliner *Singakademie* fast konstruiert wirken: Riem führte zunächst eigene, mehrstimmige Kompositionen auf, wie es einige Jahre zuvor als Gründungsintention von Fasch galt, seine vielstimmigen Kompositionen vorzuführen. Die *Singakademie* führte diese Parallelen schließlich fort, indem sie zu Riems Trauerfeier Mozarts Requiem vortrug, wie es auch bei

217 Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 19; wie auch später in: Singakademie Bremen. *Gesetze der Singakademie. Verfassung von 1833*.

218 Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 19.

219 Diese Singschule diente nicht zuletzt auch der Ausbildung geeigneter Konzertsänger für das *Privat-Concert* (vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 164). Von dieser Ausbildung profitierten einige Konzertsängerinnen, wie Fräulein de la Follie, Fräulein Heuser und die später im Leipziger *Gewandhauskonzert* angestellte Henriette Grabau.

220 Vgl. Eberle, 2007, S. 142.

Faschs Trauerfeier der Fall gewesen war. Darüber hinaus wurde Schultz' *Des Jahres letzte Stunde*, dessen Kompositionen im Allgemeinen in den Singakademien besonders beliebt waren, in diesem ersten Benefizkonzert aufgeführt. Alle Werke wurden in der Tradition des Cäcilianismus ohne Begleitung gesungen; auch hier stand man in der Folge Berlins, wo man viele Jahre ausschließlich den A-Capella-Gesang gepflegt hatte. Im nächsten Jahr 1816 wurde sodann als erstes Oratorium Grauns *Tod Jesu* aufgeführt. Dieses Oratorium war zu jener Zeit bei Singakademien und ihrem Publikum ein äußerst beliebtes Werk, sicher nicht zuletzt, weil es den unterschiedlichen künstlerischen Möglichkeiten innerhalb eines Dilettantenvereins genüge trug. Die darauf folgende Bachrezeption unter W. F. Riem und dessen Händelpflege entsprach auf der einen Seite ebenfalls der Idee der Akademie; auf der anderen Seite war Riem, als ehemaliger Thomaner und Schüler Hillers, der für seine Bearbeitungen der Händelschen Oratorien bekannt war, ein denkbar geeigneter Mann für diese musikalischen Schwerpunkte.

In der Bremer *Singakademie* standen die Mitglieder zum Leiter im »Verhältnisse gebildeter Schüler zu ihrem Lehrer«. ²²¹ Die *Singakademie* war von Anfang an ein Kreis von musikalischen Dilettanten aus den Patrizierfamilien Bremens, der durch Aufnahmeverfahren wie die Ballotage ²²² und durch die musikalische Prüfung stark reglementiert war. Die Aufnahmehürde durch Ballotage wurde noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein gepflegt und erst durch die Umstrukturierung zum *Philharmonischen Chor* im Jahr 1891 abgeschafft. ²²³ Dieselben Mitglieder waren später zu knapp einer Hälfte auch Subskribenten des *Vereins für Privat-Concerte*. ²²⁴ Das verdeutlicht, dass die späteren Mitglieder der *Singakademie* nicht wie noch die Gründungsmitglieder ausschließlich dem bildungsbürgerlichen Metier zuzuordnen waren: Zahlreiche Damen der Akademie stammten aus Senatoren-, Konsuln- oder Kaufmannsfamilien. ²²⁵ Auffallend ist ebenso, dass über die Jahrzehnte hinweg konstant die Frauenstimmen überbesetzt waren und die Akademie ein halb-

221 Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 13.

222 Eine Ballotage ist eine geheime Abstimmung mithilfe von weißen und schwarzen Kugeln. Dieses Abstimmungsverfahren war im Rahmen der *Singakademie* parallel zur musikalischen Prüfung der Bewerberin oder des Bewerbers eine Möglichkeit, über die soziale und persönliche Eignung des Kandidaten zu entscheiden.

223 Vgl. Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1856-...* Und vgl. Blum, 1975, S. 345.

224 Ein Vergleich der Gründungsmitglieder der *Singakademie* (Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 25-27) mit der Subskriptionsliste des *Vereins für Privat-Concerte* von 1825 ergab, dass knapp die Hälfte der Familiennamen der Singakademienmitglieder auch Subskribenten der *Privat-Concerte* wurden. Die Personalunion zwischen den beiden Vereinen lässt sich leider nicht genauer feststellen, weil auf den Subskriptionslisten der *Privat-Concerte* die Ehefrauen der Subskribenten nicht erwähnt werden (wohingegen in der Subskriptionsliste der Singakademie mehr Frauen aufgeführt sind) und auch an anderer Stelle oft die Vornamen fehlen.

225 Vgl. Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 25-27.

öffentlicher Raum von vor allem wohlhabenden jungen Frauen war.²²⁶ Neben 35 Gründungsmitgliedern, von denen nur vier Männer waren, nahm die *Singakademie* zu Beginn sieben männliche Ehrenmitglieder auf: Unter diesen gelehrten Männern war auch W. C. Müller, von dessen Ideen und den Erfahrungen seines Sohns Adolf die Gründung der *Singakademie* tatkräftig unterstützt wurde.²²⁷ Daneben zählten zu den Ehrenmitgliedern die Lehrer Sölter, Schrader, Reinboth und Herr Grabau jr., wie auch Herr Meyer und Herr Rasch, über die wegen der fehlenden Nennung der Vornamen nicht mehr herauszufinden ist.²²⁸ Einige der Ehrenmitglieder waren nach den Nennungen im Protokoll der *Singakademie* auch die Gründungsväter des Vereins. Dem Protokollführer erschien es wichtig zu erwähnen, dass der Verein infolge der »Arbeiten der Lehrer und ihrer Freunde« entstand, die Gründung also in einen bildungsbürgerlichen Kontext gestellt wurde.²²⁹

Im Laufe der Dekaden war die *Singakademie Bremen*, wie auch ihr Vorbild in Berlin, immer wieder dem inneren Konflikt ausgesetzt, den der musikalische Anspruch an die Ausführung einer Komposition durch Dilettanten mit sich brachte. Gleichzeitig konnte der Kunstwerkanspruch der *Singakademien* erst durch die gesangspädagogische Bildung und die Erbauung des Subjekts eines jeden Einzelnen umgesetzt werden, wie Gottfried Eberle für die Berliner Akademie mit einem Zitat aus einem Manuskript in Privatbesitz erläutert: Danach sei die Erbauung des Subjekts notwendiger Teil einer Synthese des Ganzen, um zur »Darstellung eines großen allgemeinen Eindrucks, den der Einzelne seiner Natur nach nicht bewirken kann«, zu gelangen.²³⁰ Auch Zelter beschreibt seinem Freund Goethe diesen durchweg bildungsbürgerlichen, in der Folge der Aufklärung stehenden Duktus mit anderen, metaphorischen Worten als eine »Orgel, in der jede Pfeife ein vernunftfähiges, willig lenkbares Wesen ist«, die so das Allerhöchste werden könne.²³¹ In dieser Erbauung der künstlerischen Chormusik sah man schließlich den Weg, zur Instrumentalmusik aufzuschließen.

226 Auch Fritz Gildemeister berichtete in einem Brief an seine zukünftige Ehefrau Christine Stolz, dass in Bremen alle guten Sängerinnen der Akademie angehören und diese schon jetzt großen Einfluss auf die Vokalmusik in Bremen habe. Die *Singakademie* ist in seinen Augen die richtige Institution, seine Angetraute in den richtigen gesellschaftlichen Kreisen einzuführen (Brief von F. Gildemeister an C. Stolz vom 10. März 1816, zitiert nach: Klatte, 2003, S. 88).

227 In einem Brief von W. C. Müller an Fürst Hermann von Pückler-Muskau vom 25. Januar 1831 berichtet Müller: »Er [Adolf Müller] verpflanzte auch die Berlinische Singakademie nach Bremen« (Müller, Wilhelm Christian. *Brief vom 25. Januar 1831 an Fürst Hermann von Pückler-Muskau*. In: Briefwechsel des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau. Bd. 7. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1875. Bern, 1971, S. 345).

228 Vgl. Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 25-27.

229 Ebd., S. 7.

230 Eberle, 2007, S. 143.

231 Zelter, Goethe, *Briefwechsel*, S. 70, zitiert nach: Ebd., S. 150.

Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass die *Singakademie* als eine bildungsbürgerlich geprägte Institution, die das empfindsame und gebildete Subjekt als Teil eines höheren Ganzen versteht, der fast kühl oder distanziert anmutenden Kennerschaft des *Privat-Concerts* gegenüber stand. Die Mitglieder der Akademie – meist Frauen aus Familien der Kaufmannschaft –, die sich über ihre musikalische Bildung und durch das Verfahren der Ballotage Zutritt zum Verein verschafft hatten, standen den Subskribenten der *Privat-Concerte* – die sich ihre passive Mitgliedschaft erkaufte hatten – gegenüber. So lassen sich das Berufsorchester und der Laienchor nicht nur als institutionalisierter Interessenkonflikt begreifen, sondern auch als Komplementäre der bürgerlichen Musikkultur, als Institutionen, die sich ergänzen und bedingen.

Die Bremer Institutionen begründeten sich dabei beide nach großen bürgerlichen Vorbildern, dem *Gewandhausorchester* auf der einen Seite und der *Berliner Singakademie* auf der anderen Seite. Für letztere wurden die Parallelen, die ohne Frage an vielen Stellen konstruiert wirken, in den bildungsbürgerlichen Wurzeln der *Singethees*, der Nähe zum Historismus und Cäcilianismus, wie auch in den Parallelen der Werksauswahl, die letztlich auf eine Erbauung der künstlerischen Chormusik zielte, nachgewiesen. Der Vergleich der Bremer Institutionen mit Leipzig und Berlin erscheint aus heutiger Sicht ohne Frage fast inkommensurabel,²³² dennoch verdeutlichen diese Vorbilder das künstlerische Selbstverständnis der bürgerlichen Oberschicht Bremens zu Beginn des 19. Jahrhunderts und sind deshalb vergleichend heranzuziehen.

232 Dieser Eindruck wird neben der ungleich verlaufenden weiteren Geschichte der Institutionen (Musikerpersönlichkeiten, Uraufführen etc.) besonders mit Blick auf die jüngsten wissenschaftlichen Erkenntnisse aus der Erforschung des wiederentdeckten Archivs der *Berliner Singakademie* erweckt, die nach jetzigem Stand eine der reichsten historischen Musiksammlungen des 18. Jahrhunderts ist und auf die Sammeltätigkeit von Carl Freidrich Zelter zurückgeht. Ein lohnendes Forschungsfeld wäre es, für Bremen zu prüfen, inwiefern auch die Sammeltätigkeit der *Singakademie* in Bremen »kopiert« wurde. Das Notenarchiv der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen*, in dem der Bestand der *Singakademie* aufgegangen war (s. Kapitel *Widerstreit der bürgerlichen Kultur*), lässt erste positive Rückschlüsse darauf zu, dass die Sammlung zu den frühen Zeiten der *Singakademie* systematisch im Sinne einer Sammlung von Werken im alten Stil angelegt wurde. Bisher sind die Altbestände nicht verzeichnet, es befinden sich aber einige Werke im Archiv, die von der Besetzung keine Relevanz für Chor und Orchester haben. Diese Beobachtung verstärkt die Vermutung, die Sammlung könnte systematisch angelegt worden sein, und macht das Archiv für weitere Forschungsarbeiten interessant.

Auf seinen Flügeln, heiliger Gesang,
Schwebt unsre Seel' empor zu höh'ren Sphären:
In mächt'ge Töne strömt des Herzens Drang,
Zu Wohllaut will das Leben sich verklären.
O weihe selbst du deine Priester ein,
Caecilia, und deine Priesterinnen,
Dir heilig ist, was lauter wir beginnen:
Laß es von Dir gesegnet seyn!
Groß ist das Werk, und groß sey unser Fleiß!
Den Guten reift das Höchste und das Beste.
Fern ist das Ziel, doch herrlich ist der Preis.
Wer Schönes liebt, macht jeden Tag zum Feste.
O du, des Festes Sonne, Harmonie! –
Geh auf! geh auf, und leuchte unserm Streben.
Die Kunst ist schön, doch heil'ger ist das Leben:
Du Heilige, verlaß uns nie! –²³³

233 Zum Einweihungsfest der *Singakademie Bremen* am 7. November 1815 von der Akademie gesungen. Worte von Herrn Pastor Dräsecke und in Musik gesetzt von W.F. Riem (Noten verschollen). Zitiert nach: Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*. Littra A, S. 8.

II. Profession und kulturelle Identität – Zur bremischen Idee einer Poetik der Instrumentalmusik (1825-1857)

Wilhelm Friedrich Riem: Ein Vorbild aus Leipzig in der Hansestadt

Bremen war im 18. Jahrhundert keine Stadt, in der Komponisten oder Musikdirektoren einen Grund gehabt hätten, sich freiwillig niederzulassen. Selbst im 19. Jahrhundert gab es in Bremen bis auf den einige Jahre dort lebenden Louis Pape keinen Komponisten von Rang, und auch die Liste der Musikdirektoren, für die das Zentrum ihres musikalischen Wirkens in Bremen lag, war kurz: Wilhelm Friedrich Riem und Karl Martin Reinthaler. Die Biografien beider Männer sind nur sehr lückenhaft erforscht worden, obwohl die neuere Quellenlage durchaus eine kritische biografische Untersuchung zuließe. Im Rahmen dieser Arbeit kann diese Lücke leider nicht in umfassendem Maße geschlossen werden.¹ Dennoch soll in diesem und den folgenden Kapiteln, in denen die Leiter der *Privat-Concerte* im Fokus stehen, versucht werden, dort Licht ins Dunkle zu bringen, wo Riem und Reinthaler die Geschichte der städtischen Institutionen unmittelbar prägten: Welchen Einfluss hatten die Leiter der *Privat-Concerte* auf das Konzert selbst und welche Aufgaben und Funktionen erfüllten sie in diesem Kontext bzw. im städtischen Musikleben Bremens allgemein? Und andersrum: Inwiefern wirkte sich auch die Aufgabe als Leiter der *Privat-Concerte* auf die Biografie der Musiker aus?

Wilhelm Friedrich Riem, der für die Stelle des Domorganisten 1814 unter dem Anraten von Wilhelm Christian Müller nach Bremen berufen wurde,² hatte sich

-
- 1 Nur zu Karl Martin Reinthaler gibt es überhaupt eine erste biografische Untersuchung (Schwarz-Roosmann, 2003), die jedoch leider an vielen Stellen bisher recht oberflächlich bleibt.
 - 2 Aus den Unterlagen zum Berufungsverfahren Riems gehen die umfangreichen Bemühungen Müllers hervor, Riem für Bremen zu gewinnen (vgl. Riem, Wilhelm Friedrich. *Personalakte*). Die Bekanntschaft Riems mit Müllers Sohn, Adolf Müller, der in Halle Medizin studierte, wo sich beide in der Gesellschaft bei Niemeyer, Reichardt, Wücherer kennengelernt hatten, spielte dabei eine wesentliche Rolle (vgl. Rose, 1860, S. 336. Und vgl.: Göthel, Folker,

für das städtische Musikleben nicht nur am Dom schnell unverzichtbar gemacht: Bereits erläutert wurden seine Initiativen in der *Singakademie* sowie der ihr angeschlossenen *Singschule am Dom* und in den *Unions-Concerten*. Darüber hinaus leitete er das *Hanseatische Musikfest* (1817) und war später auch in einigen anderen Gesangsvereinen, wie dem Lehrergesangsverein, aktiv.

In Bremen hatte man vor der Gründung der *Privat-Concerte* in ständiger Angst gestanden, den neu gewonnenen Musiker Riem an bessere Umstände anderer Städte zu verlieren: So erwähnte der Protokollant der *Singakademie* 1823, dass Riem für die Stelle des verstorbenen Thomaskantors Schicht in Leipzig vorgeschlagen war.³ Es sei nur durch den ausdrücklichen Wunsch des Königs dazu gekommen, dass der Senat in Leipzig eine andere Wahl getroffen habe und Theodor Weinlig das Amt übertragen wurde.⁴ Ebenso wird in späteren Berichten über die Vereinsgründung der *Privat-Concerte* oft erwähnt, Riem habe im Jahr 1825 daran gedacht, Bremen zu verlassen und »anderswo eine feste Existenz zu gründen«⁵, worauf auch der Wortlaut des *Protokolls der Privat-Concerte* anonym verweist:

Berufungen vom Auslande her an hiesige Musiker unter so vortheilhaften Bedingungen, wie Bremen sie nicht anzubieten vermag, welche dem Vernehmen nach kürzlich erfolgt seyn sollen, forderten um so dringender auf zu überlegen, wie jenem Uebelstande in einige Weise abzuhalten sei.⁶

Das Bewusstsein der Bremer wuchs, dass man im Musikleben in Konkurrenz zu anderen Städten stand, die Abwerbung Riems jedoch wollte man dabei unter keinen Umständen riskieren. In der Folge stand die Gründung der *Privat-Concerte* direkt in dem Bemühen, eine Institution zu begründen, die zur Steigerung der Attraktivität Bremens als Musikstadt führen sollte, und besonders für Riem, für den das Amt des Domorganisten offenbar kein erfüllendes musikalisches Betätigungsfeld darstellte, ein seiner Person angemessenes musikalisches Institut zu gründen.

»Riem, Wilhelm Friedrich«, in: MGG 1, Bd. 11, Sp. 479). Riem wurde bei der Berufung mit 21 von 32 Stimmen zum Domorganisten gewählt. Für seinen Mitbewerber W. Seidlitz aus Freiburg/Kedingen (der Schwiegersohn des verstorbenen Domorganisten Rauschelbachs) wurden 8 Stimmen abgegeben (vgl. Riem, Wilhelm Friedrich. *Personalakte*).

3 Vgl. Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 207 (Bericht vom 7. April 1823).

4 Theodor Weinlig war zuvor Kantor an der Kreuzkirche in Dresden gewesen und hatte seine Tätigkeit dort zur Zufriedenheit aller Amtsinhaber ausgeführt. Bei seiner Bewerbung in Leipzig hatte er seine Gründe zur Niederlegung des Amtes in Dresden anscheinend so geschickt dargestellt, dass ihm der Vorzug gewährt werden musste (vgl. Eitner, Robert, »Weinlig, Theodor«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, 1896 (Bd. 41), S. 507-508 [zitiert nach Onlinefassung, zuletzt aufgerufen: 08.09.13]).

5 *Bremisches Unterhaltungsblatt* vom 09.02.1853, S. 295. Selbiges wird berichtet in: *Rheinische Musik-Zeitung* 4/167 vom 06.08.1853, S. 1293.

6 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*, Bd. 1, S. 2.

Auch wenn, wie bereits herausgestellt, Riems Aufgaben als Konzertdirektor in Abgrenzung zum Musikdirektor Ochernal nicht mehr in jedem Detail zu ergründen sind, ist doch bereits deutlich geworden, dass Riems Einfluss auf die *Privat-Concerte* groß gewesen sein muss.⁷ Wie in zahlreichen musikalischen Vereinen der Zeit die musikalischen Leiter der Konzerte enge Beziehungen zum Vorstand pflegten, so war auch Riem an vielen Entscheidungen des Vorstands beteiligt.⁸ Riems Verständnis der Instrumentalmusik galt in Bremen als unangefochten gut. In der Folge hatte er ein Mitspracherecht bei der Auswahl der Musikstücke und war für das Einstudieren des Gesangs ebenso verantwortlich wie für das Dirigieren der Konzerte an sich.⁹ Damit war sein Betätigungsfeld als Konzertdirektor eines musikalischen Vereins auch im überregionalen Vergleich ungewöhnlich umfangreich.¹⁰ Diese berufliche Möglichkeit muss für ihn attraktiv gewesen sein und stellt sich mit Blick auf seine bisherige Biografie als folgerichtig dar.

Riem war bereits in seiner Leipziger Zeit sowohl als Musiker, wie auch später als musikalischer Leiter, mit verschiedenen Institutionen des städtischen Musiklebens vertraut gemacht worden. Sein Lehrer Johann Adam Hiller,¹¹ der selbst fest im Leipziger Musikleben integriert war, gab ihm dazu vielleicht den ersten Anreiz: Hiller verstand es, sich in den gehobenen Kreisen der Stadt zu verwurzeln, und hatte auch den Leipziger Rat als tatkräftige Unterstützung bei seinen musikalischen Angelegenheiten auf seiner Seite.¹² Bemerkenswerterweise hatte Hiller in Leipzig mehrere bürgerliche und kirchliche Ämter inne und begründete einige Institutionen, die auch im Leben Riems später eine Rolle spielen sollten: Die *Leipziger Singeschule*, die er später zu einer *Musikübenden Gesellschaft* erweiterte, die Leitung der *Gewandhauskonzerte* 1779 bis 1785 und früher auch des *Großen Konzerts*.¹³ Es scheint plausibel, dass Hiller so nicht nur Klavierlehrer Riems war, sondern ihm zum Vorbild bei der Einrichtung und Vernetzung einiger Institutionen des bürgerlichen Musiklebens wurde. Bereits in Leipzig übernahm Riem ab dem Jahr 1807 zunächst die Stelle des Organisten an der reformierten Kirche und später auch die Leitung der von Johann Gottfried Schicht gegründeten *Singakademie*. Hier versammelte er,

7 Vgl. die Ausführungen im Kapitel »Orchester/Berufsmusiker«.

8 Vgl. Heine, 2009, S. 65.

9 Aus den Protokollen der *Privat-Concerte* geht an vielen Stellen hervor, dass Riem bei der Planung und Besprechung der Saisons teilnahm, also Einfluss auf die Programme hatte. Darüber hinaus war er selbst Jahre nach der Gründung (1846) noch befugt zu entscheiden, wer in den *Privat-Concerten* zu dirigieren hatte, wie in einem Brief an den damaligen Konzertmeister Schmidt deutlich gemacht wird, der diese Aufgabe wohl für sich in Anspruch nehmen wollte (vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*, Bd. 1, S. 248).

10 Vgl. Heine, 2009, S. 65-70.

11 Vgl. Göthel, Folker, »Riem, Wilhelm Friedrich«, in: MGG 1, Bd. 11, Sp. 479.

12 Vgl. Erb-Szymanski, 2006, S. 167.

13 Vgl. ebd., S. 167-168 und Jung, 2006, S. 22.

wie später in der Bremer *Singakademie*, einen ausgewählten Kreis an Sängerinnen und Sängern aus seinen Schülern und Freunden¹⁴ und begann die musikalischen Kräfte der Stadt in entsprechenden Institutionen zu verbinden. Darüber hinaus war Hiller Herausgeber der von 1766 bis 1770 erscheinenden Musikzeitschrift *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*. Friedrich Rochlitz, der sich selbst als Hillers Nachfolger betrachtete,¹⁵ erinnerte sich in *Für Freunde der Tonkunst* (1824) an Hiller als einen Mann, der seine Empfindungen zur Musik stets reflektierte:

Hiller hatte von jeher den Trieb und die Gewohnheit, über Alles, was er empfunden, ruhig zu reflectiren, auch wohl zu grübeln; er mochte sich gar zu gern, nicht nur von seinen Empfindungen, sondern auch von dem, was sie erregte, und warum sie eben so erregt worden, Rechenschaft ablegen, so gut es eben gehen wollte.¹⁶

Rochlitz geht in seinen Schilderungen sogar soweit, Hiller als den »Vater der deutschen Musikkritik« zu bezeichnen, was aus heutiger Sicht mit Blick auf die Musikkritik Johann Matthesons freilich wenig überzeugend erscheint, aber doch veranschaulicht, inwiefern Hiller als ein Musiker wahrgenommen wurde, der es verstand, Musik nicht losgelöst vom ästhetischen Urteil zu begreifen. »Hiller gehört zu jenen fortschrittsgläubigen Bildungsmusikern der philanthropischen Epoche, die den Erziehungsgedanken in den Mittelpunkt ihrer Bestrebungen stellten,«¹⁷ oder wie Rochlitz formuliert:

[...] und durch seine, zum Theil nur kleinen und zerstreuten, aber sehr gründlich, faßlich, und auch angenehm geschriebenen Abhandlungen, durch Manches in seinen Lehrbüchern, und vornehmlich durch seinen *P r i v a t u n t e r r i c h t*, den er vielen nachher berühmten Männern, theils mündlich, theils in Briefen gab – ist er mit Ehren der Vater der deutschen Kritik, in wiefern sie den ästhetischen Theil der Tonkunst betrifft, geworden.¹⁸

Riems Jahre in Leipzig – das sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zu einem Zentrum des Verlagswesens und der deutschen Musikkritik entwickelt hatte – und seine Lehrzeit bei Hiller, legten sicher einen Grundstein für die besondere Berücksichtigung der kritischen Auseinandersetzung mit Musik in seinem späteren

14 Vgl. Leipziger Kunstblatt für gebildete Kunstfreunde, 1 (1817/1818), S. 102, zitiert nach: Hagels, 2005, S. 81.

15 Vgl. Erb-Szymanski, 2006, S. 168.

16 Rochlitz, 1830, S. 37-38.

17 Hoffmann-Erbrecht, Lothar, »Hiller, Johann Adam«, in: Neue Deutsche Biographie 9 (1972), S. 154 [Online-Version, Stand: April 2018].

18 Rochlitz, 1830, S. 38-39.

Leben. Vermutlich ist diese Beobachtung auch in Bezug auf das *Protokoll der Privat-Concerte* zu beachten, welches Riem als Dokument der Musikkritik anstelle eines verbreiteten Bremer Verlagswesens gedient haben könnte, um die stetige kritische Auseinandersetzung mit Musik und dessen Auswahl einiger Werke vorzuführen und zu legitimieren.¹⁹

In den Jahren 1802 bis 1803 war Riem als Cellist im *Gewandhausorchester* unter der Leitung von Johann Gottfried Schicht angestellt.²⁰ Solistisch als Konzertpianist trat er hingegen nachweislich erst nach vierjähriger Ausbildung auf dem Instrument im Jahr 1804 in Erscheinung.²¹ Nach einer längeren Unterbrechung seiner solistischen Karriere – offensichtlich war er mit den Ämtern als Organist und Leiter der *Singakademie* zunächst gut ausgelastet – ist ab dem Jahre 1809 über die gut erforschten Programme des *Gewandhausorchesters* die beachtliche Summe von zehn Klavierkonzerten nachweisbar. Darunter stechen besonders Werke Beethovens und Dusseks hervor, aber auch von Mozart, Wölfl und Eberl.²²

Auch Riems kompositorische Tätigkeit wird erst ab dem Jahr 1804 in der Öffentlichkeit besprochen. Zahlreiche Rezensionen seiner Kompositionen in der *AmZ*, die ihn von Beginn an als geschmackvollen und einfallsreichen Komponisten loben, rechnen ihm auch seine Zurückhaltung, erst als ausgebildeter Komponist im Alter von 24 Jahren in die Öffentlichkeit zu treten, hoch an:

Erster Versuch kann diese Sonate nun wol nicht seyn; aber schon, dass Hr. R., nicht wie ein grosser Haufe junger Autoren, seine Schulübungen gleich der Presse übergab, sondern das grosse Publikum wie sich selbst zu sehr achtet, um ihm die Früchte einer üppigen, regellosen Phantasie für Originalität zu geben, verdient alles Lob.²³

19 Dafür, dass das Konzertprotokoll in der Folge von Riems Bemühen geführt wurde, spricht auch der ungeklärte Abbruch der Protokollführung im Jahr 1853, der nicht in der Folge institutioneller Veränderungen stand, die zum Abbruch geführt haben könnten, wohl aber in zeitlicher Nähe zum Ende der musikalischen Leitung der Konzerte durch W. F. Riem.

20 Vgl. Grenser, 2005, S. 82 und vgl. Jung, 2006, S. 57. Danach war Riem im Jahr 1803 als Cellist im Gewandhausorchester angestellt und habe wegen eines handgreiflichen Streites mit dem Kontrabassisten Krug Ende 1802 vorübergehend das Orchester verlassen müssen, wurde aber kurze Zeit später wieder aufgenommen (vgl. Grenser, 2005, S. 82).

21 Vgl. Hagels, 2005, S. 438. Demnach trägt Riem in seinem ersten öffentlichen Konzert in Leipzig ein Quartett für Pianoforte (op. 56, C. 197) von Dussek vor.

22 Vgl. Hagels, 2005, S. 531-568. Auch in den späteren Jahren ist Dussek neben Beethoven offensichtlich einer seiner bevorzugten Komponisten, dessen Klavierkonzerte er als Solopianist vorträgt und die ihn ebenso in seinen eigenen Klavierkompositionen angeregt haben sollen (vgl. Göthel, Folker, »Riem, Wilhelm Friedrich«, in: MGG 1, Bd. 11, Sp. 480).

23 *AmZ*, 1804, Sp. 637.

Auch Hans Georg Nägeli rühmte den Komponisten Riem als einen von wenigen Zeitgenossen, die einem wahren Erfindungsgeist entsprächen.²⁴ Nägeli stellte im Kontext der Rede über die vielen »Scheinkünstler« seines Zeitalters Riem in eine Reihe mit seiner Ansicht nach wenigen noch unbekanntem Komponisten, denen der »Ehrenname von Erfindern« gebühre.²⁵ Bis zum Jahr 1822 bescheinigen die Rezensionen seinen Werken, dass sie sowohl geistvoll als auch kenntnisreich im musikalischen Satz seien.²⁶ Nach längerer Pause wurden im Jahr 1832 wieder Werke von ihm besprochen.²⁷ Diese Lieder entstanden zu einer Zeit, in der in Bremen keine *Privat-Concerte* zu leiten waren und Riem sich vielleicht auch deshalb dem Komponieren gewidmet hatte – so ließe sich dann auch die Lücke der Besprechungen zwischen 1822 und 1832 erklären. Heute sind die Kompositionen Riems fast völlig in Vergessenheit geraten. Bedauerlicherweise gibt es bis heute kein Werkverzeichnis; zudem müssen zahlreiche Werke des Komponisten als verschollen gelten. Bereits dieser flüchtige Blick auf die Wahrnehmung seines kompositorischen Schaffens anhand der Rezensionen in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* verdeutlicht aber, dass Bremen mit Wilhelm Friedrich Riem einen Musiker gewonnen hatte, der als Komponist von überregionaler Bedeutung war. Dieser Umstand muss Riem in Bremen nicht zuletzt zu größerer gesellschaftlicher Anerkennung verholfen haben. Gleichzeitig geben einige ältere Quellen Grund zur Annahme, dass das kompositorische Niveau Riems über die Jahre deutlich nachgelassen habe.²⁸ Die dadurch aufgeworfenen Fragen hätten eine Neubewertung des kompositorischen Schaffens aus heutiger Sicht zur Folge, was den Umfang dieser Arbeit leider übersteigt, für zukünftige Forschungsarbeiten aber sicher ein lohnendes Thema darstellt.

Riems Erfahrungen aus der Leipziger Zeit verdeutlichen, dass er sich für Bremen in zweierlei Hinsicht als geeigneter Musiker herausgestellt hatte: Zunächst war er mit vielen Institutionen des Leipziger Musiklebens vertraut, die es an der Weser noch nicht gab, aber deren bürgerschaftliches Engagement in Bremen auf reges Interesse stieß. Darüber hinaus war Riem über die Veröffentlichungen in

24 Vgl. Nägeli, Hans Georg. *Anrede an die schweizerische Musikgesellschaft* in: AmZ, 1812, Sp. 729 f.

25 Ebd. Die weiteren »Erfinder« seien danach: Haak, Hummel, Liste, Ries, Friedrich Schneider und Tomaschek.

26 Rezensionen über Riems Kompositionen finden sich in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* an folgenden Stellen: AmZ (1804), S. 637 ff.; AmZ (1805), S. 438 ff. hier auch eine musikalische Beilage seiner Komposition; AmZ (1805), S. 74 ff.; AmZ (1807), S. 467 ff. und S. 818 f. und S. 831 f.; AmZ (1808), S. 177 ff.; AmZ (1814), S. 321 ff. und S. 680 ff.; AmZ (1815), S. 191 f. und S. 709 f. und S. 729; AmZ (1822), S. 499 f. und S. 611 f.

27 Vgl. AmZ (1832), S. 321 f. und S. 586.

28 So u. a. die Darstellung Robert Eitners in der ADB (vgl. Eitner, Robert, »Riem, Friedrich Wilhelm« in: Allgemeine Deutsche Biographie 28 (1889), S. 554-555 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd116543205.html#adbcontent> [Stand: April 2018].

den Musikzeitungen überregional als Komponist und Musiker mit »feinem« Geschmack bekannt, der sich dem »fleißigen Studium des Kontrapunktes« ebenso hingeeben hatte wie dem Studium der »besten Werke der Tonkünstler«. ²⁹ Seine Person wurde sowohl als Komponist wie auch als musikalischer Leiter in der Leipziger *AmZ* im Kontext des musikästhetischen Entwurfs einer Ästhetik der autonomen Instrumentalmusik, wie er unter anderem von Friedrich Rochlitz formuliert wurde, umfassend gelobt. Das wurde in Bremen ebenso positiv wie vorbildhaft aufgenommen, wie auch seine vornehme, zurückhaltende und höfliche Persönlichkeit ein wesentliches Entscheidungskriterium für die Berufung Riems in die vornehmen bürgerlichen Kreise Bremens gewesen sein muss.

Abb. 4: Lithografie Wilhelm Friedrich Riem



Quelle: Dommuseum St. Petri Dom, Bremen, Inv. 351 V

29 Vgl. *AmZ*, 1804, Sp. 368.

Beispielhaft für die gesellschaftliche Anerkennung Riems in Bremen ist auch das Zeugnis von Friedrich Engels, der ihn während seines Aufenthalts in der Hansestadt in den Jahren 1838 bis 1841 kennenlernte. Entgegen seiner spitzzüngigen Kritik des Philistertums der meisten Mitglieder der *Singakademie Bremen*³⁰ erlebte er Riem als »liebenswürdigen Greis mit jugendlicher, hinreißender Begeisterung im Herzen«. ³¹ Weiterhin bemerkte Engels anerkennend, dass niemand es wie Riem verstehe, Sänger und Instrumentalisten zu lebendigem Vortrag zu entflammen. Als Korrespondent des *Morgenblatts für gebildete Leser* erweiterte er diesen Kommentar jedoch um kritische Worte, die Riems Oratorium »Der Erlöser« betrafen. Darin heißt es: »Ein Oratorium, das er vor einiger Zeit aufführen ließ: der Erlöser, war weniger gelungen und bekundete mehr Meisterschaft der Harmonie, als Originalität der Erfindung.«³² Interessant ist, dass jene harten Worte später von der Redaktion nicht gedruckt wurden, wohl aus Respekt gegenüber dem um das Musikleben Bremens wie Leipzigs hochverdienten Mann. Indes macht es auch an anderen Stellen den Eindruck, dass eine Riem bescheinigte zunehmende Ideenlosigkeit in der Komposition im Alter in der Tendenz beschönigt wurde und von ihm auch nicht mehr erwartet wurde: In den *Privat-Concerten* trat er nur in Ausnahmen mit eigenen Kompositionen in die Öffentlichkeit, die sich auf den Bereich der Vokalmusik beschränkten.³³ Die verbreitete Meinung über seine Person stellte hingegen seine Verdienste um das Musikleben und seinen geselligen, selbstlosen Charakter in den Mittelpunkt. Wegen seines Leitungsgeschicks sah man ihm als Musiker fehlende Überzeugungskraft in seinen späteren Kompositionen nach, deren Erfolg für einen Mann in seiner Position einen zunehmend nachrangigen Stellenwert auszumachen schien:

Er hob die Kirchenmusik im reinen Styl, wusste die vorhandenen musikalischen Kräfte zu vereinigen und errichtete im J. 1819 eine Singakademie, welche sein feines Gehör und sein strenger Enthusiasmus, jovialen, jugendlichen Sinnes wie er

30 Engels belächelte in einem Brief an seine Schwester Marie vom 18. Februar 1841 die Mitglieder der *Singakademie*, weil sie sich über seinen Bart gewundert hatten. Gleichzeitig sei diese Unverschämtheit das einzige gewesen, warum sie ihn jetzt alle kennen würden (vgl. König, 2008, S. 468).

31 Engels über die Musik in Bremen, Aufsatz vom 18. Januar 1841, zitiert nach: Rodewald, 1966, S. 70.

32 König, 2008, S. 453.

33 Von Riems Kompositionen wurden im *Privat-Concert* aufgeführt: ein Chor (Konzert am 01. Februar 1826), ein Terzett (Konzert am 15. März 1826), das Lied von Tiedge »Die Quelle« (Konzert am 19. Dezember 1827), ein Instrumental Satz in Es-Dur (Konzert am 06. März 1833), eine Cantate zum 17. Oct. 1838 (Konzert am 30. Januar 1839), ein Quartett »Die Quelle« (Konzert am 05. Februar 1840) und zwei Kompositionen für Männerchor: »Deutschlands Antwort« (Konzert am 10. Februar 1847) und eine Vertonung des Psalms 150 (Konzert am 09. Februar 1848).

noch im Alter ist, bewacht [...], auch selbst komponiert, [...], bei liebenswürdiger Persönlichkeit sein Direktionstalent nur noch mehr in Geltung brachte.³⁴

Auch Riems Vorstellung von einem Musikdirektor, die er nach dem Tod des Musikdirektors Ochernal eingehend in seiner *Bewerbung um das Amt des Musikdirektors in Bremen* (1832) ausführt, ist dadurch geprägt, dass er seine eigene Person fast vergessen zu machen versuche, um so die vielseitigen Talente der Orchestermusiker »harmonisch und in *einem* Geiste« hervorzubringen.³⁵ Dieses unterscheidet, so führt er aus, den Musikdirektor schließlich im Kern von einem Virtuosen, der alle anderen Talente in den Schatten zu stellen versuche.³⁷ Jene Eigenschaft, verbunden mit seiner ausgezeichneten Kenntnis der Musik im Allgemeinen, war offensichtlich der Schlüssel zu einem geschätzten Ansehen bei den Orchestermusikern, mit dem er eine ganze Generation Musiker und viele seiner Schüler geprägt hatte.

Dass Riem auch bei den einflussreichen großbürgerlichen Familien Bremens schnell beliebt wurde und seinen Einfluss geltend machen konnte, hatte er auch seinem akademischen Grad – in Leipzig hatte er ein Studium der Rechtswissenschaften abgeschlossen – zu verdanken, der ihm einen bildungsbürgerlichen Status in der berufsständisch geprägten Gesellschaft verschafft hatte.³⁸ Riem war gleichzeitig Musiker und Jurist und das darf im Kontext seiner Tätigkeit in Bremen nicht zu niedrig bewertet werden: Im Gegenteil war es der entscheidende Unterschied, der ihm letztendlich seine Handlungsfreiheit auch in musikalischer Hinsicht einräumte.

Auch über die Stadtgrenzen Bremens hinaus war das Ansehen Riems ausgezeichnet. Beispielhaft sind die wenigen überlieferten Äußerungen Ludwig van Beethovens über Riem, dessen Zuspruch für Riem, der sich Zeit seines Lebens dem Werk Beethovens gewidmet hatte, zweifellos bedeutend gewesen sein musste.

34 Duntze, 1851, S. 595.

35 W. F. Riem, *Bewerbung um das Amt des Musikdirektors in Bremen*. 14.02.1832. Darüber hinaus ist die Bewerbung Riems zum *Städtischen Musikdirektor* mit einigen Transkriptionsfehlern und einigen Auslassungen wiedergegeben in: Blum, 1975, S. 152 f.

36 Die Position des *Städtischen Musikdirektors* war in Bremen über Jahrzehnte mit einem öffentlich finanzierten Ehrenhonorar belegt. Der *Städtische Musikdirektor* war in Bremen an fast allen städtischen und bürgerlichen Musikinstitutionen auf verschiedene Art und Weise beteiligt. Sein Aufgabenfeld ist im Detail heute nicht mehr zu rekonstruieren, in jedem Fall wird die Stadt Bremen von dieser Position aber erwartet haben, dass sie den Überblick über die musikalischen Aktivitäten in Bremen behielt.

37 Ebd.

38 Entgegen der Behauptung Klaus Blums, Riem sei den Senatoren, Ältermännern, Richtern und Kaufleuten »nicht gesellschaftslebenbürtig« gewesen (Blum, 1975, S. 188), steht die neuere Erforschung des Stadtbürgertums von Andreas Schulz, u. a., die mehrfach herausgestellt hat, dass die Grenzen zwischen Gelehrten und Kaufleuten in den Hansestädten weniger schroff verlaufen ist, als bisher angenommen wurde.

Beim oft beschriebenen Besuch des Domkantors Wilhelm Christian Müller und seiner Tochter Elise bei Beethoven in Wien im Jahr 1820 habe Beethoven auf die Frage nach einem geeigneten Kompositionslehrer für Elise Müller geantwortet: »Sie haben ja Riem, das ist ein tüchtiger Mann.«³⁹ Riem wurde einige Jahre später in seiner Funktion als Leiter der Bremer *Singakademie* auch von Beethoven als einer von fünf Leitern eines Singvereines bei der Subskription eines gesonderten Notenmaterials der großen *Messe in C-Dur* berücksichtigt.⁴⁰ Beethoven war bemüht, über die Institutionen der Singvereine sein Werk einer möglichst großen Menge an Zuhörern zugänglich zu machen. Die Wahl Riems als Ausführender ist ohne Frage Zeugnis des Vertrauens in die gewünschte Aufführungsqualität,⁴¹ wie sie auch Zeugnis davon ist, dass Beethoven sich der Rezeption seiner Werke in Bremen seit den frühen 1820er Jahren durchaus sicher sein konnte.⁴² Ohnehin hatte Riem sich in den *Privat-Concerten* besonders um die Verbreitung von Beethovens Klavierkonzerten verdient gemacht, wozu auch seine pianistischen Fähigkeiten beigetragen haben müssen, denn den solistischen Teil der Klavierkonzerte spielte Riem im *Privat-Concert*, wie aus den Konzertrezensionen hervorgeht, in den ersten Dekaden stets selbst.

39 W. C. Müller in *Briefen an deutsche Freunde, von einer Reise durch Italien über Sachsen, Böhmen und Österreich, 1820 und 1821 geschrieben und als Skizze zum Gemälde unserer Zeit herausgegeben*, zitiert nach: Kerst, 1913, S. 262.

40 Vgl. Brief von Johann Andreas Streicher an Wilhelm Friedrich Riem in Bremen vom 17. September 1824, zitiert nach: Brandenburg, 1996, S. 367 (Bd. 5). Daneben schreibt Streicher auch die Leipziger *Singakademie* an. Beethoven äußerte zum Zweck der vergünstigten Subskription, dass von den Singvereinigungen »ausserordentlich viel auf die Menge wirken könne« und es bei der großen Messe seine Absicht gewesen sei, »bey den Singenden als bey den Zuhörenden, Religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen« (ebd., S. 364). Beethoven bevorzugte offensichtlich in diesem Fall die Aufführung seines Werkes in freien, bürgerlichen Städten, in denen allein »die Freiheit der Rede und Schrift, selbst gegen den König und mächtigsten Minister verstatte, die keine Zensoren und Zöllner hindern« (Beethoven in den Schilderungen W. C. Müllers, zitiert nach: Kerst, 1913, S. 261).

41 Aus dem *Protokoll der Privat-Concerte* geht aus vielen Stellen hervor, dass die Konzertdirektion auch Symphonien von Beethoven ausschließlich von Riem dirigieren ließ bzw. seine Leitung besonders geschätzt war.

42 In einem Brief an Beethoven vom 17.12.1819 beteuert Carl Iken die Verbundenheit der Bremer (»Verstoß und nicht, wir liegen dir zu Füßen«) in überschwänglicher Weise. Der Brief stammt aus einem Konvolut, das W. C. Müller zum 49. Geburtstag Beethovens angeregt hatte (zitiert nach: Brandenburg, 1996, S. 350 f. (Bd. 5)). Darüber hinaus erwähnte Beethoven gegenüber Ferdinand Ries, der sich über die nächsten Aufführungen der 9. Symphonie erkundigt hatte: »Bremen hat sie nie erhalten.« (Brandenburg, 1996, S. 26 (Bd. 6)). Es ist nicht bekannt, ob man sich in Bremen um das Notenmaterial der 9. Symphonie bereits ein halbes Jahr nach ihrer Uraufführung bemüht hatte oder Beethoven diese Äußerung lediglich tätigte, weil er sich der sonstigen umfassenden Rezeption seiner Werke in Bremen bewusst war.

Obwohl von Wilhelm Friedrich Riem leider nur wenige persönliche Dokumente und Briefe erhalten sind, lassen doch die wenigen verfügbaren Zeugnisse vermuten, dass er auch ab dem Jahr 1814 bemüht war, von Bremen aus die Kontakte nach Leipzig und in andere Städte zu halten. Er pflegte ein Netzwerk mit Komponisten und Musikern seiner Zeit und machte sich dieses in seiner Stellung als Musikdirektor zu Nutzen. Gerade Leipzig entwickelte sich nach Riems Abreise weiterhin zu einem bedeutenden Zentrum der Musik und vor allem auch der bürgerlichen Musikinstitutionen. Auch deshalb war Riem sicher bemüht gewesen, sich über die Neuerungen im Musikleben Leipzigs zu informieren. Marschner, der ebenfalls Schüler des Thomaskantors Johann Gottfried Schicht in Leipzig gewesen war,⁴³ berichtete ihm beispielsweise bereits drei Wochen nach der Entlassung Pohlenz', dass Mendelssohn die Stelle als Direktor der *Gewandhauskonzerte* erhalten hatte.⁴⁴ Der Freundschaft Riems und Marschners, der 1831 Hofkapellmeister der Oper in Hannover wurde, war es sicher ebenso zu verdanken wie der geografischen Nähe der Städte, dass verhältnismäßig oft Solomusiker aus Hannover in den *Privat-Concerten* auftraten.⁴⁵ In Leipzig blieb Riem seinem Nachfolger als Leiter der *Singakademie*, Friedrich Schneider, freundschaftlich verbunden: Schneider hatte die Partitur zu seinem Oratorium »Pharao« persönlich zu Riem geschickt, der für die Aufführung mit der Bremer *Singakademie* im Jahr 1837 eigene Abschriften anfertigen ließ.⁴⁶

Schließlich war Riem für reisende Musiker in Bremen oft die erste Kontaktperson. Bei der Organisation eigener Konzerte in Bremen oder dem Kontakt zu den ausrichtenden bürgerlichen Institutionen der Konzerte muss es auswärtigen Musikern oft schwergefallen sein, sich im Bremer Musikleben zurechtzufinden. Die meisten Virtuosen und Komponisten hatten zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch ihre Anstellungen im Bereich der höfischen Musik der Residenzstädte, in denen das Musikleben weitgehend zentral organisiert war. Bei der Ankunft in Bremen blieben die Organisatoren der Konzerte, also oft die kaufmännischen Mäzene in den Vereinen, zunächst im Verborgenen. So bat Carl Maria von Weber noch vor der Gründung des *Privat-Concerts* Riem persönlich darum, die nötigen Vorbereitungen für sein Konzert in Bremen zu treffen, für das er sich auf einer größeren Konzertreise Zeit genommen hatte, aber für dessen Organisation vor Ort ihm die

43 Vgl. Münzer, 1901, S. 10.

44 Vgl. Marschner, Heinrich. *Brief vom 05. Mai [1835] an Wilhelm Friedrich Riem.*

45 Besonders ab dem Jahr 1838, also seit dem die Konzerte infolge des größeren Unionsaals mehr Publikum hatten und entsprechend mehr Geld für Solisten ausgegeben werden konnte, wurden vermehrt hannoversche Musiker engagiert: Besonderer Beliebtheit erfreute sich der Soloflötestist der königlichen Kapelle Hannover Christian Heinemeyer. In den Jahren 1838-1840 wurden insgesamt 10 Solisten aus Hannover in die *Privat-Concerte* geladen.

46 Riem, Wilhelm Friedrich. *Brief vom 28. Dezember 1837 an F. Schneider.* Riem ließ selbst Stimm-auszüge anfertigen, die er offenbar nach der Benutzung seinem Kollegen Schneider schenkte.

Zeit fehlen würde.⁴⁷ Kapellmeister Weber profitierte durch Riem nicht zuletzt von dessen Einschätzung, welcher Raum für ein Konzert geeignet war und wie der Geschmack der Bremer am besten zu treffen sei, denn die Veranstaltung eines eigenen Konzertes war in bürgerlich geprägten Städten mit hohen Kosten und einem immensen Risiko verbunden, die Kosten durch die Einnahmen nicht decken zu können. Auf der anderen Seite wird es für berühmte Musiker wie C. M. v. Weber unbefriedigend gewesen sein, sich nur in einem der Elitevereine hören zu lassen, in denen natürlich nur ein ausgewählter Kreis Zuhörer geladen wurde. Bei einer abendlichen Ankunft Webers in Bremen notierte er deshalb sogleich in sein Tagebuch: »Gleich noch zu Riem. Sengstaak und Ochernal da getroffen.«⁴⁸ Riem ist hier, wie an vielen anderen Stellen, das Bindeglied zwischen den Gästen und den Einheimischen, denen die Bremer Eigenheiten sicher an einigen Stellen ungewohnt vorkommen mussten.⁴⁹

Dass Wilhelm Friedrich Riem 1814 nach Bremen berufen wurde, war für die Hansestadt in vielerlei Hinsicht ein Glücksfall, der das städtische Musikleben von Grund auf erneuern sollte. Mit seinen Vorerfahrungen aus Leipzig schaffte Riem sich in Bremen gewissermaßen selbst einen musikalischen Tätigkeitsbereich, den er zeit seines Lebens ausfüllte. Seine vorbildhafte Persönlichkeit, seine Kenntnisse in der Instrumental- und Vokalmusik der Zeit und schließlich sein Netzwerk zu Musikern und Komponisten bildeten schnell den Dreh- und Angelpunkt des Bremer *Privat-Concerts* wie über Jahrzehnte des Bremer Musiklebens generell. Fragt man nach dem Einfluss Riems auf den *Verein für Privat-Concerte*, dann wird schnell deutlich, dass Riem sich als Solist, Komponist und Dirigent vielseitig einbrachte, aber es doch ganz besonders seine Eigenschaften als musikalischer Leiter war, die seine Person so wertvoll machten.⁵⁰ Dabei waren seine Verdienste neben seiner Wirkungsstätte im *Privat-Concert* besonders in der Vokalmusik groß. Seit Beginn

47 Carl Maria von Weber an Friedrich Wilhelm Riem in Bremen, Dresden, 6. Juli 1820, zitiert nach: <https://weber-gesamtausgabe.de>, Korrespondenz A041618 [Stand: 14.03.2013].

48 <https://weber-gesamtausgabe.de> [Stand: 14.03.2013], Tagebuch A061388, vom Donnerstag, 31. August 1820. Übrigens kannten sich auch schon der erste Konzertmeister der *Privat-Concerte*, Carl Friedrich Ochernal, und Riem spätestens aus einem gemeinsamen Konzert im Mai 1804 aus Leipzig. Ochernal spielte dort die Solovioline, während Riem einige mozartische Arien auf dem Klavier begleitete. Auch hier schließt sich also der Kreis der Leipziger Bekanntschaften (vgl. Hagels, 2005, S. 439).

49 So notiert C. M. v. Weber weiterhin in sein Tagebuch: »Nachtische bei Riem. er führte mich auf der *Union* ein. sehr ermüdet.« (zitiert nach: <https://weber-gesamtausgabe.de> [Stand: 06.08.2013], Tagebücher A061379, vom Dienstag, 22. August 1820).

50 Vgl. dazu auch die Ausführungen Klaus Blums über W. F. Riem (Blum, 1975, S. 75-81), der dessen Person geradezu mythisch erhebt. Obwohl auch Blum Riem wesentlichen Einfluss auf das Bremer Musikleben und auf die *Privat-Concerte* zuspricht, versäumt er doch sich der Frage zu nähern, auf welche Weise Riem für die Konzertunternehmung wirksam war. Seine Absicht, zu späterem Zeitpunkt eine Biografie zum Musiker zu veröffentlichen, blieb unerfüllt.

des 19. Jahrhunderts wuchs in der bürgerlichen Gesellschaft Bremens die Idee einer Musikästhetik einer ernsten Kunstmusik: Auf der einen Seite einer autonomen Instrumentalmusik, wie Wilhelm Christian Müller sie bereits in den beethovenischen Werken propagiert hatte, und auf der anderen Seite einer hohen Kunst der geistlichen Vokalmusik. Diese Idee gab es im Falle der Instrumentalmusik in Bremen also durchaus schon vor der Ankunft Riems, die Vokalmusik hingegen stand noch ganz am Anfang einer kunstästhetischen Ausrichtung. In beiden Bereichen, der Vokal- und Instrumentalmusik, machte der Gelehrte Riem Musik in Bremen zum Gegenstand der bürgerlichen Vereinslandschaft, er hob sie durch eine überständische Beschäftigung mit ihr, aber auch durch seine umfassenden Professionalisierungstendenzen auf eine neue, bislang unbekannte Stufe. Musik wurde zum Kulturgegenstand einer bürgerlichen Gesellschaft, die sich durch sie identifizierte und sich an ihr bildete. Der Einfluss, der dabei von Riem – seiner Person, seiner musikalischen Ausbildung und seinem Netzwerk – ausging, ist gewiss umfangreich. Wilhelm Friedrich Riem ist mit den Anfängen der bürgerlichen Musikkultur Bremens auf das Engste verknüpft.

Konzertaufbau und Werkbegriff der Bremer *Privat-Concerte*

Im 19. Jahrhundert überwog in den meisten Konzerten noch ein gemischtes Programm aus Gesangsstücken und Instrumentalwerken, wie auch aus Solo- und Ensemblestücken, die in regem Wechsel aufgeführt wurden.⁵¹ Auch die *Privat-Concerte* wurden seit ihrem Beginn bis weit ins 19. Jahrhundert hinein nach einer vielseitigen, aber immer wiederkehrenden Struktur abgehalten, nach der akribisch zwischen reiner Instrumentalbesetzung und Vokalmusik meist mit Orchesterbegleitung gewechselt wurde. Dieser Konzertaufbau wurde zwar nicht formal beschlossen und in Statuten festgehalten – wie im Falle der *Allgemeinen Musik-Gesellschaft Zürich* oder dem *Gewandhauskonzert* in Leipzig –,⁵² er zeichnete sich aber deutlich über viele Saisons im Programm der Konzerte ab und lässt sich wie folgt zusammenfassen:

1. Symphonie
2. Arie oder ein anderes Gesangsstück
3. Instrumentalkonzert (oder alternativ als zweites Werk ein Instrumentalkonzert, wenn nach der folgenden Arie (3.) noch ein weiteres instrumentales Werk

Auch im Nachlass Blums konnten keine Dokumente gefunden werden, die auf eine geplante Biografie hindeuten würden.

51 Vgl. Schwab, 1971, S. 15.

52 Vgl. Heine; Hinrichsen, 2011, S. 152-158 und besonders S. 144 und vgl. Dörffel, 1972 [1884], S. 16.

(4.) aufgeführt wurde)

– Pause –

4. Ouvertüre
5. einige Gesangsstücke aus Opern, Konzertlieder oder ein weiteres Instrumentalkonzert
6. Werk für Chor und Orchester (oder alternativ ein weiteres Orchesterwerk (6.), oft auch eine zweite Ouvertüre (6.))

Es gab jedoch auch einige Konzerte, die von diesem wiederkehrenden Konzertaufbau abwichen: So war es in den *Privat-Concerten* üblich, diejenigen Werke zuletzt zu spielen, von denen man sich die größte Wirkung auf das Publikum erhoffte. Sie füllten dann als alleiniges Werk oft auch eine ganze Konzerthälfte aus. Zunächst wurde eine solche Sonderstellung größeren Symphonien, aber auch großen geistlichen Werken wie Kantaten und Ausschnitten aus einem Oratorium zuteil.⁵³ Die zweite Hälfte des Konzerts konnte alternativ auch aus einer Zusammenstellung von Ausschnitten einer Oper bestehen. Ouvertüren wurden dann zu Konzertbeginn gespielt, denen der gewohnte Wechsel an Werken mit instrumentaler und vokaler Besetzung folgte. Insgesamt bestand in den ersten Saisons bei knapp der Hälfte der Konzerte das Programm nach der Pause aus nur einem Werk, wobei sich diese Tendenz später zugunsten der hier vorgestellten allgemeinen Konzertstruktur relativierte.

Allgemein ist es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keine Seltenheit, dass öffentliche Konzerte mit den »großen, vielgespielten Meisterwerken« beschlossen wurden.⁵⁴ In den meisten Fällen handelte es sich dabei um eine Symphonie Beethovens, wenn keine »symphonische Novität« auf dem Konzertprogramm stand.⁵⁵ Gleichzeitig erklärt Walter Salmen, dass sich erst durch die veränderte Rolle des

53 Die Vorführung ganzer Oratorien und generell geistlicher Musik war der *Singakademie Bremen* überlassen. Im *Privat-Concert* wurden lediglich in Ausnahmen Ausschnitte aus Oratorien vorgelesen, wie am 16. November 1842 ein Duett aus Händels *Judas Maccabäus* mit dem Zusatz »auf Verlangen« im Konzertprotokoll angegeben wurde. Zu Beginn der Konzerte gab es darüber hinaus noch zwei weitere Ausnahmen: *Die Jahreszeiten* von Haydn und *Das Weltgericht* von Schneider wurden am 16., 30.11.1825 und 6.12.1828 gespielt. Das hatte wahrscheinlich wegen der Popularität der Werke praktische Gründe und wurde auch dadurch legitimiert, dass Schneiders *Weltgericht* im *Gewandhauskonzert* in Leipzig uraufgeführt worden war. Darüber hinaus gibt es Hinweise darauf, dass Oratorien von der Konzertdirektion als Werke für Laienohre eingeschätzt wurden, die nur in unmittelbarer Zusammenwirkung mit dem Text ihre Wirkung entfalten würden, was im Rahmen der *Privat-Concerte* abgelehnt wurde (vgl. Bremisches Unterhaltungsblatt No. 96 vom 30.11.1836, S. 770).

54 Vgl. Steinbeck, 2002, S. 24.

55 Vgl. ebd.

Dirigenten und dessen Konzertdramaturgie am Ende des 19. Jahrhunderts ein Konzertaufbau entwickelte, der »autonomer Musik mit Absolutheitsanspruch« zu einem Bereich der »konzentrierten Aufführung« ohne nicht werkimmanente Vokalteile verhalf.⁵⁶ In den Bremer *Privat-Concerten* ist die Alleinstellung der Symphonien, wie in den *Gewandhauskonzerten*, jedoch bereits ab der ersten Saison festzustellen. Das und ihre später noch genauer analysierte Bedeutung für das Konzert in Bremen verdeutlichen die Wichtigkeit der beethovenschen Symphonien für dieses und andere bürgerliche Konzerte: Die Gattung der Symphonie war durch die theoretischen Vermittlungen E. T. A. Hoffmanns und im Zuge der Idee vom *Romantischen* zur »höchsten Form ›reiner Kunst‹« erhoben worden.⁵⁷ In ihr erfüllte sich eine zweckunabhängige Kunst als absolute Musik, ebenso, wie sie als Grundstein dafür angesehen wurde, dass jeder Musiker sich in ihr frei entfalten konnte und generell frei zu sein schien, obgleich er durch sie ebenso Teil eines Ganzen war.⁵⁸ Deshalb wurde die Symphonie auch zum Symbol der Volksrepräsentation, die sie zu einer öffentlichen Gattung⁵⁹ und als Symbol zur Vereinigung der Gesellschaft zur bürgerlichen Gattung schlechthin werden ließ.

Dass der Aufbruch des traditionellen Konzertaufbaus mit seinem Wechsel der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert entscheidend durch die Symphonien Beethovens vorangetrieben wurde, ist kein Zufall: In Leipzig, dem einzigen bekannten Konzert, wo diese Alleinstellung der Beethovensymphonien ebenso 1825/26 bereits zum festen Bestandteil gehörte,⁶⁰ war es die *Eroica*, die zum ersten Mal ohne Unterbrechungen mit allen Sätzen aufgeführt wurde und so den Beginn der Umsetzung eines in sich geschlossenen Werkverständnisses im Konzertprogramm markierte, wie er schon bald zur Norm werden sollte.⁶¹ In Bremen war es die *Pastoralsymphonie*, die zum ersten Mal nicht zu Beginn, sondern als alleiniges Werk im zweiten Konzertteil, gespielt wurde.⁶² Auf der einen Seite ist die

56 Vgl. Salmen, 1988, S. 80.

57 Steinbeck, 2002, S. 19. Vgl. auch Erb-Szymanski, 2006, S. 177 f.

58 Vgl. dazu zum Beispiel die Beschreibung der Symphonie eines Frankfurter Korrespondenten im Revolutionsjahr 1848 aus der *AmZ*: »Die Symphonie bildet für das Orchesterpersonal einen eigenen Staat, worin jedes Mitglied ein freier Bürger ›ein kleiner König rund für sich‹ ist. Sie bildet ein Capri der Kunst, und vereinigt mit ihren tausend unsichtbaren Fäden alle Mitwirkenden zu einem Bunde, wo alles irdische abgestreift, jedes Herz die Religion der Tonkunst inniger als jemals fühlt« (Salmen, 1988, S. 118).

59 Vgl. Finscher, Ludwig, »Symphonie«, in: MGC 2, Sachteil Bd. 9, Sp. 57; der sich darin auch auf den Artikel »Symphonie« in Gustav Schillings Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst, 1838-1840, Bd. 6, S. 541 ff. beruft.

60 Vgl. Hagels, 2005, S. 760 ff. (CD-ROM-Anhang).

61 Vgl. Erb-Szymanski, 2006, S. 179.

62 Vgl. Anhang »Das Programm der *Privat-Concerte* der Saisons 1825/26-1851/52«. Am 15. Februar 1826 ist im 9. Konzert der ersten Saison das Konzertprotokoll zugunsten der sechsten Symphonie von Beethoven umgestellt.

Pastorale, die im Kontext der Symphonien Beethovens wegen ihres »Ausdrucks der Empfindung«⁶³ zur Prophetin der Programmmusik umgedeutet wurde, gerade nicht das unzweifelhafte Aushängeschild absoluter Musik. Andererseits lässt sie als »charakteristische Symphonie« eine romantisch-poetische Deutung zu, die als Kriterium für ihre Alleinstellung ausschlaggebend gewesen sein könnte.⁶⁴ Im 19. Jahrhundert galten schließlich die *Pastorale* und die *Eroica* gemeinsam mit den anderen numerisch ungeraden Symphonien als der eigentliche Inbegriff der Gattung *Symphonie* nach Beethoven.⁶⁵ In Bremen wurden neben der Aufführung der *Pastorale* bis ins Jahr 1835 nur die *Neunte Symphonie* mit und ohne Schlusschor »Ode an die Freude« und die *Eroica* ebenso separiert aufgeführt. Die Wende in der Aufführungspraxis, also der Aufbruch der traditionellen Konzertabfolge, ist damit ohne Übertreibung der »modernen Sinfonik vom Format eines Beethoven« zuzuschreiben.⁶⁶ Jene Wirkung, die von der isolierten Platzierung der Symphonien Beethovens im Konzert ausging, deutet Ludwig Finscher zu Recht als Beförderung des Mythos Beethoven, wie er später in den *Gewandhauskonzerten* besonders unter Mendelssohns Leitung weiterhin lanciert wurde.⁶⁷ Diese Beobachtung kann durchaus auch für Bremen festgestellt werden, wenn der Protokollführer über das Konzert am 17. Februar 1836, in dem in der zweiten Hälfte die *Eroica* gespielt wurde, berichtet:

Eine Symphonie von Beethoven hören und dann sterben, sagt Berlioz. Eine Symphonie von Beethoven hören und dann nach Hause gehen, könnte man auch sagen. Die *eroica*, mehr als jede andere, gehört durchaus ans Ende. Die gewaltigen Erschütterungen derselben müssten die Wirkung alles folgenden notwendig zerstören, selbst aber durch dieses wieder sich vermischen. Glücklicherweise daher, wem es vergönnt war, an diesem Abend den ungeschwächten Eindruck des großen Tongemäldes mit sich fortzu nehmen. [Hervorhebung im Original]⁶⁸

Hier, wie an einigen anderen Stellen des *Protokolls der Privat-Concerte*, wird deutlich, dass die besondere Platzierung der Beethovensymphonien im Konzert zugleich den Weg für eine Kanonisierung des Programms ebnete, indem sie den Symphonien Beethovens zu größerer Wirkung und mystifizierter Deutung verhalf. Letztendlich hatte die Anordnung der Symphonien am Schluss des Konzerts in Bremen jedoch

63 Auf dem Programmzettel der Uraufführung der Pastoralisymphonie setzte Beethoven: »Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey« (vgl. Küster, 2009, S. 107).

64 Vgl. dazu Steinbeck, 2002, S. 25. Beethoven selbst hatte seine *Pastorale* übrigens als »sinfonia caratteristica« bezeichnet (ebd.).

65 Vgl. Voss, 1999, S. 53.

66 Vgl. Erb-Szymanski, 2007, S. 67.

67 Vgl. Finscher, Ludwig, »Symphonie«, in: MGG 2, Sachteil Bd. 9, Sp. 64 f.

68 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*, Bd. 1, S. 178.

keinen Bestand. Ab den 1840er Jahren lag den Konzertprogrammen vermehrt wieder der altbekannte Wechsel musikalischer Gattungen zugrunde. Die Gründe dafür können nur spekulativ darin gesucht werden, dass ein traditioneller Konzertaufbau vielleicht dem Verkauf zahlreicher Konzertkarten von jeher förderlich war. Andererseits hatte die Konzertanordnung dann vielleicht bereits auch ihren Zweck erfüllt gehabt: Die Symphonien Beethovens waren zum Zenit der abendländischen Kultur erklärt geworden.

Auch wenn der ständige Wechsel musikalischer Gattungen im Konzertprogramm positiv gesprochen einen Rahmen geboten haben könnte, um dem vormaligen Bedürfnis des Publikums zu entsprechen, neue Werke in ihrer musikalischen Breite vorzuführen, kann der Wechsel der musikalischen Gattungen doch realistisch betrachtet in erster Linie als Abbild eines Unterhaltungsbedürfnisses des Publikums und der Popularisierung von Musik gedeutet werden.⁶⁹ Gleichzeitig ist der akribische Wechsel an Konzertstücken, bei denen besonders auch die unterschiedliche Besetzung Beachtung fand, Zeugnis dessen, dass sich allgemein im Konzertprogramm des ausgehenden 18. Jahrhunderts die Praxis der Liebhaberkonzerte widerspiegelte.⁷⁰ In der Folge des Bedürfnisses nach eigenständigem Musizieren stand ein buntes Konzertprogramm, das jedem musikalischen Anspruch der Liebhaber genüge leisten musste. Das bürgerliche Konzertpublikum musste vor der Folie dieser Gewohnheiten noch daran gewöhnt werden, auch längere Zeit einem einzelnen Werk oder Solisten die nötige Aufmerksamkeit zu widmen, wie aus dem folgenden kritischen Kommentar eines unbekanntens Autors der *AmZ* hervorgeht:

Ein ganzes Concert auf was immer für einem Instrumente, ehedem der Gipfel des Ruhmes für den Ausführenden, der Gegenstand der Bewunderung für den Zuhörenden, erzeugt nun die peinlichste lange Weile, und selbst der vollendetste Spieler darf sich höchstens für die Dauer eines Rondeau, oder einer Polonaise Aufmerksamkeit versprechen.⁷¹

Besonders bei Symphonien hatte man auch in Bremen zu Beginn der Konzerte die Befürchtung, dass sie zu lang sein könnten und den »Zuhörern unverständlich sein möchten«, so dass man Wiederholungen überging und auch an anderen Stellen die Werke kürzte.⁷²

69 Vgl. Jäger, 2002, S. 131 f.

70 Vgl. Schwab, 1971, S. 14 und vgl. Salmen, 1988, S. 80.

71 *Über den Verfall der Musik* vom 2. Mai 1818, in: *AmZ*, 1818, Sp. 155, zitiert nach: Jäger, 2002, S. 132.

72 Vgl. Bremer Brief vom 6. August 1853, in: *Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler*, 4. Jg., Nr. 167 (1853), S. 1293 f., hier besonders S. 1293. Das Konzertprotokoll gibt keinen Hinweis darauf, ob Werke nicht vollständig aufgeführt wurden. Um dieser Frage weiter

Carl Dahlhaus schreibt die Berücksichtigung der Integrität der Werke zunächst dem Symphoniekonzert zu: Hier wurde anders als in Unterhaltungs- und Liebhaberkonzerten die Zerstückelung ausgeschlossen.⁷³ Auch der Konzertablauf der *Privat-Concerte* ermöglichte einen Vortrag musikalischer Werke, dem ein emphatischer Werkbegriff autonomer Musik zugrunde gelegt war. Einzelne Ausschnitte musikalischer Werke wurden nur bei einer Ausnahme vorgetragen: Aus Opern und Oratorien wurden zwar einzelne Teile vorgetragen, aber auch hier wurde offensichtlich darauf geachtet, dass gleich mehrere Teile aus demselben Werk einen umfassenden musikalischen Eindruck vermittelten.⁷⁴ Die übliche Struktur der Konzerte war dann auch zugunsten einer einheitlicheren Vorführung – also Ausschnitte aus demselben Werk in unmittelbarer Folge zu spielen – verändert worden.⁷⁵ Diese Idee eines zusammenhängenden Konzertaufbaus wurde auch in der *AmZ* proklamiert, worin besonders die in Konzerten aufgeführten Ausschnitte aus Opern besprochen wurden. Schon im ersten Jahrgang der *AmZ* wird in dem Bericht *Ueber das jetzt gewöhnliche Aufführen einzelner Opernszenen in Konzerten* überlegt, dass Arien, wenn sie arm an Handlung seien, sich besser eignen würden, um sie wegen des fehlenden Kontextes im Konzert vorzuführen.⁷⁶ Weiter heißt es: »Es ließen sich gar leicht noch mehrere Gründe an einander reihen, aus denen einleuchten würde, daß nur mit verständiger Einschränkung Theatermusik in die Konzerte gebracht werden sollte, und daß, wenn sie dahin gebracht wird, lieber kleine zusammenhängende Ganze, als, wie gewöhnlich, ganz abgerissene Stücke ausgewählt werden sollten.«⁷⁷ Diese Empfehlung fand im Bremer *Privat-Concert* unmittelbare Umsetzung.

nachzugehen, wäre eine aufwändige Untersuchung des oft noch vorhandenen historischen Aufführungsmaterials (Notenarchiv der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen*) nötig.

- 73 Vgl. Dahlhaus, 1980, S. 41. Vom Symphoniekonzert habe sich ein Unterhaltungskonzert abgespalten, in dem durchaus weiterhin einzelne Sätze einer Symphonie aufgeführt wurden. Die Integrität der Programme der Symphoniekonzerte schreibt Dahlhaus dem Bildungsbürgertum zu, das sich Musik als Bildungsfunktion zu eigen gemacht habe, um im Konzert als repräsentative Instanz der bürgerlichen Musikkultur zu erscheinen (ebd., S. 42).
- 74 Beispielhaft ist das Programm des 10. Konzerts der Saison am 14. März 1827, in dem neben einer Arie aus Webers *Freischütz* auch dessen Ouvertüre und weitere Gesangsstücke aus der Oper aufgeführt wurden (s. Anhang »Das Programm der *Privat-Concerte* der Saisons 1825/26-1851/52«).
- 75 Beispielsweise wird im Konzert am 16. Januar 1828 die Ouvertüre aus der *Zauberflöte* von Mozart erst als drittes Stück im zweiten Konzerteil gegeben, um die Nähe zur darauf folgenden Introdution aus derselben Oper zu suchen. Vgl. dazu auch das Konzert am 26. März 1828, in dem ein ähnlicher Aufbau gewählt wurde: Als letzte Werke werden sowohl Mozarts Ouvertüre, wie auch Finale aus der Oper *Titus* vorgetragen (s. Anhang »Das Programm der *Privat-Concerte* der Saisons 1825/26-1851/52«).
- 76 Vgl. *AmZ*, 1799, Sp. 481 ff.
- 77 Ebd., S. 486.

Für ein bürgerliches Konzert im frühen 19. Jahrhundert war ein geregelter Konzertaufbau keine Seltenheit. Es sind sogar Beispiele bekannt, wie Musikvereine ihre Konzerte ebenfalls nach einer festen Konzertordnung gestaltet hatten, die sogar schriftlich formuliert worden war:⁷⁸ Von der *Allgemeinen Musik-Gesellschaft Zürich* gibt es eine Konzertordnung aus dem Jahr 1812, nach der – auch wenn sie gerade entgegen einer möglichen Kanonisierung wirken sollte – die Struktur der Konzerte in Zürich, ganz ähnlich wie in Bremen, durch den Wechsel von Gattungen mit verschiedener Besetzung geprägt war.⁷⁹ Das *Leipziger Gewandhauskonzert* legte schon 1781 einen Paragraphen fest, der regelte, in welcher Weise sich die musikalischen Gattungen abzuwechseln hatten:

In den gewöhnlichen wöchentlichen Concerten wird vor der Pause eine Symphonie, Arie, ein Concert, und abwechselnd ein Duett, oder Instrumental-Quartett; nach der Pause eine Symphonie, Arie, ein Concert, und eine Partie gegeben werden.⁸⁰

In Leipzig sollte in Abweichung zu Bremen nach der Pause eine zweite Symphonie gespielt werden, generell scheint das Programm nach diesem Paragraphen noch umfangreicher vorgegeben zu sein, als es in den Bremer *Privat-Concerten* gewesen war. Die uns heute zugänglichen Konzertstatistiken belegen jedoch, dass sich in Leipzig schon in den 1810er Jahren langsam etabliert hatte, nur noch eine Symphonie im Konzert zu spielen – eine weitere Dekade später ist das bereits der Regelfall.⁸¹

Obwohl die Konzertstruktur der *Privat-Concerte* über viele Dekaden dieselbe geblieben war und in ihrer Abfolge in der Tendenz sogar zur Mitte des 19. Jahrhunderts noch konsequenter umgesetzt wurde, gibt es eine Ausnahme, die nicht dem beschriebenen Schema folgte: Einige Konzerte waren als eine Art *Virtuoskonzert* konzipiert.⁸² Wenn im Konzert ein besonderer Solist zu Gast war, wurden in diesem Fall solistische Instrumentalwerke⁸³ oder im Falle einer Konzertsängerin oder eines Konzertsängers Lieder oder andere solistische Gesangswerke mit und ohne Orchesterbegleitung an unüblichen Stellen im Programm integriert. Im Zentrum

78 Vgl. Heine; Hinrichsen, 2011, S. 142.

79 Vgl. Transkription des Konzertordnungsentwurfs der AMG von 1812, zitiert nach Heine; Hinrichsen, 2011, S. 152-158 und besonders S. 144.

80 Vgl. Dörffel, 1972 [1884], S. 16.

81 Vgl. Hagels, 2005, S. 760 ff.

82 Vgl. dazu auch Walter Salmen, der Virtuoskonzerte als »situationsbezogen«, »von den Trends abhängig« und aus »meist gemischten Inhalts« bezeichnet (Salmen, 1988, S. 145).

83 Untypisch für den Ablauf der *Privat-Concerte* war zum Beispiel das Konzert am 19.02.1840, in dem Clara Wieck den ersten wie den zweiten Teil des Konzerts mit solistischen Beiträgen auf dem Klavier ohne Orchesterbegleitung beschloss (s. Anlage »Das Programm der *Privat-Concerte* der Saisons 1825/26-1851/52«).

des Vortrags standen dann immer die Fähigkeiten des Solisten oder auch ein besonderes Instrument.⁸⁴ So wurde beispielsweise im Konzert am 03. Dezember 1845 nur zu Beginn des Konzerts traditionell eine Mozart-Symphonie in C-Dur gespielt und zum Ende mit Rossinis viel gespielter Ouvertüre zu *Wilhelm Tell* der Abend geschlossen. Ansonsten füllten die solistischen Beiträge von Herrn Ditt (Hofopernsänger, Hannover) und Frau Stål (Pianistin aus Stockholm) das Konzertprogramm, weshalb die Rolle des Orchesters ausnahmsweise hintergründig als Begleitung zurückgestuft wurde.

Abschließend seien zwei Beobachtungen beschrieben, die sich in den *Privat-Concerte* erst im Laufe der Jahre entwickelt hatten: Zum einen wurden ab der Saison 1838/39 regelmäßig auch Lieder im Konzert vorgetragen. In der Saison 1833/34, also bereits fünf Jahre nach dem Tod Schuberts, wurde das erste Lied in einer Saison der *Privat-Concerte* aufgeführt.⁸⁵ In der darauf folgenden Saison waren es sogar bereits einige Lieder mehr.⁸⁶ Nach einer Pause von einigen Saisons, in denen keine Lieder im Programm standen, wurden in der Saison 1838/39 bereits sieben Lieder vorgetragen. In den drei darauffolgenden Saisons waren es sogar noch mehr Kompositionen, die der musikalischen Gattung des Liedes zuzuschreiben sind.⁸⁷ Lieder wurden in den *Privat-Concerten* zumeist in der Mitte der zweiten Konzerthälfte vorgetragen. In der Saison 1841/42 wurden fünf Konzerte sogar mit einem Lied be-

84 Vgl. Salmen, 1988, S. 144.

85 Im 7. Konzert der Saison (5. Februar 1834) ist als letzter Programmpunkt G. Spontinis »Kennst du das Land« angegeben. Es handelt sich dabei um »Mignons Lied« nach einer Textvorlage von Goethe, das 1830 im Verlag Trautwein et Comp., Berlin erschienen ist. Madam Mühlbruch singt die Gesangspartie und W. F. Riem begleitet sie am Klavier (vgl. Anlage »Das Programm der *Privat-Concerte* der Saisons 1825/26-1851/52«).

86 In der Saison 1834/35 wurde fünfmal ein Lied vorgetragen (oder mehrere Lieder aus einem Zyklus, das Programm ist an dieser Stelle nicht ganz eindeutig). Folgende Lieder stehen im Programm: Kriegerlied von Panny (19. November 1834), Zwei Allemanische Volkslieder mit Variationen von Pixis (3. Dezember 1834), Schottische Lieder [op. 108] von [L. v.] Beethoven (17. Dezember 1834), Lieder mit Pianoforte-Begleitung (7. Januar 1835), Lied mit Begl.[eitung] des Pfte. [Pianoforte] von Schuster (4. Februar 1835) (vgl. Anlage »Das Programm der *Privat-Concerte* der Saisons 1825/26-1851/52«).

87 In der Saison 1839/40 wurden neun Lieder von sieben verschiedenen Komponisten vorgetragen, in der Saison 1840/41 wurden die meisten Lieder gespielt – 17 Stück von 15 verschiedenen Komponisten – und auch in der Saison 1841/42 wurden noch 14 Lieder von 13 verschiedenen Komponisten vorgetragen. Mehrere Lieder wurden in den Saisons 1838/39-41/42 lediglich von F. Lachner (sieben Lieder), F. Schubert (sechs Lieder), H. Proch (fünf Lieder) und F. W. Kücken (vier Lieder) gespielt. Ansonsten wirkt die Zusammenstellung der Lieder in diesen Saisons geradezu, als habe man verschiedenste Liedkomponisten vorstellen wollen. Auffällig ist, dass mehrere Lieder-Komponisten aus Wien oder aus dem Kontext der Berliner *Singakademie* stammten (vgl. Anlage »Das Programm der *Privat-Concerte* der Saisons 1825/26-1851/52«).

geschlossen.⁸⁸ Bis zum Ende der für diese Arbeit aufgezeichneten Konzerte (Saison 1851/52) werden Lieder im *Privat-Concert* regelmäßig vorgetragen. Während in den ersten Saisons, in denen Lieder gespielt wurden, noch keine bevorzugten Liedkomponisten auszumachen waren, sind es in den späteren Jahren besonders die Lieder Schuberts, Mendelssohns und Lachners, die vermehrt in den Programmen zu finden sind. Es gibt in den Protokollen und anderen Quellen der Zeit keine Hinweise darauf, warum das Lied ab dieser Zeit Teil des Programms der *Privat-Concerte* wurde. In jedem Fall ist diese Beobachtung vor dem Hintergrund der allgemeinen Entwicklung der Gattung des Liedes als fester Bestandteil öffentlicher Konzerte überraschend, denn Edvard F. Kravitt kommt in seiner umfassenden Betrachtung *Das Lied: Spiegel der Spätromantik* (2004) zu dem Ergebnis, dass das Lied erst im Fin de Siècle im öffentlichen Konzertleben allgegenwärtig war.⁸⁹ Der Höhepunkt der Öffentlichkeit für das Lied sei sogar erst zwischen 1900 und 1914 erreicht worden, wo die Anzahl der Liederabende beträchtlich gestiegen sei.⁹⁰ Hingegen sei das »Lied, die repräsentativste Ausdrucksform der Romantik des 19. Jahrhunderts, [...] in Österreich und Deutschland in den ersten Hälften des Jahrhunderts und noch später aus öffentlichen Konzerten verbannt [gewesen].«⁹¹ Lieder haben sich bis dahin nur zur »Unterhaltung eines kleinen Privatkreises« geeignet, wo sie bis weit ins 19. Jahrhundert hinein noch die bevorzugte Gattung bei exklusiven Hausmusiken von vermögenden Musikfreunden und verschiedenen Musikern gewesen seien.⁹² Es kann nur noch vermutet werden, ob das Vortragen von Liedern im Bremer *Privat-Concert* eine ähnliche Exklusivität zum Ausdruck bringen sollte oder ob ihre Popularität aus der Hausmusik und ihre verhältnismäßig unaufwändige Umsetzung im Konzert die praktischen Gründe für ihre Berücksichtigung waren.⁹³ Gleichzeitig kann das Lied als Gattung des individuellen, innerlichen Gefühlsausdrucks für die Bremische Oberschicht auch zum Gegenstand ihres Konzerts geworden sein, um den

88 Das erste Mal wurde ein Konzert am 22.01.1840 mit einem Lied beendet. Der Hofopernsänger Schmezer aus Braunschweig trug zum Ende des Konzertes den »Erlikönig« von Schubert und zwei Lieder von Lachner, »Lied in der See« und »Wonne und Schmerz«, vor und beschloss damit ein Konzert, in dem noch zu Beginn die Pastoral-Symphonie von Beethoven gespielt wurde. Dieses Konzert könnte man noch unter dem Aspekt *Virtuoskonzert* deuten, die folgenden Konzerte am 24.02.1841, 10.11.1841, 01.12.1841, 29.12.1841, 12.01.1842 und am 09.02.1842, die ebenfalls alle mit Liedern beschlossen wurden, passen nicht in diese Kategorie (vgl. Anlage »Das Programm der *Privat-Concerte* der Saisons 1825/26-1851/52«).

89 Vgl. Kravitt, 2004, S. 43.

90 Vgl. ebd., S. 44.

91 Ebd., S. 41.

92 Vgl. ebd., S. 41 und 44.

93 Dass Lieder in den Konzerten von Kunstvereinen veranstaltet wurden, schreibt auch Edvard F. Kravitt dem Vorteil zu, dass sie »relativ billig aufgeführt werden konnten« (ebd., S. 44).

Prozess der Vergesellschaftung in dieser ausgewählten Öffentlichkeit gattungsspezifisch zu symbolisieren.

Zweitens wurde am 17. November 1847 das erste Mal ein ganzes *Privat-Concert* einem einzelnen Komponisten gewidmet: Es war der nur einige Tage zuvor verstorbene Felix Mendelssohn-Bartholdy. Seinen eigenen Kompositionen wurden Werke von Beethoven, Gluck und ein Thema von Haydn zur Seite gestellt, das von Hubert Léonard, einem Schüler Mendelssohns, vorgetragen wurde. Bezeichnenderweise wurden die Werke Mendelssohns mit Werken von Komponisten kombiniert, die mit seinem Œuvre in Verbindung gebracht wurden. Selbst zu diesem besonderen Anlass zu Ehren Mendelssohns wurde kein *Komponistenkonzert* gegeben, sondern ein vielseitiges und gattungsspezifisch ausgewogenes Konzertprogramm zusammengestellt. Man könnte sogar behaupten, es war gerade zu Ehren des hoch geschätzten Mendelssohn wichtig, dem Konzert einen gewählten dramaturgischen Aufbau zugrunde zu legen: Die Zusammenstellung der Werke im *Privat-Concert* war immer auch Ausdruck eines gewählten Ausschnitts der Musikgeschichte, also die Auswahl der Werke, die für die wahren Kunstwerke gehalten wurden. Darüber hinaus war man davon überzeugt, dass diese ausgewählten, eigenständige Werke in der Wechselwirkung des Konzertaufbaus als immer wieder neu erscheinen würden. Ihnen sollte durch die passende Inszenierung zu noch mehr Strahlkraft verholfen werden. Bei der Betrachtung des Aufbaus der *Privat-Concerte* lässt sich deshalb resümieren, dass erstmals das Werk an sich im Zentrum der Darstellung eines Bremer Konzerts stand und eine exponierte Vorführung im Ablauf, aber auch die gezielte Wechselwirkung mit anderen Kompositionen eine besondere Wirkung der einzelnen Komposition bezweckte, die im Sinne eines autonomen Werkanspruchs den Kern des Konzerts bildeten.

Den schönen, wahren Künsten: Manifestation einer bürgerlichen Kultur und Entstehung eines musikalischen Kanons

Im *Protokoll der Privat-Concerte* werden die Konzerte ab der Gründung des Vereins dokumentiert, jedoch nur bis zum fünften Konzert der Saison 1836/37 durch eigens verfasste Konzertrezensionen besprochen. Ab dann wurde bis zur Saison 1852/53 lediglich das Konzertprogramm aufgeführt, was offenbar für die Jahre nach dem Abbruch der ausführlichen Rezensionen nachgetragen wurde, um das Konzert während einiger Streitigkeiten um die Jahre 1848 zu legitimieren.⁹⁴

In den Konzertrezensionen wurden zunächst die im Konzert vorgetragenen Kompositionen im Sinne einer Werkkritik besprochen. Daneben erweitern einige Bemerkungen zur Aufführungsweise, Besetzung und Bewertungen der Solisten

94 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*, Bd. 1, S. 194.

die Rezensionen auch in Hinblick auf eine Aufführungs- und Virtuosenkritik und machen das Konzertprotokoll schließlich zu einer Mischform an Rezensionen, die einen Überblick über die verschiedenen Aspekte der Konzerte zu geben vermag. Sie bildet das gesamte Geschehen ab und könnte vor dieser Folie – auch wenn ihr Zweck von den Protokollführern nicht angegeben wurde – als Mittel zur Dokumentation für die Nachwelt und der Legitimation der Unternehmung innerhalb und außerhalb des Vereins gedient haben.

Die Rezensionen der Werke und Konzerte wurden durch die Protokollführer verfasst, die nicht immer auch Mitglied des Vereinsvorstands waren. Interessant ist, dass in der Zeit vom dritten Konzert der Saison 1832/33 bis zur Saison 1836/37, in der die handschriftlichen Konzertrezensionen am ausführlichsten formuliert sind, sie von Albert Theodor Töpken, einem Studienfreund Robert Schumanns aus Heidelberger Zeiten, stammen.⁹⁵ Zurück in Bremen engagierte Töpken sich sogleich im Musikleben Bremens und besonders auch im *Privat-Concert*. In den leitenden Ausschuss des Vereins trat Töpken hingegen offiziell erst zur Saison 1836/37 ein.⁹⁶

Im Konzertprotokoll, wie auch in gedruckten Konzertrezensionen in regionalen und überregionalen Zeitungen, wird unweigerlich deutlich, dass in den *Privat-Concerten* der Werkauswahl eine besondere Bedeutung beigemessen wurde. Sie oblag dem Vorstand des Vereins, der nach seinen eigenen ästhetischen Kriterien entschieden zu haben scheint. Obwohl uns keine formulierten Richtlinien zur Pro-

95 Zur Analyse der Handschriften der Protokollführer: Von Beginn des *Protokolls der Privat-Concerte* bis zum Ende der Konzertrezensionen lassen sich fünf unterschiedliche Handschriften ausmachen: Saison 1825/26: Schreiber A (S. 1–S. 22, noch ohne Rezensionen); Saison 1826/27 (S. 23–S. 41): Schreiber B; Saison 1827/28–1829/30 (S. 42–S. 98): Schreiber C; Saison 1832/33 (S. 98–104): Schreiber D [mit halbseitiger Unterbrechung einer ungeklärten Handschrift auf den Seiten 99–100]; Saison 1832/33–1836/37 (S. 105–194): Schreiber E. Da Theodor Töpken in der Saison 1835/36 auch das *Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Konzerte* führte, in dem er seine Ausführungen unterschrieben hatte, und seine Handschrift darüber hinaus durch einige Briefe von ihm zum Vergleich vorlag, ist anzunehmen, dass *Schreiber E* Theodor Töpken ist. Über die Handschrift hinaus ist offensichtlich, dass sich die Rezensionen im Stil und der Ausführlichkeit der Berichterstattung von den anderen Schreibern deutlich abgrenzen.

Schreiber B ist Eggers (wahrscheinlich G. W. Eggers, der einige Jahre später im Vorstand des Vereins war), der seinen Einsatz als Sprecher des Werkes »Der Gesang nach dem Eisenhammer« (Schiller), Declamation mit Musik von Bernh. Anselm Weber im Konzert am 22. November 1826 kommentiert: »[...] gesprochen von Eggers, von dem Niemand verlangen wird, daß er sich selbst hier ein Urtheil fällen soll« (*Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825–53*, Bd. 1, S. 28).

Nachdem das Protokoll auf S. 194 zunächst nicht weitergeführt wurde (S. *Privat-Concert*, Saison 1836/37), wurde im Jahr 1848 beschlossen, dass Dr. Lürman das Protokoll von nun an und rückwirkend für die letzten zehn Jahre verfasst (vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825–53*, Bd. 2, S. 2–3).

96 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825–53*, Bd. 1, S. 186 und S. 202.

grammkonzeption überliefert sind, wird in den Konzertrezensionen der ersten musikalischen Ära unter Wilhelm Friedrich Riem schnell deutlich, dass zwischen guter, ideenreicher und anspruchsvoller Musik und musikalischen Moden oder unzulänglichen Konzertstücken unterschieden wurde. So heißt es beispielsweise im Konzert am 11. Oktober 1826:

Im 2ten Theil die Ouverture aus Euryanthe [von C. M. v. Weber] – ging überaus schön, und es mag wohl zum ersten Male seyn, daß diese überreiche Composition für wahrhaft anerkannt und genossen wurde.⁹⁷

Zurückhaltender äußert der Protokollant sich ein Konzert später über die Ouvertüre und verschiedene Gesangsstücke aus der Oper *Elise* von Luigi Cherubini:

Vielfachen Äußerungen und Wünschen entsprechend, hatte man dazu gleich auf dem Konzertzettel die Textes Worte mit abdrucken lassen, worüber sich die Stimmung im Allgemeinen auch günstig auszusprechen schien. Die Ouvertüre wurde zwar recht gut ausgeführt, schien aber nur theilweise zu gefallen; – dagegen sind die Gesangssachen ohne Zweifel von größerer Bedeutung und manches ist wahrhaft schön zu nennen.⁹⁸

Und schließlich wird im darauffolgenden dritten Konzert der Saison einem Potpourri von Stowitschek nichts Gutes zugesprochen:

Eine matte Composition, wo der geniale Weber einmal wieder geschmacklos geplündert worden ist; auch zu kurz für das Concert. Über den Vortrag des Künstlers läßt sich eben auch nicht ganz viel Lobendes aufzeichnen.⁹⁹

Der Wechsel an »wahren Kunstwerken« und »neuartigen Modeerscheinungen«, der durch die Protokollanten an zahlreichen weiteren Stellen verdeutlicht wird, war in der Praxis sicher auch ein Zugeständnis gegenüber dem Geschmack des Publikums. Der Anspruch an Mannigfaltigkeit eines Konzertprogramms, also gewählte »Meisterwerke« ebenso aufzuführen wie einen Überblick über gefällige Kompositionen der Zeit zu geben, ist ein im 19. Jahrhundert weit verbreitetes Bedürfnis, das dem Bildungsgedanken des Bürgertums zuzuordnen ist. Vor der Hand dieser Beobachtungen ist die Frage nach dem wiederkehrenden Kanon an musikalischen Werken im Bremer *Privat-Concert* interessant. Welche Kompositionen wurden als bedeutender eingestuft und welche Gründe schien man dafür zu finden? Antworten auf diese Frage werden in diesem Kapitel zunächst in der qualitativen Auswertung der Rezensionen des Protokollbuchs gesucht, weil für diese Arbeit von Interesse ist, welche Werke als Kunstwerke betrachtet worden sein mögen und

97 Privat-Concerte. *Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*, Bd. 1, S. 24.

98 Ebd., S. 25-26.

99 Ebd., S. 27.

welchen der Stempel der modischen Übergangserscheinungen aufgedrückt wurde. Eine quantitative Auswertung der Programme der Jahre 1825-1853 muss einer späteren wissenschaftlichen Arbeit vorbehalten bleiben.

Eine Sonderstellung im Programm der *Privat-Concerte* wurde den Arien und anderen Ausschnitten aus Opern zuteil. Leider sind diese in den Konzertprogrammen oft unvollständig angegeben, Werk oder Ausschnitt sind nicht immer eindeutig bestimmbar, weil zumindest Opernarien oft nur mit Komponistennamen angegeben sind. Man hielt es wohl für nicht nötig, sich dieser Gattung mit mehr Genauigkeit zu widmen, wurde sie doch in vielen Beispielen als Unterhaltungs- oder Virtuosenstücke denunziert. Dann lässt sich oft auch der Hinweis »auf Verlangen gespielt« oder »auf Verlangen wiederholt« in den Protokollbüchern lesen, womöglich um zu verdeutlichen, dass man an diesen Stellen dem äußeren Druck des Publikums nachgab. Ausnahmen unter den recht verschmähten Opern waren die Opern Wolfgang Amadeus Mozarts, vor allem sein *Figaro*, *Idomeneo* und *Don Giovanni*, die Opern Carl Maria von Webers und die Oper *Wilhelm Tell* von Gioachino Antonio Rossini. Jene Werke fanden im *Privat-Concert* über viele Dekaden regen Anklang. Darüber hinaus waren andere Werke Rossinis verhältnismäßig häufig auf dem Programmzettel zu finden, fanden aber in den Rezensionen nur wenig Anerkennung: Abschätzig wurden Rossinis Arien in den Werkkritiken zunächst ein »lieblicher« Charakter, wie auch eine »hinreißende« Wirkung der Gesangsdarbietung auf das Publikum zugesprochen.¹⁰⁰ Üblicherweise standen bei der Besprechung von Arien und Opernausschnitten die Leistungen der Sängerinnen und Sänger im Vordergrund. Über die Opernkompositionen selbst verlor der Rezensent nur wenige Worte, die, fielen sie dann doch, das Entzücken des Publikums in den Mittelpunkt stellten¹⁰¹ und die diese Wirkung fast belächelnd der Kantabilität oft italienischer Kompositionen zu Rechnung trugen.¹⁰² In Anbetracht dieser Bewertungen ist es verblüffend, dass auch Arien von Vertretern der Pariser *Grand Opéra*, wie Daniel-François-Esprit Auber und Giacomo Meyerbeer, im Konzert ihren Platz fanden. Ihre Beurteilung jedoch war vernichtend: Der Schriftführer äußert gegenüber der Sängerin Madam Mühlenbruch seine Achtung, dass sie sich selbst »solchen Aufgaben«, wie einer Arie von Auber, annehme und nicht in »Ernst und Gründlichkeit« verharre. Den Opern Aubers unterstellte man offensichtlich eine Zugehörigkeit zum leichten Genre, das dem Pariser Genussleben mehr entsprach, als der ersten Musikdarbietung im Bremer *Privat-Concert*.¹⁰³ Entgegen dieser Wertung

100 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*, Bd. 1, S. 175 und S. 181.

101 Vgl. ebd., S. 36. Darin über die Oper *Sargino* von F. Paër: »Man kann nicht ohne Entzücken.«

102 Vgl. dazu u. a. die Rezension über die Arien der Komponisten Blangini und Pucitta (vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*, Bd. 1, S. 38).

103 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*, Bd. 1, S. 177.

standen, wie gesagt, die Opern Mozarts, deren Wert nicht nur im Sinne des Gesangsvortrages, sondern auch als eigenständige Komposition deklariert wurde:

Wenn irgend von eigentlicher Schönheit in Form und Ausdruck die Rede sein darf, so ist es bei dieser [Arie aus Mozarts Figaro] so vorgetragene Arie. [Hervorhebung im Original]¹⁰⁴

Der direkte Vergleich der Kompositionen Mozarts mit denen von Auber wurde bei der Besprechung eines Konzerts deutlich bewertet, in dem eine Auber-Arie auf die Ouvertüre des *Don Giovanni* folgte:

Sehr unglücklich trifft es sich für Auber, daß er gerade hier (seines Carnevals von Venedig wegen) genannt werden muß; eine Kränkung kann darin nicht liegen. Allerdings war das Zusammentreffen mit der Don Juan Ouvertüre seinem Carneval nicht günstig, aber doch nahm sich die Musik, für sich betrachtet, allerliebsten genug aus.¹⁰⁵

Den »unterhaltenden« Kompositionen der meist italienischen Oper stehen auf der einen Seite die Opern Mozarts und die Oper Ludwig van Beethovens¹⁰⁶ gegenüber, denen ein höherer musikalischer Gehalt zugeschrieben wird. Deutlicher tritt ihnen darüber hinaus die Instrumentalmusik als »reine Tonkunst« entgegen, was zunächst in den Rezensionen der großen Symphonien, besonders den beethovenischen, deutlich wird.

Diese Debatte ist für den Verlauf des 19. Jahrhunderts keine untypische. Bernd Sponheuer deutet die Gegenüberstellung der künstlerischen Existenzen Rossinis und Beethovens sogar als eine Parabel, die grundsätzliche widersprüchliche Entwicklungsmöglichkeiten der bürgerlichen Musikkultur abbilde.¹⁰⁷ Rossinis Musik sei von mehreren Künstlern und Philosophen mit der Schmetterlingsmetapher in Verbindung gebracht worden, die eine »Vorstellung von einer unbefangenen Selbstzweckhaftigkeit [...] des Melodikers Rossini« transportiere.¹⁰⁸ So sei die Rossini-Beethoven-Debatte nicht etwa zu einer Geschmacksfrage geworden, sondern zu einem grundsätzlichen Versuch einer musikästhetischen Standortbestimmung, bei der es zuallererst darum gegangen sei, die »Geistesfähigkeit

104 Ebd., S. 175.

105 Ebd., S. 177. (Konzert vom 17.03.1836)

106 Zu Beginn der *Privat-Concerte* wird aus Beethovens *Fidelio* noch selten vorgetragen. Im Jahr 1835 erläutert man, die Musik des *Fidelio* sei dem Publikum bisher wohl kaum in Erinnerung geblieben. Später – ab den 1840er Jahren – werden auch Arien aus dem *Fidelio* öfter vorgelesen.

107 Vgl. Sponheuer, 1987, S. 10.

108 Ebd., S. 16.

der Tonkunst« zu demonstrieren, die eine Ausgrenzung der »unernsten Musik« voraussetzte.¹⁰⁹

In Bremen rückte diese Kontroverse über die Besprechungen des *Protokolls der Privat-Concerte* hinaus durch die musikästhetischen Schriften Wilhelm Christian Müllers in die Öffentlichkeit, der das Gegenüber der beiden Komponisten in der »Manier der gründlichen, innerlichen Wahrheit und des oberflächlichen, äusseren Scheins« deutete.¹¹⁰ Zweifellos werden Müllers Betrachtungen ihren Ausgangspunkt zunächst in der Verehrung Beethovens gefunden haben. Beethoven wiederum bescheinigte Rossini den falschen Zeitgeist der Restaurationsbestrebungen des metternichschen Systems und der Wiener »Phäaken«-Gesinnung.¹¹¹ Gleichzeitig erscheint Müllers Plädoyer für die Musik Beethovens und gegen Rossini vor dem Hintergrund der Erfahrungen der *Privat-Concerte* in neuem Kontext: Obwohl die Diskussion um das Programm und gerade auch die Herausstellung eines Kanons der aufzuführenden Kunstwerke natürlich zunächst als eine musikästhetische Bemühung gedeutet werden sollte, wird ihr durch die Kontroverse Rossini – Beethoven auch eine Konnotation des Politischen zu eigen. Das Credo für die *bürgerlichen* Kompositionen Beethovens wird im Gegensatz zu Rossinis Verwicklungen mit dem monarchischen Prinzip zum politischen Bekenntnis.¹¹²

Allgemein ist die Diskussion um die Kanonisierung des Konzertprogramms dicht an den Begriff der »Klassik« und damit zunächst an die Trias Haydn, Mozart und Beethoven gebunden.¹¹³ Es kann an dieser Stelle nicht das Ziel sein, eine allgemeingültige Definition des Phänomens der Kanonisierung voranzustellen, um diese dann im Falle des *Vereins für Privat-Concerte* zu überprüfen. Allzu oft verschwimmen die Grenzen in der Diskussion zwischen Versuchen, in historischer Perspektive die Auswahl beachteter Werke zu erklären, über die Betrachtung der Kanonisierung als Phänomen der Auswahl von Gegenständen der Musikhistoriographie bis hin zu einer pragmatischen Sichtweise eines Versuches, die Begriffe *Kanon* und *Repertoire* abzugrenzen. Deutlich wird in allen Ansätzen, dass, je allgemeingültiger die Begriffsbestimmung versucht wird, das Phänomen an sich undeutlicher nachgezeichnet ist: Matthias Schmidt legt der Kanonbildung in der Folge der literaturwissenschaftlichen Betrachtungen Simone Winkos das Phänomen der »invisible hand« zugrunde, nach dem der Kanon als von niemandem absichtlich

109 Vgl. ebd., S. 32 ff., hier besonders S. 34.

110 Wilhelm Christian Müller, *Ästhetisch-historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst*, Bd. II, S. 347. Auch zitiert durch: Sponheuer, 1987, S. 21.

111 Vgl. Sponheuer, 1987, S. 23.

112 Vgl. dazu auch Matthias Schmidt, der in vergleichbarem Zusammenhang ausführt, dass die Geschichte des musikalischen Denkens immer und vor allem auch eine politische Geschichte sei (Schmidt, 2006, S. 240).

113 Vgl. dazu den Aufsatz von Erich Reimer: *Repertoirebildung und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800-1835)* (Reimer, 1986).

zusammengestellt gelte, auch wenn »viele intentional an ihm mitgewirkt« haben sollten.¹¹⁴ Im Falle der Besprechung von Kanonisierung im Kontext einer Institution des Konzertwesens im 19. Jahrhundert, wie dem *Verein für Privat-Concerte*, wirkt das allerdings wenig zutreffend: Zielgerichtetes Handeln in Bezug auf die Auswahl des Programms ist in diesem Fall ohne Mühen nachweisbar, sie wird sogar dezi- diert in den Rezensionen des Konzertprotokolls vorgetragen und legitimiert. Ohne Frage impliziert eine solche musikästhetische Standortbestimmung zunächst Abgrenzung und auch Ausgrenzung von Teilen des allgemeinen musikalischen Repertoires, in diesem Fall zunächst durch musikästhetische Kritik.¹¹⁵ In der Folge ist Kanonisierung in diesem Beispiel weder verkürzt im Sinne der Kompositionen der »Wiener Klassik« zu verstehen, noch weitläufig der allgemeingesellschaftlichen Entwicklung zuzuschreiben, sondern eher im ursprünglichen Sinne des Wortes *kanon* (griechisch für Regel, Maßstab) als Sammlung der in musikästhetischer Hinsicht für richtig empfundenen Werke zu deuten. Er ist damit fest verankert in den kulturellen Werten eines Kollektivs und ständig an dieses rückgebunden:

Ein Kanon entsteht erst vor dem Horizont eines durch ihn repräsentierten gesellschaftlichen Wert- und Sinnkontextes, und er wird in dem Moment unwesentlich, in dem er seine identitätsstiftende Funktion sowie sein im Alltag verankertes Deutungsmonopol als Traditionsbestand und Speicher kulturellen Wissens verliert. Kanonbildung bedeutet also zugleich Musikpflege und Sinnpflege in einem nie abgeschlossenen Vorgang der Vergegenwärtigung.¹¹⁶

Musikkritik und vor allem auch Konzertkritik ist demzufolge essentieller Bestandteil der Kanonisierung. Vor dieser Folie erscheint auch das Konzertprotokoll des *Vereins für Privat-Concerte* wiederum plausibel, diente es doch trotz der fehlenden Öffentlichkeit,¹¹⁷ die den Rezensionen beispielsweise in einer Tageszeitung oder

114 Schmidt, 2006, S. 241. Schmidt bezieht sich u. a. auf: S. Winko, *Literatur-Kanon als »Invisible hand«-Phänomen*, in: Literarische Kanonbildung, Hg.: H. L. Arnold, München: edition text+kritik, 2002, S. 9 ff. Darüber hinaus legt auch William Weber seinen Betrachtungen in *The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon* ein Verständnis der Kanonisierung zugrunde, nach dem die Wegbereiter zunächst in »a complex variety of forces, ideas and social rituals that grew out of musical culture« zu suchen seien (Weber, 1989, S. 6).

115 Vgl. dazu die Argumentation Joseph Kermans in *A Few Canonic Variations*, der eben genau in der Auswahl musikalischer Werke durch Musikkritik den Unterschied der Kanonbildung zum »Repertoire« (Auswahl von Werken durch Musiker) sieht (zitiert nach Weber, 1989, S. 6, der dieses Argument – unverständlichlicherweise – nicht gelten lassen möchte).

116 Schmidt, 2006, S. 240.

117 Zur Frage danach, weshalb die Konzertrezension nicht öffentlich, sondern im *Protokoll der Privat-Concerte* aufgeführt wurden, sei neben dem Vergleich des Pressewesens in Bremen und Leipzig (vgl. Kapitel *Wilhelm Friedrich Riem: Ein Vorbild aus Leipzig in der Hansestadt*) erwähnt, dass die Subskribenten der *Privat-Concerte* sich zunächst aus einer so überschaubaren Bevölkerungsgruppe Bremens zusammensetzten, dass eine Diskussion der Inhalte in der Re-

den überregionalen Musikzeitungen zuteil geworden wären, als Mittel der »Sinnpflege«, zur Erklärung der Auswahl der Werke und auch deren Deutung. Das *Protocol der Privat-Concerte* ist in der Folge nicht nur das einzige uns überlieferte Konzertprotokoll eines Musikvereins, sondern es ist auch in der Hinsicht ein einzigartiges Dokument, dass es Zeugnis über die kulturellen Praktiken des Bremer Bürgertums liefert. Es gewährt uns so einen Einblick in identitätsstiftende Praktiken der Oberschicht, durch die uns ermöglicht wird, den Kreis der bürgerlichen Elite nicht nur über den politisch-gesellschaftlichen Stand zu definieren, sondern auch über eine gemeinsame kulturelle Praxis. Diese gilt dann zugleich als verbindendes Moment einer bürgerlichen Gruppe und zur Distinktion gegenüber weiteren Teilen der bürgerlichen Gesellschaft.

Ganz ähnliche Beobachtungen können im Übrigen auch für die *Gewandhauskonzerte* in Leipzig angeführt werden, in denen Friedrich Rochlitz als Schlüsselperson in der Kanonisierung des Programms der Leipziger Konzerte als Redakteur der *AmZ* Konzertkritiken verfasste, wie er auch als Vorstandmitglied der *Gewandhauskonzerte* Einfluss auf die Programmgestaltung ausgeübt hatte.¹¹⁸ Als »Katalysator für den Prozeß der musikalischen Kanonbildung« entfalteten diese Betrachtungen ihre Wirkungen weit über die Grenzen Leipzigs hinaus.¹¹⁹ Interessant ist dabei, wie Erich Reimer herausstellt, dass Rochlitz in den Jahren 1804/05 in seinen Rezensionen über Beethovens *Zweite Symphonie* versucht habe, dem Publikum ein ästhetisches Bewusstsein dafür zu vermitteln, dass »die Originalität des Werks«¹²⁰ die Voraussetzung für dessen Dauerrezeption sei. Rochlitz versuchte seine Leser und damit auch das Konzertpublikum der *Gewandhauskonzerte* geradezu dahin zu erziehen, die Symphonien Beethovens erst nach mehrmaligem Hören zu bewerten. Dass nun gerade die *Zweite Symphonie* Beethovens nach dieser pädagogischen Hinleitung Rochlitz' als erstes Werk in den *Privat-Concerten* im Jahr 1825 zu Gehör gebracht wird, ist deshalb wahrscheinlich kein Zufall und nicht nur dem Umstand geschuldet, dass die *Zweite* noch am nächsten in der Tradition haydnischer und mozartscher Symphonien steht. Rochlitz' Bestrebungen sind durch die Veröffentlichungen in der *AmZ* in Bremen zur Kenntnis genommen worden. Gleichzeitig fällt der Wandel der Deutung der Symphonien Beethovens in die Lehrjahre des noch in Leipzig wirkenden jungen Wilhelm Friedrich Riem. Dass sie auch demzufolge in die Konstruktion der *Privat-Concerte* eingebunden waren, verwundert nicht.

gionalzeitung dem Verein vielleicht abwegig erschien. Das Protokoll stünde so auch in der Folge der Bremer Elitenvereine, die ihre regelmäßigen Aktivitäten nicht in der Tageszeitung besprachen.

118 Vgl. Reimer, 1986, S. 248.

119 Vgl. Erb-Szymanski, 2007, S. 47 ff., besonders S. 53.

120 Reimer, 1986, S. 248.

Beethoven Wie die Bewertung der Werke Beethovens in den Konzertrezensionen bereits vermuten ließ, tritt der Name Ludwig van Beethoven in der musikalischen Ära unter Wilhelm Friedrich Riem auch quantitativ unweigerlich oft auf den Programmankündigungen hervor. Dabei bilden die Symphonien den überwiegenden Teil der Aufführung beethovenscher Werke. Rechnet man in den Saisons 1825/26 bis 1852/53 alle aufgeführten Kompositionen Beethovens zusammen, wird im Mittel betrachtet in jedem Konzert einmal Beethoven gespielt. Neben den neun Symphonien wurden seine Overtüren, an erster Stelle die drei *Leonore-Overtüren* und die Overtüre des *Fidelio*, aber auch die *Egmont-Overtüre*, die *Coriolan-Overtüre*, die *Festouvertüre* (»Die Weihe des Hauses«), *op. 124* und die Overtüre »Zur Namensfeier«, *op. 115* am häufigsten aufgeführt. Bei den Solokonzerten waren die Klavierkonzerte allgemein beliebter als das Violinkonzert.¹²¹ Zunächst sehr beliebt bei dem Publikum der *Privat-Concerte* waren auch die *Fantasie für Klavier, Chor und Orchester*, *op. 80* und das *Septett*, *op. 20*, beide Werke wurden jedoch nach einigen Saisons nicht mehr gespielt.¹²² Weitere Werke des Komponisten erklangen vereinzelt ebenso im Konzert,¹²³ von denen noch die Ballettmusik *Die Geschöpfe des Prometheus*, *op. 43* erwähnt sei, weil sie erst 1847, im Vorjahr der Revolution, das erste Mal gespielt wurden. Die Huldigung an Bonaparte als den zeitgenössischen Vollender mythischer Menschheitserziehung, die aus dem Ballett deutlich hervorgeht,¹²⁴ widersprach den Maßstäben des *Privat-Concerts* explizit politische Musik auszuschließen. Das Werk wurde 1801 in Wien uraufgeführt und erfuhr unmittelbar nach Erscheinen einige Beachtung, wovon man in Bremen unbeeindruckt blieb.¹²⁵ Auch die Nichtbeachtung von *Wellingtons Sieg*, *op. 91* ist zunächst überraschend, weil das Werk sowohl in Berlin als auch in Leipzig bis über Beethovens Tod hinaus zeittypische Beliebtheit erfuhr, wie Hinrichsen in seiner neueren Betrachtung der Beethoven-Rezeption herausstellt.¹²⁶ Dank der patriotischen Begeisterung im Jahr 1813 fand

121 Die Beliebtheit der Klavierkonzerte könnte auch dem Umstand geschuldet gewesen sein, dass Wilhelm Friedrich Riem in den frühen Konzerten selbst als Solist in Erscheinung trat. Er war bereits in Leipzig als Solist beethovenscher Klavierkonzerte hervorgetreten und bemühte sich diese Gattung nun auch in Bremen zu etablieren (vgl. auch Kapitel »Wilhelm Friedrich Riem: Ein Vorbild aus Leipzig in der Hansestadt«).

122 Für die *Chorphantasie*, *op. 80* ist diese Beobachtung auch in anderen Städten und Konzerten von Hans-Joachim Hinrichsen festgestellt worden (vgl. Hinrichsen, 2009, S. 584).

123 Hervorgehoben seien noch die Werke *Meeresstille und glückliche Fahrt* (für Chor und Orchester), *op. 112*, das *Opferlied*, *op. 121b* und etwas später auch das *Tripelkonzert*, *op. 56*, die alle heute nicht mehr zum gängigen Konzertrepertoire der Beethovenwerke zu zählen sind.

124 Vgl. Riethmüller, Dahlhaus, Ringer, 1994 (Bd. 1), S. 318.

125 Vgl. Ebd., S. 325. Danach ist das Ballett in den Jahren 1801 und 1802 mindestens in 23 Konzerten aufgeführt worden.

126 Vgl. Hinrichsen, 2009, S. 580.

das Werk eine zunächst so günstige Aufnahme im Publikum, dass Kritiker sich eine Debatte um die Tonmalerei nicht leisten konnten.¹²⁷ Selbst die Werkrezension in der Leipziger AMZ würdigte die »alles Alltägliche verschmähende, kunstreiche Durchführung«. ¹²⁸ Einige Jahre später hat »Beethovens Ausflug in die illustrative Musik über ein Sujet kriegerischen Charakters [...] viele Freunde der Tonkunst eher verschreckt«. ¹²⁹ Sie erholte sich trotz einiger wohlgesinnter Verteidiger nicht mehr von den kunstkritischen Verdikten. ¹³⁰

Im Zentrum der *Privat-Concerte* standen unzweifelhaft die Symphonien Beethovens. Sie wurden geradezu als der Höhepunkt der Musikgeschichte, die vollkommensten musikalischen Werke überhaupt begriffen, denn von ihnen sei eine Zauberkraft ausgegangen, die selbst auf diejenigen gewirkt habe, denen Beethovens Name zu oft auf dem Programmzettel stand. ¹³¹ Und wahrlich ist es nicht übertrieben, von einer ständigen Präsenz der Symphonien Beethovens zu sprechen: Allein die *Fünfte Symphonie* wurde in 26 Spielzeiten 25 Mal aufgeführt, ¹³² gefolgt von der *Siebten Symphonie*, der *Vierten* und schließlich der *Eroica*, die in 26 Spielzeiten immerhin noch 20 Mal aufgeführt wurde. Etwas weniger oft wurden die übrigen gerade nummerierten Symphonien aufgeführt, lediglich die *Erste* und die *Neunte Symphonie* wurden in Bremen fast völlig auf den Programmzetteln vermisst. ¹³³ Insgesamt wurden durchschnittlich sechs Symphonien Beethovens in jeder Konzertsaison aufgeführt. Das bedeutet, dass bei zehn bis zwölf Konzerten in einer Saison in zumindest jedem zweiten Konzert eine Beethovensymphonie auf dem Programm stand. Die ständige Wiederholung blieb unter den Zuhörern nicht ohne Kritik, ganz entgegen der Meinung der Direktion, die diesen Programmpunkt im Konzertprotokoll, wie auch in der regionalen Presse, an vielen Stellen verteidigte:

Es ist gut, daß auch die B dur Symphonie [4. Symphonie, Beethoven] dem Publikum öfter vorgeführt wird. Die Ausführung gelingt immer besser und der Hörer entdeckt mit jedem neuen Male neue Schönheit an ihr – und an dieser ist sie eine wahre Fundgrube. ¹³⁴

127 Vgl. Bauer, 1992, S. 278-279.

128 AMZ 18, 1816, Sp. 241 f. und Sp. 246, zitiert nach: Bauer, 1992, S. 279.

129 Riethmüller, Dahlhaus, Ringer, 1994 (Bd. 2), S. 35.

130 Vgl. ebd.

131 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*, Bd. 1, S. 189.

132 Die *Fünfte Symphonie* war in den *Privat-Concert* auffallend oft das Werk, mit dem die ganze Saison abgeschlossen wurde. Sie galt in Bremen im höchsten Grade als beethovens und wirkungsvoll.

133 Beethovens *Neunte Symphonie* wurde bis zur Saison 1852/53 nur vier Mal in den *Privat-Concerten* zu Gehör gebracht. Auch seine *Erste* scheint nicht besonders beliebt: Sieben Auführungen konnten nachgewiesen werden.

134 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*, Bd. 1, S. 172.

Im Gegensatz zu den anderen geradenumerischen Symphonien erfreute sich die *Vierte Symphonie* Beethovens in Bremen größter Beliebtheit. Darüber hinaus ist das angeführte Zitat ein Beispiel dafür, worauf auch an vielen anderen Stellen des Konzertprotokolls verwiesen wird, dass man in einigen Werken erst nach mehrmaligem Hören »neue Schönheit« entdeckte. Diese Tendenz in der Rezeption der Werke, denen erst nach genauer Betrachtung und mehrmaligem Hören ein Werturteil auf-erlegt werden sollte, erinnert zunächst natürlich, wie gesagt, an Rochlitz' Deutung der *Zweiten Symphonie*. Es ist aber auch eine Beobachtung, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts an unterschiedlichen Stellen – in der Kritik des Konzertwesens, wie in vielen musikästhetischen Schriften – gemacht werden kann. Sie trägt zweifel-ohne zu einer Mythisierung großer Instrumentalwerke bei, denen eine tiefgrün-dige Bedeutung zugeschrieben wurde. Auf der anderen Seite ist sie die Grundlage dafür, dass auch die späten Beethoven-Symphonien, also alle Symphonien ab der *Eroica*, auf Verständnis bei den Konzertbesuchern hoffen konnten, denn diese Werke stießen bei einmaliger Vorführung zu Beginn des 19. Jahrhunderts meist noch auf Unverständnis und Zweifel am musikalischen Wert der Kompositionen. Die Beethovenrezeption in Bremen illustriert, wie, nach dem Vorbild des Konzertwe-sens und auch der Musikkritik Leipzigs und Berlins, neue Beurteilungskriterien eines elitären, bildungsbürgerlichem Konzerts etabliert wurden, welche die Sym-phonien Beethovens überhaupt erst anschlussfähig machten.

Die Rezeption der Beethoven-Symphonien veränderte sich ab den 1840er Jah-ren gegenüber den ersten Jahren der *Privat-Concerte* nur wenig: Die *Zweite* und die *Sechste Symphonie* wurden im Laufe der Jahre etwas weniger zu Gehör gebracht, und die *Neunte Symphonie* wurde erstaunlicherweise gar nicht in den 1840er und 50er Jahren aufgeführt.¹³⁵ Lediglich die *Achte Symphonie* ist eine Ausnahme: Sie wurde am 6. November 1833 als erstes Werk in der Saison 1833/34 überhaupt in Bremen zum ersten Mal aufgeführt – dafür ab dann aber umso häufiger. Im Protokollbuch wird zu diesem Konzertereignis der folgende Kommentar vermerkt:

Ohne erhebliche Mühe war die diesjährige Subscription zu Stande gekommen, und zahlreich hatten sich die Abonnenten zu dem ersten Concerte eingefunden, ja die hier bisher noch nicht gehörte Symphonie hatte einige jüngere Musikfreunde sogar in die Probe gelockt. Die Aufführung dieses ganz eigenthümlichen Werkes kann freilich noch nicht gelungen genannt werden, wie es denn nach einer Pro-be kaum menschlichen Kräften angemessen ist, in das Geistige einer so reichen Arbeit ganz einzudringen, alle Feinheiten derselben aufzufassen und klar wieder-zugeben. Indeß war es eben auch nur dieser geistige Hauch, entspringend aus der innigen Vertrautheit mit der Composition, der dieser Aufführung mangelte;

135 Es ist aber natürlich nicht auszuschließen, dass die *Neunte Symphonie* zu der Zeit im Rahmen der Konzerte der *Singakademie* oder anderer Institutionen in Bremen aufgeführt wurde.

auffallende Fehler ereigneten sich nicht. [...] Eine bei Beeth. durchaus ungewöhnliche [gestrichen: »Heiterkeit«] behagliche und wohlthuende Heiterkeit herrscht unverkennbar in allen Sätzen vor, und bei einer Vergleichung mit seinen übrigen Compositionen aus derselben Periode (Symph. in Adur, Sonate in Emoll, Quatuor [sic!] in Fmoll u.s.w.) kann man sich des Gedankens nicht erwehren, daß er in den freundlichsten Stunden seines demoligen Lebens an diesem Werke gearbeitet habe. [...], und niemals bewegt er (um Hoffmansche Worte zu gebrauchen) die Hebel des Schauers und des Entsetzens, oder aber den der wildesten Ausgelassenheit. Und innerhalb dieser vorgesteckten Grenzen bewegt sich der Componist so lieblich, so frei, daß man denken sollte, dieses Genre wäre ihm ganz eigenthümlich.

In jedem der einzelnen Sätze hat man hinreichend Gelegenheit, die Kunst des Meisters in der Durchführung einzelner, anscheinend unbedeutender Figuren zu bewundern, in welche er einen Sinn und eine Bedeutung zu legen weiß, daß man darüber erstaunt. [...]¹³⁶

Der Protokollant bringt in dieser umfassenden Besprechung der *Achten Symphonie* zum Ausdruck, das man in Bremen durchaus hinter der Fassade der scheinbaren musikalischen Einfachheit und »wohlthuenden Heiterkeit« die kompositorische Vollkommenheit des Werkes begriffen habe. Eine Feststellung, mit der man sich von der zunächst nicht unkritischen Rezeption des Werkes distanzierte. Gleichzeitig ist es nicht überraschend, dass gerade diese Symphonie Beethovens erst 1833 im *Privat-Concert* aufgeführt wurde, weil ihr musikalischer Humor, der sich gewissermaßen auf höherer Ebene bewege in Bezug auf Tradition und Norm eben auch einen erfahrenen Rezipienten erfordert, wie Klaus Döge herausstellt.¹³⁷ »Denn trotz (oder gerade wegen?) ihres humoristischen Tonfalles stimmt sie nachdenklich und zieht den Hörer mit hinein in jene kritische Distanz zur Tradition, mit der Beethoven hier dem Rezipienten entgegentritt.«¹³⁸

Im *Protokoll der Privat-Concerte* werden alle Werke anderer Komponisten im direkten Vergleich und im Schatten der neun Symphonien Beethovens bewertet. Ihre Aufführung ist in den Konzertrezensionen oft als Höhepunkt, mindestens aber als der verlässlichste Teil der höchsten musikalischen Qualität beschrieben:

Kein Concert kann ganz verderben, so lange es noch eine siebente Symphonie von Beethoven giebt. Sie machte alles vergessen und verpflanzte ihr Delirium auch auf diejenigen, welche bisdahin nüchtern geblieben waren. Führte die Symphonie nicht jene fälschlich uminöse Zahl, man möchte sie ein für allemal zur ersten und letzten erheben.¹³⁹

136 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*, Bd. 1, S. 124-125.

137 Vgl. Döge, 1999, S. 241.

138 Ebd., S. 243.

139 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*, Bd. 1, S. 167.

In dem hier zitierten Konzert vom 9. Dezember 1835 wurden in der ersten Konzerthälfte neben Böhmers *Concertino für Clarinette* die Overtüre, eine Sopran-Arie, ein Duett und das erste Finale aus Mozarts *Titus* vorgeführt. In der zweiten Hälfte dann die erwähnte *Siebte Symphonie* von Beethoven. Der Protokollant macht deutlich, in welcher Weise die Werke Beethovens schon in dieser Zeit als Kompositionen dem Verständnis einer elitären Gruppe vorbehalten waren (»diejenige, welche bisdahin nüchtern geblieben waren«) oder, wie Hans-Joachim Hinrichsen es formuliert, dass »ein als angemessen geltendes Beethoven-Verständnis damit endgültig zur Domäne einer intellektuellen Elite geworden [ist], und gerade diese Tatsache sich später paradoxerweise als fixer Bestandteil in den populären Beethoven-Kult mit seinem breit gefächerten Mystifikationstendenzen eingefügt [hat].«¹⁴⁰ Die Beethovensymphonien sind auf diese Weise unmittelbar mit der Entstehungsgeschichte der modernen Musikkultur verbunden.¹⁴¹ Aus heutiger Sicht bilden sie den Kern eines identitätsstiftenden Kanons, um den sich eine bürgerliche Elite versammelte, um sich in der Überhöhung der Werke absoluter Musik zu bilden.¹⁴² So war die Musik Beethovens schon früh nur ästhetischen Kriterien verpflichtet und wurde weder im Hinblick auf den Zeitgeschmack noch auf den Markt reflektiert und war von »der Kritik an der Musikkultur des Bürgertums ausgenommen«¹⁴³:

[...] mit den ersten Tönen wird der alte Zauber wieder neu, und gar beim zweiten Theile ist es als ob der Frühling erwache, tausend Sonnenstrahlen herablächelten, und duftende Maienblumen die hellen Aeuglein aufschlagen. Nach der Symphonie würde denn auch Niemand etwas dagegen gehabt haben, wenn das ganze Concert aus Beethovenscher Musik bestanden.¹⁴⁴

Mozart Auf der anderen Seite bildeten die Opern- und Instrumentalkompositionen Wolfgang Amadeus Mozarts als wesentlicher Bestandteil der kanonisierten Werke des *Privat-Concerts* gemeinsam mit den Werken Beethovens den Inbegriff der romantisch-klassischen Musikanschauung.¹⁴⁵ In Summe wurden die Werke Mozarts nur unwesentlich weniger aufgeführt als die Beethovens, denen sie auch in der musikästhetischen Diskussion eng verbunden erschienen:

140 Hinrichsen, 2009, S. 571.

141 Vgl. ebd., S. 568.

142 Vgl. Tadday, 2012.

143 Jäger, 2002, S. 133 f.

144 Bremisches Unterhaltungsblatt, ohne Jahr, S. 769. Dieser Ausschnitt einer Konzertrezension lag dem Konvolut 7,1014 (*Privat-Concert*) im Staatsarchiv Bremen bei. Offenbar hatte jemand die Rezension ausgewählt, um die Nachwelt auf die Rezeption der Beethoven Symphonien hinzuweisen und sich durch die Archivierung entsprechender Rezensionen vielleicht auch gegen aufkommende Kritik der Wiederholungen zu wehren.

145 Vgl. Erb-Szymanski, 2007.

Wenn uns die Leichtigkeit auffällt, mit welcher die Mozartschen und Beethovenschen Sachen geschrieben und auch ausgeführt sind, so haben wir hierin den Beweis des wirklichen Talents und der wahren Genialität dieser Meister; wenn aber schon aus dem Werke selbst hervorgeht, daß dem Componisten der Angstschweiß dabei ausgebrochen, dann scheint uns der wahre Genius, ohne dem nichts Grandioses geschaffen werden kann, und der sich durch keinerlei Streben erlangen läßt, zu mangeln.¹⁴⁶

Bei den Kompositionen Mozarts ist zu bemerken, dass über die Hälfte der gespielten Werke Vokalwerke, vor allem Ausschnitte aus Mozart-Opern, waren. Auf der Seite der Instrumentalwerke standen dann zunächst Ouvertüren, die oft gemeinsam mit weiteren Ausschnitten der entsprechenden Oper vorgetragen wurden; etwas weniger häufig wurden Solokonzerte und die Symphonien Mozarts im Konzert gespielt. Warum im Falle Mozarts die Opern auch in einem bürgerlichen Konzert einen höheren Stellenwert einnahmen als die Symphonien, wird sicherlich verschiedene Gründe gehabt haben: Einer dürfte sein, dass sich die Opern Mozarts zu Beginn des 19. Jahrhunderts bereits der größten Beliebtheit erfreuten. Dass sie als eigentliche Bühnenwerke auch im Konzert aufgeführt wurden, hatte in der Folge nicht zuletzt populistische Gründe: Markus Erb-Szymanski erklärt die Beliebtheit der Mozartoper in Konzertprogrammen des 19. Jahrhunderts nicht nur für Bremen mit der rezeptionsgeschichtlichen Tatsache, dass die Opern Mozarts nicht mehr im traditionellen Sinne einer Ausdrucksästhetik verstanden wurden, sondern als rein musikalische Kunstwerke gedeutet wurden. Sie seien nicht nach dramatischen, sondern nach musikalischen Prinzipien komponiert worden und erhielten auch deshalb vom Szenischen losgelöst ihre Daseinsberechtigung auf der Konzertbühne. Als »didaktisch wertvolles« Bindeglied vermochten sie so Unterhaltsamkeit und idealistischen Anspruch der Ästhetik des Erhabenen zu verbinden.¹⁴⁷

146 Besprechung einer Symphonie von C. G. Müller im siebten *Privat-Concert* vom 31.01.1838 in: *Bremisches Unterhaltungsblatt* No. 10, 16. Jahrgang vom 03.02.1838, S. 79.

147 Vgl. Erb-Szymanski, 2007, S. 52 ff., hier besonders S. 55. Erb-Szymanski führt in seinem Aufsatz *Das Leipzig des Friedrich Rochlitz. Die Anfänge der musikalischen Kanonbildung und der klassisch-romantischen Musikästhetik* zahlreiche musikästhetische Betrachtungen aus, die parallel besonders im Falle der Musik Mozarts, Beethovens und C. M. von Webers in Bremen unmittelbar anwendbar sind. All diese Erkenntnisse führen an vielfachen Beispielen vor, wie direkt der Einfluss der musikästhetischen Schriften der *AmZ* auf das Konzertwesen in Bremen gewirkt haben muss. Der Transfer der musikästhetischen Betrachtungen zwischen Leipzig und Bremen kann an dieser Stelle nicht in allen Details ausgeführt werden, obwohl die Betrachtung sicher lohnend wäre, weshalb der interessierte Leser an den Aufsatz von Erb-Szymanski verwiesen sei.

Der Beifall über dieser Composition [Mozart, Don Giovanni] war rauschend, das ganze Orchester spielte recht con amore und ließ nichts zu wünschen übrig.¹⁴⁸

Andere Komponisten Über die Werke Beethovens und Mozarts hinaus wurden die Werke der folgenden Komponisten überdurchschnittlich oft im *Privat-Concert* aufgeführt und positiv rezensiert: Auszüge aus den Opern Carl Maria von Webers, einige Kompositionen von Felix Mendelssohn-Bartholdy, Franz Schubert und Louis Spohr. Sie alle sind Vertreter einer traditionellen deutschen Kompositionsschule. Dies drücken die viel gespielten Opern Webers, der *Freischütz*, *Euryanthe* und *Oberon*, ebenso aus wie die Tatsache, dass Schubert in erster Linie mit seinen Kunstliedern zum Kanon der Konzerte beitrug. Erst an zweiter Stelle standen einige kammermusikalischen Werke und seine Symphonie in C-Dur. Auf der anderen Seite kann anhand der Rezensionen der Konzerte beobachtet werden, dass, obwohl die Kompositionen Mendelssohns und Spohrs zweifelsohne zum festen Konzertkanon gehörten und beide Musiker hoch geschätzt wurden, vereinzelte Werke wie die Ouvertüre *Meeresstille und glückliche Fahrt* und Spohrs *Die Weihe der Töne* auch nach mehrfachem Spielen nicht von einer generellen Kritik verschont blieben. In ihr wurde, wie hier im Falle Mendelssohns, das Verlangen nach einer absoluten Musik laut:

Meeresstille und glückliche Fahrt. Es ist eine bedenkliche Sache, wenn der Componist seiner Phantasie vorher Wegweiser und Meilenstein setzt, statt ihr freien Flug zu verstaten. Mendelssohn hat bei diesem Tongemälde ordentlich speculiert – »hier muß Wellenkräusel sein, da ein Segel flattern, dort eine Möve niederschließen, jetzt ist das Schiffsvolk still, jetzt wird es laut und immer lauter.« [...] Solche Malerei ist aber das Verderben der wahren Musik. Die Tonkunst erweckt Empfindungen, aber sie zeichnet nicht Begebenheiten. Im Scherz mag es einzeln erlaubt sein, zum Beispiel im Figaro [...]. Trotz der mühsamen Ausarbeitung ist diese Ouverture aber doch weiter nichts geworden als eine Umschreibung der Weberschen Arie »Ocean du Ungeheuer«. [...] Nach unserem Wunsche wird daher die in den letzten Jahren sehr oft aufgesetzte Meeresstille so bald nicht wieder laut.¹⁴⁹

Mendelssohns übrige Ouvertüren erfreuten sich hingegen der größten Beliebtheit, wie auch aus Spohrs Oper *Jessonda* mehrfach gespielt wurde.

Verblüffend wenig treten die Werke Joseph Haydns im Konzertprogramm in Augenschein, der gemeinsam mit Luigi Cherubini, Ferdinand David¹⁵⁰ und Bern-

148 Privat-Concerte. *Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*, Bd. 1, S. 32.

149 Bremisches Unterhaltungsblatt No. 96 vom 30.11.1838, Sp. 770.

150 Davids Solokonzerte, speziell seine Violinkonzerte, waren beliebt beim Publikum. Darüber hinaus war Ferdinand David am 08.01.1845, 15.01.1845, 13.02.1849 und am 18.02.1851 auch persönlich als Solist im Bremer *Privat-Concert* engagiert.

hard Romberg¹⁵¹ zu der Gruppe von Komponisten gehörte, die zwar recht regelmäßig – mindestens einmal in der Saison – aufgeführt wurden, von denen aber nicht behauptet werden kann, dass sie den Werkkanon maßgeblich geprägt hätten. Auch gab es vereinzelt Werke von Komponisten, die zu bestimmten Zeiten häufiger gespielt wurden, obwohl dessen Namen ansonsten nicht auf den Programmen standen: Ferdinando Paërs *Camilla* wird in der ersten Dekade der Konzerte auffallend oft gespielt, wie auch Auszüge aus und die Ouvertüren von Glucks *Iphigénie en Aulide* und *Iphigénie en Tauride* in dieser Zeit regelmäßig aufgeführt wurden. Die nachträgliche Untersuchung des Konzertprogramms kann an diesen Stellen natürlich nicht ausschließen, das auch praktische Beweggründe, wie die Anschaffung des Notenmaterials, oder auch die Nachfrage des Publikums, zu einer Wiederholung einiger Stücke geführt haben könnten, die deshalb nicht mit den musikästhetischen Bemühungen der Kanonisierung ausgewählter Werke gleichzusetzen wäre. Zu unterscheiden ist also auch deshalb, dass die letztgenannten Komponisten im Gegensatz zu Beethoven, Mozart, Weber, Mendelssohn, Spohr und Schubert nicht auch durch die Konzertrezensionen für gut befunden wurden.

Nicht übergangen werden darf zuletzt die Tatsache, dass einigen Komponisten, deren Werke höchst selten in den *Privat-Concerten* aufgeführt wurden, sehr wohl die Anerkennung der Konzertdirektion zuteilwerden konnte, wie das Beispiel Heinrich Marschners vor Augen führt:

Wir erkennen den deutschen Componisten, den Einzigen der in Webers Fußstapfen getreten, und freuten uns seiner markigen Töne.¹⁵²

Auch einige Werke von Johann Wenzel Kalliwoda, Ludwig Maurer, Anton Bernhard Fürstenau, Friedrich August Kummer, Ludwig Pape¹⁵³ und Henry Litolff¹⁵⁴ waren in Bremen sehr anerkannt, und obwohl sie sicher nicht über die Dekaden

151 Von Bernhard Romberg wurden zunächst die Cellokonzerte aufgeführt, aber auch seine Symphonien waren verhältnismäßig bekannt.

152 Klusnoc [Rezensent] über das 7. *Privat-Concert* vom 31. Januar 1838, in: Bremisches Unterhaltungsblatt No. 10, 16. Jg. vom 3.2.1838, S. 80.

153 In den 1840er Jahren wurden Papes Symphonien und andere Instrumentalkompositionen regelmäßig im *Privat-Concert* aufgeführt, in denen man eine »Beethoven'sche Lust, ja ein[en] Beethoven'sche[n] Geist« festgestellt hatte (Rezension über die *Militair-Symphonie*, die am 24.02.1841 in Bremen aufgeführt wurde, zitiert nach: ADB, 1887 (Bd. 25), S. 139 f.). Ungefähr im Jahr 1846 war Pape dann auch nach Bremen gezogen, wo er 1855 verstarb. Im selben Jahr stand eine Ouvertüre von ihm für den Wiederbeginn der *Privat-Concerte* im ersten Saisonkonzert (04.11.1846) auf dem Programmzettel.

154 Litolffs Werke erlangten in Bremen offensichtlich infolge seines Gastspieles im Jahr 1847 größere Aufmerksamkeit. Er trat am 15.12.1847, 10.11.1850 (auch als Dirigent) und am 16.11.1852 als Pianist solistisch im *Privat-Concert* in Erscheinung.

hinweg zum festen Bestandteil des Konzertprogramms zählten, lässt sich bei allen zu unterschiedlichen Zeiten eine vermehrte Aufführung ihrer Werke feststellen. Überraschend keine nennbare Berücksichtigung fanden die Werke Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs¹⁵⁵, deren Aufführungen andere Institutionen des Bremer Musiklebens abdeckten.

Im Programm der *Privat-Concerte* sind über diese Bestimmungen des musikalischen Kanons hinaus keine spürbaren Einflüsse ausgehend von den politischen Umständen oder den gesellschaftlichen Strömungen der Zeit festzustellen. Die Suche nach besonders patriotischer oder nationaler Musik zu Zeiten der Revolution bleibt ebenso unerfüllt, wie Tendenzen des Historismus, die sonst in der Mitte des 19. Jahrhunderts einige bürgerliche Institutionen erfasst hatten, am *Verein für Privat-Concerte* weitestgehend vorbei gingen.¹⁵⁶ Lediglich einige Männerchöre werden in den Jahren 1847/48 aufgeführt. Dass ausgehend davon jedoch eine patriotische Gesinnung zu deuten sei, erscheint angesichts der nur sehr vereinzeltten Aufführung unverhältnismäßig. Eine Erklärung für diese Aufführungen könnte sein, dass das Konzertprogramm lediglich auf die aktuell komponierten Werke der Zeit reagierte und die vereinzeltten Männerchöre auch unter künstlerischen Aspekten gehört worden sein könnten.¹⁵⁷

Dem Programm der Konzerte lagen offenkundig an oberster Stelle musikästhetische Kriterien zu Grunde, die in aller Konsequenz über Jahrzehnte hinweg vertreten wurden. Der *Verein für Privat-Concerte* unterscheidet sich damit von vielen anderen bürgerlichen Konzertinstitutionen, die sich zwar teils bewusst keiner Kanonisierung des Programms verpflichtet hatten, dafür aber sehr wohl in ihrer programmatischen Ausrichtung politischen und gesellschaftlichen Strömungen un-

155 Die Werke J. S. Bachs wurden im *Privat-Concert* nur durch Clara Schumann am 25.02.1842 (Präludium und Fuge) und durch Joseph Joachim am 23.02.1848 und am 09.11.1849 aufgeführt.

156 Vgl. Mommsen, 2002, S. 97-112. Im *Privat-Concert* werden lediglich am 9. November 1849 und am 20. November 1849 zwei Arien aufgeführt, die explizit als aus dem 17. Jahrhundert deklariert werden. Später gibt es vereinzelt Hinweise auf Programmzetteln: am 28. Februar 1860 mit einem Werk Praetorius', am 22. Januar 1861 ein *Ave maria* aus dem 16. Jahrhundert und am 2. Februar 1864 ein weiteres Werk aus dem 16. Jahrhundert. Von einer ausgeprägten Tendenz des Historismus zu sprechen erscheint deshalb nicht als angemessen, hingegen wurden im *Künstlerverein* ab der Saison 1862/63 unter Reinthalers Leitung »historische Concerte« gegeben (vgl. Schwarz-Roosmann, 2003, S. 33).

157 Darüber hinaus lässt sich für die Jahre 1846-1850 feststellen, dass einige Werktitel eine nationale Komponente tragen. Es sind vor allem Lieder mit nationalem Titel, die sicher weniger als Ausweis patriotischer Gesinnung zu deuten sind, als dass sie Abbild des gestiegenen nationalen Bewusstseins darstellen dürften. (Beispiele: Am 13.02.1849 und am 13.03.1849 Russische Nationallieder, am 08.01.1850 Schwedische Lieder, Norwegische Lieder am 19.03.1850, am 10.11.1850 die Holländische Nationalhymne (für Klavier und Orchester von Litloff) und am 07.01.1851 ein schottisches Lied.)

terlagen.¹⁵⁸ In Bremen reagierte der *Verein für Privat-Concerte* auch deshalb nicht auf politische und gesellschaftliche Veränderungen, weil er sich auf diese Weise und durch seinen musikästhetisch formulierten Kanon von den anderen Institutionen des Bremer Musiklebens abgrenzte. Der Kanon der Konzertmusik, der sich unter der musikalischen Leitung Riems in Bremen ausgeprägt hatte, bestand auch deshalb erstaunlich stabil bis zum Ende des 19. Jahrhunderts und veränderte sich nur durch die Integration der neuen Komponistengenerationen marginal. Die Kriterien jedoch, nach denen die Werke für das *Privat-Concert* ausgewählt wurden, blieben gleich.

Beethoven und Mozart

Beethoven ist der Töne Meister,
Die Taste bebt von seiner Hand,
Sein Spiel erhebt alle Geister,
Hoch in den Wolken ist sein Stand.

Nie ist ein schön'rer Ton erklingen,
Als seiner Himmelskunst entsprang;
Er hat die Meisterschaft errungen,
Drum tön' ihm Preis und Lobgesang!

Der Töne mächtige Gewalt
Erfasst er leicht wie Possenspiel,
Gottgleiche Klänge und Gestalten
Erschuf er wie es ihm gefiel.

Ihm steht auch Einer nur zur Seite,
Der gleich wie er des Gottes voll;
Durchsuch' das Nahe und das Weite,
Weß Tones Klang so himmlisch scholl!

Ja Mozart ist's, der Göttergleiche,
Nur er der Alle überschaut;
Ihm werde mit dem Kranz der Eiche
Ein ew'ges Denkmal hier gebaut!

158 Vgl. Küsgens, 2012.

So möge durch die Lüfte schallen
 Laut dieser Namen hehrer Klang;
 Zu ihrem Tempel möge wallen
 Der Erde höchstes, der Gesang.

Musik, sie ist die schönste Gabe
 Des Gottes der im Himmel wohnt;
 Daß sich des Menschen Herz erlabe,
 Will Jener der in Wolken thront!¹⁵⁹

Musikkultur im Vormärz und die Dichotomie des Konzerts

Nach der ersten fünfjährigen Subskription fanden die *Privat-Concerte* im Sommer 1830 für die folgenden zwei Saisons aus Mangel an neuen Subskribenten nicht statt. Erst im November 1832 war die Subskription wieder so erfolgreich, dass die *Privat-Concerte* mit zehn statt bisher 14 Saisonkonzerten fortgeführt wurden. Die zwei Saisons, in denen keine Konzerte zustande gekommen waren, werden heute oft vergessen,¹⁶⁰ jedoch lassen sich anhand der Umbrüche in dieser Zeit einige Dinge ablesen, die zum Verständnis der Institution beitragen. Deshalb werden in diesem Kapitel die gesellschaftlichen und politischen Kontexte des Vereins untersucht, die auf dessen Entwicklung in der Zeit des Vormärz Bedeutung hatten.

Die Unterbrechung der *Privat-Concerte* in Bremen fiel in eine Zeit, die von wirtschaftlichen und politischen Unsicherheiten geprägt war: Obwohl sich die Revolution von 1830 in Bremen nicht über eine Reformation der alten Verfassung hinausbewegte und durch ständige Kompromissfindung im Ergebnis so gut wie nicht stattgefunden hatte, stellte das Jahr doch eine Marke für eine politische Übergangsepoche dar, in der die »Einheit des Stadtbürgertums, die sozialen Grundlagen bürgerlicher Herrschaft«¹⁶¹ ernsthaft gefährdet waren. Protestbewegungen, bis hin zu Verfassungsdeputationen, hatten sich aus der breiten Mittelschicht des Bremer Stadtbürgertums gegen die handelsbürgerliche Führungsschicht gewendet. Eine solche bürgerliche Bewegung, die hauptsächlich von der Handwerkerschaft und dem Zunftwesen ausging, war dem Bremer Senat bisher noch nicht entgegengetreten. Die Forderungen nach einer reformierten Verfassung wurden zunächst zwischen dem Senat und dem Bürgerkonvent ausgehandelt, denn der Bürgerkonvent

159 Beilage zum *Bürgerfreund*, Donnerstag den 07. September 1848 (Nr. 73).

160 Die Bremer Philharmoniker berufen sich aktuell auf die 189. Spielzeit, berücksichtigen also die zweijährige Pause der Spielzeiten 1830/31 und 1831/32 nicht.

161 Schulz, 2002, S. 358. Siehe auch: Schwarzwälder, 1995, S. 136 ff. (Bd. 2).

hatte sich durch dessen berufsständische Zusammensetzung und als liberale Opposition zum bürgerlichen Parlament der Mittelschicht entwickelt.¹⁶² Deshalb lässt sich die Zeit ab 1830 in Bremen politisch betrachtet als Zeit der Emanzipation der bürgerlichen Mittelschicht betrachten, die sich in der städtischen Verfassung jedoch über Jahre hinweg nur in politischen Kompromissen widerspiegelte.¹⁶³ »Die Existenz des Bürgers ging nicht im Politischen auf«,¹⁶⁴ fasst Andreas Schulz die politischen Bemühungen der liberalen Gründergeneration zusammen. Sie drückte sich jedoch mehr denn je in den Gesellschaften und Vereinen aus, denn diese hatten in der Gründungsphase als Elitevereine noch zur Einheit des städtischen Bürgertums beigetragen und wurden jetzt zum Spiegel seiner Fraktionierung.¹⁶⁵ Eine zweite Gründungswelle von Vereinen baute Standesgrenzen bei der Aufnahme unter anderem durch niedrige Mitgliedsbeiträge ab, der Teilnehmerkreis wurde erweitert und zog auch eine Erweiterung der Ansichten und Vorhaben, also der Zweckmäßigkeit der Gesellschaften mit sich. Wie Thomas Nipperdey allgemein für das Phänomen der Vereine in Deutschland feststellt, waren auch in Bremen mittelständisch geprägte Vereine ab den 1830er Jahren bewusst gegen die Praxis des Typus der etablierten Elitevereine gerichtet.¹⁶⁶ Diese Entwicklungen gingen oft auch an den Vereinen älteren Typus nicht spurlos vorbei.

Vor dieser Folie ist auch das Nichtzustandekommen der *Privat-Concerte* im Jahr 1830 interessant: Wie bereits nachgewiesen wurde, waren die Subskribenten der ersten Konzertjahre uneingeschränkt der Bremer Oberschicht zugehörig. Die politischen Forderungen und die gesellschaftlichen Umbrüche der Zeit hatten zur Folge, dass sich die bestehenden Vereine in ihren Strukturen und Praktiken hinterfragen mussten. Vielleicht kamen einigen die Aufnahmehürden durch die kostspielige Subskription im *Verein für Privat-Concerte* inzwischen unangemessen hoch vor? Die Struktur des Vereins und seine musikästhetischen Bestrebungen standen ein weiteres Mal auf dem Prüfstein und mussten sich vor einem sich neu formierenden Stadtbürgertum rechtfertigen.¹⁶⁷ Mit welchen veränderten Rahmenbedin-

162 Vgl. Schulz, 2002, S. 312-314.

163 Vgl. dazu die Ausführungen Schwarzwälders über die Bemühungen Senator Schmidts, die Verfassung zu reformieren und die totale Revolution zu umgehen, was ihm letztendlich über Jahre hinweg geglückt ist (Schwarzwälder, 1995, S. 136 ff.).

164 Schulz, 2002, S. 380.

165 Vgl. ebd., S. 379.

166 Vgl. dazu Nipperdey, 1972, S. 20.

167 Ob die erweiterten bürgerlichen Kreise dann auch tatsächlich 1832 am *Privat-Concert* teilgenommen haben, bedürfte einer genauesten Untersuchung der Subskriptionsliste von 1832 im Vergleich zu 1825. Da die biografischen Angaben der »Neubürgerlichen« jedoch um vieles schwieriger zu erheben sind als die inzwischen gut erforschte Bremer Oberschicht, konnte diese Aufgabe im Rahmen der vorliegenden Arbeit leider noch nicht erfüllt werden.

gungen der Verein bei der Wiederaufnahme der Konzerte im Jahr 1832 reagierte, wird im Folgenden beschrieben.

Darüber hinaus – und das ist ein Argument, das in der Geschichte Bremens nie unterschätzt werden sollte – ist die Zeit um 1830 auch in wirtschaftlicher Hinsicht ungewiss, was der Kultur sicherlich nicht förderlich ist. Einige Vereinsmitglieder werden auch deshalb davon abgesehen haben, sich für eine weitere mehrjährige Subskription zu verpflichten, denn Bremens Wohlstand war schon zu jener Zeit maßgeblich vom Überseehandel abhängig, der durch die Versandung der Weser behindert wurde. Obwohl die Bauarbeiten des neuen Hafens an der Unterweser – Bremerhaven – bereits abgeschlossen waren, lähmte dessen schleppende Annahme noch den Handel.¹⁶⁸ Hinzu kamen Oldenburger Zölle von Schiffen, die bereits an der Unterweser gezwungen waren anzulegen, denn Bremen beteiligte sich nicht an dem sich allmählich ausdehnenden Zollverein.¹⁶⁹ Die Zollgrenzen hatten schließlich zur Folge, dass das bremische Gewerbe beim Binnenexport mit hohen Abgaben konfrontiert wurde, während der Überseehandel nicht mit Zöllen konfrontiert wurde. Die wirtschaftliche Stärke der Stadt verschob sich langsam fast ausschließlich auf den Überseehandel und war damit zugunsten einiger weniger Großkaufleute.¹⁷⁰ Für die ansässigen Musiker war die Lage so verheerend, dass sie im Januar 1832 den Senat baten, den Zuzug fremder Musiker zu unterbinden.¹⁷¹ Ihre Einnahmen hatten sich nicht nur durch die fehlenden *Privat-Concerte* verschlechtert, auch vom Theater, einigen privaten Konzerten und nicht zuletzt der lehrenden Tätigkeit war zu Beginn der 1830er Jahre weniger zu erwarten. Der schleppend laufende Handel schlägt sich hier, wie an vielen anderen Stellen in der Bremer Geschichte, direkt auf das kulturelle Leben nieder. Auch in der *AmZ* wird im Rückblick das Aussetzen der Konzerte durch die problematische wirtschaftliche Situation erklärt:

Wie schwer es ist, dass die Kunst in einem kaufmännischen Staate, wo leider sehr wenig Mittel vorhanden sind, von Regierungen wegen etwas beyzutragen, den gehörigen Aufschwung nehme, das ist eine bekannte Sache.¹⁷²

In Anbetracht aller Umstände verlangte es der Konzertdirektion einiges Leitungsgeschick ab, die Geschäfte des Vereins erfolgreich weiterzuführen. Zunächst entschied man sich, die Subskription nur auf ein Jahr entgegen der bisher fünfjährigen Verpflichtung anzusetzen. Darüber hinaus wurden die Familienpreise für das

168 Vgl. Schwarzwälder, 1987, S. 132.

169 Vgl. Duckwitz, 1837, S. 7 ff.

170 Vgl. Brückmann, 2008, S. 63.

171 Vgl. Senatsprotokoll der Hansestadt Bremen 1832, S. 106, 117, 159 (Staatsarchiv Bremen), zitiert nach: Blum, 1975, S. 150.

172 Vgl. *AmZ*, 1833, Sp. 319.

Abonnement vergünstigt angeboten.¹⁷³ Mit diesen Neuerungen reagierte man zunächst auf die wirtschaftliche Situation, die es für viele nicht zuließ, sich über einen längeren Zeitraum finanziell zu verpflichten. Gleichzeitig etablierte man durch die vergünstigten Familienpreise eine Begünstigung der in Bremen alteingesessenen bürgerlichen Familien, die oft eng miteinander verwandt waren. So wurden in der Saison 1832/33 tatsächlich weit weniger Einzelbillets verkauft, als es bisher üblich war.¹⁷⁴ Die Besprechung der neuen Saison fand am 22. September 1832 im Haus von Wilhelm Friedrich Riem statt, der als musikalischer Leiter wiedereingesetzt wurde.¹⁷⁵ Für den 1832 verstorbenen Musikdirektor Ochernal trat der Violinist Mühlenbruch die Stelle des Konzertmeisters an. Heinrich Mühlenbruch war wie Ochernal Sohn ein Schüler Spohrs und von 1824 bis 1830 als erster Violinist beim Königsstädter Theater-Orchester zu Berlin angestellt.¹⁷⁶ Ochernal's Ehrentitel des Musikdirektors übertrug man Riem, dem nun auch die alleinige Leitung der *Privat-Concerte* überschrieben wurde. Noch wichtiger als die Ankunft Mühlenbruchs selber wird jedoch im Protokoll die Anwerbung seiner Frau Katharina Mühlenbruch dargestellt, die sich in Berlin als Opern- und Konzertsängerin verdient gemacht hatte.¹⁷⁷ Von ihr und ihren musikalischen Interpretationen ging offenbar eine so hohe Begeisterung auf das Publikum aus, dass man ihre Leistungen in den Konzertrezensionen durchgehend überschwänglich lobte. Ab ihrer ersten Konzertsaison in Bremen fand ein jährliches Benefizkonzert zu ihren Ehren statt, das als letztes Konzert der Saison zu einem größten Teil von Frau Mühlenbruch selber bestritten wurde. Die Rolle der Konzertsänger und -sängerinnen im *Privat-Concert* war auch deshalb so wichtig, weil in ihrer Person zwischen den ernsten Kompositionen Mozarts, Beethovens und Webers und den leichten italienischen Arien vermittelt wurde. Wohl gerade deshalb sang Frau Mühlenbruch in Bremen noch in der ersten Saison ausschließlich Werke von Mozart, Weber und Paër, wohingegen sie daraufhin auch für ihre Interpretationen Rossinis, Aubers und Meyerbeers gelobt wurde. Neben ihr war Marie Grabau als zweite Konzertsängerin engagiert.

Es ist sicher kein Zufall, dass in der Saison 1832/33 im Protokoll zum fünften *Privat-Concert* die Mitwirkung von Dilettanten im Orchester erwähnt wurde, was in den Jahren zuvor nicht ein einziges Mal der Fall gewesen war:

173 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 100.

174 Vgl. Ebd., S. 101.

175 Vgl. ebd. Außer Riem waren noch Konzertmeister Mühlenbruch, die drei Gründungsmitglieder Senatoren Klugkist und Post sowie Ältermann Wilhelmi anwesend. Als neue Mitglieder waren ferner anwesend Konsul Papendiek, Dr. Kuhlenkampf, Herr Beste, Advokat Klugkist und Herr Eggers (vgl. ebd.).

176 Vgl. Leduber, 1861, S. 383.

177 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 100 ff.

Die erste Abtheilung¹⁷⁸ bot diesmal dem. Ref.¹⁷⁹ so wenig Anziehendes, daß er es vorzog den Eindruck der großen Beethovenschen Symphonie ungestört zu genießen, und derselb die erste Abtheilung versäumte, somit also nur von Hörensagen urtheilen kann. Die zweite Abtheilung dagegen bot hinreichenden musikalischen Stoff, um sich für einen Abend daran zu erlaben und ersättigen. Alle Dilettanten und auch einige sonst nicht engagierten Musiker wirkten mit, und gaben den Streichinstrumenten die Kraft und Fülle, welche nothwendig erforderlich ist, wenn sie den Blasinstrumenten auch bei einfacher Besetzung jeder Stimme, die Wage halten sollen.¹⁸⁰

Ausgerechnet bei der Aufführung der *Eroica* Symphonie habe nun erst die Mitwirkung der Dilettanten der Aufführung des Werkes zur nötigen »Kraft und Fülle« verholfen. Töpken, der als Protokollant diese Zeilen verfasste, betonte besonders, dass erst die gemeinschaftliche Leistung, also die Ausführung des Werkes durch einen großen heterogenen Zusammenschluss an Musikern, der Aufführung zur Vollkommenheit verholfen hatte. Dass im Jahr 1832 auf die Teilnahme von Dilettanten am *Privat-Concert* verwiesen und diese äußerst positiv dargestellt wurde, ist vor dem Hintergrund des wieder aufblühenden Phänomens des Dilettantismus im Zuge der Emanzipation weiterer bürgerlicher Kreise wenig verwunderlich, aber doch auch bezeichnend: Der Verein reagierte auf die gesellschaftlichen Veränderungen der Zeit. Darüber hinaus wurde im Geiste eines Gemeinschaftsdenkens zum Wiederbeginn der Konzerte beschlossen, dass Tee und Kuchen zu reichen sei, von dem man sich versprach, »dem Ganzen mehr den Ausdruck eines geselligen Vereins zu geben«.¹⁸¹ Beide Neuerungen, das Bewusstsein für die positive Funktion musikalischer Dilettanten im Orchester wie auch der Versuch, den Aspekt der Geselligkeit stärker im Verein zu integrieren, waren Eingeständnisse entgegen den ursprünglichen Zielen und Ausrichtungen. Sie stellten die Weichen für eine positive Zusammenarbeit mit anderen größeren Vereinen der Stadt, die sich vermehrt dem gesellschaftlichen Aspekt verpflichtet hatten.

Zur *Union von 1801* pflegten die *Privat-Concerte* von Anbeginn an enge Verbindungen, die nicht zuletzt aufgrund einiger personeller Verknüpfungen auch in den

178 Das Konzertprogramm umfasste: *Jagd-Ouverture* von Méhul, »Würde der Frauen« von Kreutzer, *Concertino* für Flöte von Lindpaintner, *Romanze* von Blangini und in der zweiten Hälfte Beethovens *Eroica*-Symphonie (s. Anhang »Das Programm der *Privat-Concerte* der Saisons 1825/26-1851/52«).

179 Zu dieser Zeit verfasste bereits Theodor Töpken das Konzertprotokoll.

180 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 110 f.

181 Ebd., S. 100. Zum 2. Konzert bemerkt man noch im Protokollbuch: »Die »Verbreichung von Thee und Kuchen für die Damen, während der Pause, scheint immer befälliger aufgenommen zu werden.« (ebd., S. 104.) Jedoch wird diese Idee zur Gesellschaftsbildung bereits einige Konzerte später wieder verworfen, da sie dann doch in »keiner Hinsicht den Erwartungen entsprochen« habe (ebd., S. 143).

1830er Jahren vorhanden waren.¹⁸² Ab 1825 – nach der Professionalisierung der ersten *Unions-Concerte*, wie sie in dieser Arbeit bereits beschrieben wurden – hatte die Musik in der Union eine zunächst kleinere Rolle gespielt: Ein neues Liebhaberkonzert fand unregelmäßig statt und war auf die Mitglieder beschränkt, die auch selbst die Ausführenden des Konzerts waren.¹⁸³ Das neu erbaute Lokal aber mit seinem großen Konzertsaal gab der Gesellschaft den Anlass, sich vermehrt um Konzerte zu bemühen und die Verhandlungen mit den *Privat-Concerten* aufzunehmen.¹⁸⁴ Die *Union* hatte sich zu einer angesehenen und großen Gesellschaft in Bremen entwickelt.¹⁸⁵ Ihr neues Vereinsgebäude wurde auch Jahre nach dem Bau noch als »Sehenswürdigkeit der Stadt« beschrieben, dessen festliches Treiben auf die meisten Gäste einen überwältigenden Eindruck gemacht haben muss.¹⁸⁶ Obwohl die *Union* ursprünglich als Gesellschaft junger Kaufleute gegründet wurde, die sich gegen ständische Ungerechtigkeiten wandte, versammelte sie in den 1830er Jahren schon einige wirtschaftliche Kraft der Kaufmannschaft Bremens, die auf die finanzielle Sicherung der *Privat-Concerte* aus Sicht der Direktion wiederum nur guten Einfluss haben konnte. Mit einigem Verhandlungsgeschick setzt die Direktion der *Privat-Concerte* im September 1836 diesen Vorteil unter folgenden Bedingungen für sich um:

Anerkannt wurde, daß eine Vereinigung der gesonderten musikalischen Kräfte beider Institute bei dem hielänglich großen, und nothwendig zu füllenden neuen Locale höchst wünschenswerth und ersprießlich erscheine, sodoch nur unter der ausdrücklichen Bedingung, daß der bisherige Grundcharakter der Privatconcerte

182 Vgl. Blum, 1975, S. 177.

183 Vgl. [Anonymus]. *Kurze musikalische Notizen über Bremen*. November 1834.

184 Von Seiten der Direktion der *Union* von 1801 heißt es bei der Auslage der ersten Subskriptionsliste: »Concerte waren von je eine Zierde unserer Gesellschaft, und da der Wunsch nahe liegt, in unserm neuen schönen Locale diese genussreiche Unterhaltung nunmehr auch auf eine möglichst vollkommene Stufe geführt zu sehen, schien eine Vereinigung mit den *Privat-Concerten* dazu geeignet, um aus der früheren Concurrnz ein zusammen Wirken vereinter Kräfte zu machen, wodurch das Vollkommene zu erreichen möglich« (*Union. Subscriptions-Liste zu zehn Privat-Concerten in der Union*. 1836).

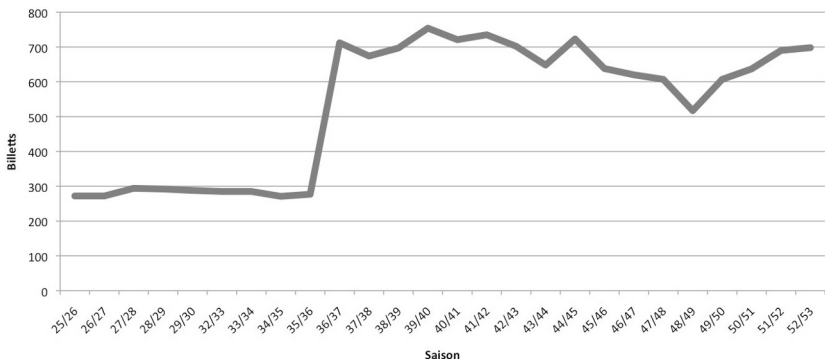
185 Auch Klaus Blum stellte heraus, dass die Fusion der *Union* mit dem *Privat-Concert* dadurch beflügelt worden sei, dass die *Union* zu jener Zeit besonders finanzstark war (vgl. Blum, 1975, S. 177).

186 »Der Besuch der *Union* ist auch in diesem Jahr während des Freimarkts wieder sehr bedeutend; das schöne Lokal gehört aber auch zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt und wenn wir den Fremden einen großartigen Anblick verschaffen wollen, so führen wir sie nach der *Union*. Speisen und Getränke sind bekanntlich hier vorzüglich. Alles ist fein und nobel hier und jeder Fremde wird durch die schöne Einrichtung angenehm überrascht. Hundert bei glänzender Beleuchtung speisen zu sehen, ist ein wahres Vergnügen, das der Klang der Gläser und die rauschende Musik noch erhöht« (*Bremisches Unterhaltungsblatt* Nr. 89, am 30.10.1847, S. 361).

unangetastet, mithin die Theilnahme hiesiger nicht Abonirter ausgeschlossen, die Verwaltung und Direction, die Bestimmung der aufzuführenden Musikstücke, u.s.w. lediglich den Privatconcerten überlassen bleiben.¹⁸⁷

Von Seiten der Union verhandelte man lediglich noch einen ermäßigten Eintrittspreis für alle Subskribenten und beschloss die Kooperation und den Zusammenschluss der Konzerte mit dem Erfolg, die Konzertsaison 1836/37 mit 712 Billets verkauft zu haben. Man hatte damit den neuen Saal vollständig gefüllt.¹⁸⁸ Übrigens ist dieser Erfolg einer neuen Generation an Direktionsmitgliedern zuzuschreiben: Die persönlichen Verhandlungen mit der Union hatten Konsul L. F. Kalkmann und D. J. Klugkist geführt. Darüber hinaus waren G. W. Eggers, Dr. J. D. Noltenius, Dr. A. Th. Töpken, E. Möller und G. H. Beste, der ebenso im Vorstand der Union aktiv war, in der Direction der *Privat-Concerte* tätig.¹⁸⁹ Die Erweiterung des Publikums und in der Folge auch die Vergrößerung des finanziellen Rahmens ist immens und erweitert die Möglichkeiten des Konzerts ab dem Sommer 1836, wie auch die folgende Übersicht der verkauften Billets verdeutlicht. Deutlich wird daraus jedoch auch, dass die Publikumszahlen ab der Fusion mit der Union nie wieder so verlässlich waren, wie noch in den Jahren zuvor.

Abb. 5: Verkaufte Billets der Privat-Concerte in den Konzertsaisons 1825/26-1852/53



Quelle der Daten: Privat-Concerte. *Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Konzerte 1825-1853*

Im Revolutionsjahr 1848 bricht der Verkauf für die kommende Saison 1848/49 auf den Tiefstand von 517 Billets ein. In den Saisons davor und danach wurden

187 Privat-Concerte. *Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 184.

188 Vgl. ebd., S. 185 und S. 187 und vgl. Privat-Concerte. *Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Konzerte 1825-53*., Saison 1836/36.

189 Alle waren im Jahr 1836 Unterzeichner der Subskriptionsliste, die in der Union ausgelegen hatte (vgl. Privat-Concerte. *Subscriptions-Liste zu zehn Privat-Concerten in der Union*).

jeweils ebenso verhältnismäßig wenige 607 Billetts verkauft. Trotz der geringen Nachfrage hielt die Direktion in allen drei schlecht verkauften Saisons daran fest, den Eintrittspreis nicht zu verringern, »[...] da die in steigender Progression fortschreitenden Ausgaben für Honorar bei verminderter Theilnahme des Publikums, dies nothwendig machten.«¹⁹⁰ Die entstehenden Defizite deckte die Direktion durch den vorhandenen Reservefonds ab, der eigens zu dem Zweck angelegt war, in ungünstigen Jahren die Konzerte fortzuführen.¹⁹¹ Gleichzeitig behielt das Orchester trotz eines Versuches, das Honorar junger Musiker zu erhöhen, die gleiche Summe.¹⁹² Die Honorare »fremder Künstler«, also auswärtiger Musiker, versuchte die Direktion zu ermäßigen.¹⁹³

Auch außerhalb des *Privat-Concerts* zog das Phänomen des musikalischen Dilettantismus wieder weitere Kreise, so dass sich ab den 1830er Jahren in Bremen immer wieder Dilettantenvereine zur Aufführung instrumentaler Musik begründeten.¹⁹⁴ Nicht nur in Bremen bildeten sich Vereine zur laienhaften Musikausübung gerade zu dieser Zeit aus, denn allgemein vollzog sich in der zweiten Gründungswelle der Vereine in den 1830er und 40er Jahren ein Einbezug weiterer Kreise des städtischen Bürgertums in ein Vereinsnetz, das sich immer weiter ausdifferenzierte.¹⁹⁵ Dem modernen Vereinswesen in Deutschland verhalf das überhaupt erst zum allseitigen, massenhaften Durchbruch,¹⁹⁶ und auch in Bremen nahm ein emanzipiertes Stadtbürgertum seine konkrete Ausformung in den Laienvereinen an, in denen eine gemeinsame kulturelle Praxis wieder auch konstituierende und Identität schaffende Aufgaben hatte. Als solche Vereinigung ist auch der *Symphonieverein* zu verstehen, der sich bereits im Jahr 1831 begründet hatte. Leider sind über diesen Verein keine Statuten, Protokolle oder Programme mehr erhalten, was die ge-

190 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53.* Bd. 1, S. 256.

191 Vgl. ebd., Bd. 2, S. 2.

192 Vgl. ebd., S. 5.

193 Vgl. ebd., S. 4.

194 Oft ist in den Bremer Tageszeitungen von Dilettantenvereinen die Rede, die eigene Konzerte organisierten. Beispielsweise wird das *Bürger-Conzert* im Krameramtshaus mehrfach 1847 im *Bremisches Unterhaltungsblatt* erwähnt, wie auch die *Philharmonischen-Concerte* des Dilettanten-Vereins von Dreie, die wiederum auch in *Der Bürgerfreund* mehrfach im Jahr 1845 erwähnt werden. In keinem Fall sind jedoch andere Dokumente als einige Zeitungsankündigungen und auch teilweise Besprechungen der Konzerte erhalten. Wollte man die Dilettantenkonzerte in einer Stadt wie Bremen abschließend aufführen, führte nur eine systematische Durchsicht aller regionalen Zeitungen zum Ziel. Das Phänomen der musikalischen Vereine ist aus genau diesem Grund, dass kleinere dilettantische Vereinigungen oft für die Forschung keine überlieferten Dokumente mehr aufweisen, schwer zu begreifen. Insgesamt ist das Phänomen der Musikvereine, besonders in den 1830er und 1840er Jahren, als musikgeschichtliches Phänomen wahrscheinlich weitaus größer, als es bisher vermutet wurde.

195 Vgl. Roth, 2009, S. 127.

196 Vgl. Dann, 1993, S. 135.

naue Rekonstruktion der Vereinsziele nicht mehr möglich macht. Interessant ist, dass in der Saison 1845/46 das Abonnement des Vereins von den *Privat-Concerten* verwaltet wird, wie Klaus Blum dieses gestaffelte Abonnementangebot bereits aufgeführt hat.¹⁹⁷ Erneut aufgegriffen sei dieser Zusammenschluss jedoch nicht nur, um richtig zu stellen, dass es sich hierbei nicht um zwei konkurrierende Institutionen handelte, die den gemeinsamen Nutzen suchten, sondern weil er verdeutlicht, in welcher Weise der *Verein für Privat-Concerte* als größte Institution des Bremer Musiklebens auf die Strömungen des gesellschaftlich bewegten 19. Jahrhunderts reagiert, ohne dabei die eigene musikästhetische Auffassung auch nur im geringsten zu verändern: Die Integration der *Symphonie-Concerte* als gesonderter Teil des Konzertabonnements ist zunächst distinktiv als Schutz der *Privat-Concerte* zu deuten. Der *Verein für Privat-Concerte* hielt es für klüger, die vielseitigen Strömungen des 19. Jahrhunderts zu berücksichtigen und sich kompromissbereit auch im gespaltenen Musikleben der Stadt zu platzieren. Dass dem *Privat-Concert*, das nach wie vor sein Ziel in der höchsten Profession sah, damit nur ein Konzert zur Seite gestellt wurde, das die breiteren gesellschaftlichen Interessen berücksichtigte, um das eigene Profil nicht aufgeben zu müssen, ist im Interesse des Vereins kein schlechter Schachzug. Wenig überraschend erfolgte die Übernahme der *Symphonie-Concerte* nicht kritik- und konfliktlos,¹⁹⁸ stand doch die grundsätzliche Idee des *Symphonievereins* dem *Privat-Concert* exakt entgegen: Bewusst hatte man sich durch einen niedrigen Eintrittspreis¹⁹⁹ für die Konzerte und mit einem Orchester, das ausschließlich durch bremische, dilettantische Musiker besetzt wurde, der kulturellen Praxis des *Privat-Concerts* entgegen gestellt. Darin fand sich sicher zunächst die kulturelle Identität des neuen bremischen Stadtbürgertums wieder, die nicht mehr ausschließlich mit dem musikästhetischen Werturteil einer »schönen, hohen Musik« der *Privat-Concerte* und der »edlen, passiven« Auseinandersetzung mit dieser übereinstimmte. Bereits in der Saison 1847/48 wurden die *Symphonie-Concerte* im Verbund jedoch wieder eingestellt,²⁰⁰ der Gedanke, neben den *Privat-Concerten* eine Konzertreihe zu etablieren, die sich bewusst als Laienorchester mit einem anderen Programm an ein breiteres Publikum wendete, wurde zunächst verworfen. Innerhalb Bremens begründeten sich jedoch auch dann noch zahlreiche solcher Unternehmungen auf eigenständiger Basis. Die Idee, innerhalb der Vereinsstruktur eine weitere Konzertreihe zu veranstalten, wurde erst zehn Jahre später wieder auf andere Weise genutzt: Ab dem Jahr 1859 fanden erneut *Symphonie-Concerte* statt, diesmal im »Stile derjenigen der Berliner Hofkapelle unter Taubert's Direc-

197 Vgl. Blum, 1975, S. 218.

198 Vgl. ebd.

199 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53. Bd. 1, S. 243.*

200 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53. Bd. 1, S. 256.*

tion«. ²⁰¹ Wilhelm Taubert hatte im Jahr 1842 in Berlin eine *Sinfoniesoiree* gegründet, in denen die Mitglieder der Opernkapelle gemeinnützig für einen Fonds der Witwen und Waisen spielten. ²⁰² So waren auch die späteren Bremer *Symphonie-Concerte* wohl einem gemeinnützigen Zweck verpflichtet, auch wenn dieser nicht aus den Quellen hervorgeht, ²⁰³ und zeichneten sich, wie das Berliner Vorbild, durch einen konservativen Stil aus, in dem ausschließlich die Werke Haydns, Mozarts, Mendelssohns und Beethovens zu Gehör gebracht wurden. ²⁰⁴ Der Subskribentenkreis der *Symphonie-Concerte*, der ebenfalls im Rechnungsbuch aufgeführt ist, zeugt nicht davon, dass dieses Konzert einen komplett anderen Zuschauerkreis ansprach. ²⁰⁵

An den *Privat-Concerten* selbst gingen all diese Einschnitte und Veränderungen der Zeit fast spurlos vorüber, denn weder das Programm noch die Organisation der Konzerte oder die Vereinsstruktur veränderten sich merklich. Lediglich im Jahr 1832 wurden durch die Verkürzung der Subskription auf ein Jahr, die Erweiterung der Familienpreise und die Festanstellung zweier Konzertsängerinnen leichte Modifikationen vorgenommen. Auch die politischen Ereignisse der Revolutionsjahre 1848/49 nahmen keinen direkten Einfluss auf die Gestaltung des *Privat-Concerts*, sondern äußerten sich ebenfalls nur in anderen Institutionen des Bremer Musiklebens wie dem Bremer Sängerbund als vorrevolutionärem Zusammenschluss der Männerchöre. ²⁰⁶ Der Wirkungskreis des *Vereins für Privat-Concerte* wurde dagegen infolge der Fusion mit der *Union* stetig größer. Beide Entwicklungen – die Protektion der eigenen musikästhetischen Werte und der große Einfluss auf das Musikleben Bremens – provozierten in ihrer Verbindung von einigen Seiten Misstrauen gegenüber der Direktion der Konzerte: Im Jahr 1848 wehrte sich die Direktion der *Privat-Concerte* in der Bremer Regionalpresse öffentlich gegen anonyme Anschuldigungen, die *Privat-Concerte* leisteten in Bremen nicht im geringsten so viel, wie es im Leipziger *Gewandhaus* der Fall sei, obwohl die Kosten um ein vielfaches höher

201 Chrysander, 1966 [1867], S. 343.

202 Vgl. Eitner, Robert. »Taubert, Wilhelm«, in: Allgemeine Deutsche Biographie, 1894, S. 430-433 [Onlinefassung, zuletzt aufgerufen: 03.10.13].

203 Darüber hinaus ist bekannt, dass zumindest Riem und der Konzertmeister Schmidt für die Symphoniekonzerte entlohnt wurden. Es ist also nicht ganz auszuschließen, dass das Bremer Symphoniekonzert nach Taubertschem Vorbild sich nur an dessen programmatischer Ausrichtung orientierte (vgl. *Privat-Concert. Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Konzerte 1825-53*. Bd. 1).

204 Vgl. Eitner, Robert. »Taubert, Wilhelm«, in: Allgemeine Deutsche Biographie, 1894, S. 430-433 [Onlinefassung, zuletzt aufgerufen: 03.10.13].

205 Lediglich auffällig ist, dass Herr Dreyer/Herr Dreier, der im Bremischen Unterhaltungsblatt Rezensent der Philharmonischen Concerte des Dilettanten-Vereins war, die *Symphonie-Concerte* subskribiert hatte, obwohl er bei den *Privat-Concerten* nicht aufgeführt war (vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 243 ff.).

206 Vgl. Blum, 1975, S. 223.

Abb. 6: Symphoniekonzert vom 08.04.1862 und zum Vergleich das Programm eines Privat-Concerts aus derselben Saison (18.02.1862)



Quelle: Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, B 25 – 220.79/1203, Konzertprogramme (Nachlass Blum, Klaus)

seien.²⁰⁷ Die Direktion trug alle diese Beschuldigungen öffentlich aus und nutzte parallel die Protokolle und die Rechnungsbücher fortwährend als Mittel der Rechtfertigung: Das darin formulierte musikästhetische Urteil und die Bewertung der musikalischen Qualität blieben unangetastet anspruchsvoll, und auch bei der Beschäftigung der Musiker waltete größte Strenge in der Auswahl.²⁰⁸

207 Das Streitgespräch ist nachzulesen in: *Bürgerfreund* zwischen dem 19.10.1848 und 09.11.1848, Nr. 85, S. 682 f.; Nr. 86, S. 689 f.; Nr. 88, S. 704 f.; Nr. 91, S. 730. Entgegen den Anschuldigungen des anonymen Kritikers erwiderte man, er habe die Situation verkürzt dargestellt und nicht auf die besonderen Voraussetzungen Leipzigs, als Mittelpunkt des Musikalienhandels, als Verlags- und Universitätsstadt, Rücksicht genommen. Man müsse in Bremen deshalb, und wegen der fehlenden Vernetzung der Institutionen des Musiklebens, den Künstlern ein höheres Gehalt zahlen. Der Kritik, dass der Verein nur eine bürgerliche Elite zulasse, entgegnete man mit der Aussage, es gebe doch nur Sperrsitze, keine Logen oder andere Bevorzugungen im Konzert.

208 Vgl. dazu das Beispiel des Konzertmeisters Schmidt, der ab 1841 engagiert wurde, dessen Aufgaben ab dem Jahr 1846 jedoch offensichtlich wegen mangelnder musikalischer Leistung herabgestuft wurden (vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 247 ff., auch dargestellt von Klaus Blum, 1975 in: *Das Ehepaar Schmidt*).

Der hohe musikalische Anspruch war vielleicht auch der Grund, warum Wilhelm Friedrich Riem im höheren Alter nur die Direktion der *Privat-Concerte* abgab, wohingegen er weiterhin Leiter der *Singakademie* und Musikdirektor der Stadt blieb. Die intensive Aufgabe des musikalischen Leiters wird in der Saison 1852/53 vom Konzertmeister Hagen übernommen. Nach dessen Abwerbung nach Wiesbaden ein Jahr später leitete Carlo Emanuele di Barbieri, der ebenfalls die Leitung des Theaters innehatte, die *Privat-Concerte*. Er verließ Bremen jedoch schon nach einigen Monaten wieder, um eine Stelle in Rio de Janeiro anzutreten.²⁰⁹ In der Saison 1854/55 übernahm Eduard Sobolewski die Leitung des Konzerts, bis schließlich – nach dem Tod und damit auch den Pensionsansprüchen Riems – ein neuer ständiger musikalischer Leiter für das Konzert gesucht werden konnte: Karl Martin Reinthaler wurde wie Riem durch die Verbindung der Ämter des Organisten, des Leiters der *Singakademie* und der Leitung der *Privat-Concerte* nach Bremen als Städtischer Musikdirektor geworben.

209 Vgl. Bremer Sonntagsblatt vom 11.01.1854 und Jancik, Hans, »Barbieri, Carlo Emmanuele di«, in: MGG 2, Personenteil Bd. 2, Sp. 205 f.

III. Tradition und Affirmation – Sonderweg einer bürgerlichen Musikstadt (1857-1886)

Ein bürgerlicher Weg der Professionalisierung: Staatliche Beteiligung¹ und musikalische Vereine (1855-1877)

Einhergehend mit der zunehmenden Förderung kultureller Einrichtungen durch städtische Körperschaften, die Wolfgang Mommsen als eine deutsche Besonderheit im Zuge des bürgerlichen Ethos und der Legitimation vorherrschender Hegemonie bürgerlicher Schichten in der städtischen Selbstverwaltung sieht,² ist bei den Orchestern musikalischer Vereine um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine allgemeine Professionalisierungstendenz festzustellen. Anfängliche Intentionen musikausübender Vereine standen zunehmend im Konflikt zu höheren Anforderungen an die musikalische Spielpraxis, wie der Ausweitung des Klangkörpers infolge der Weiterentwicklung musikalischer Gattungen und den Forderungen vieler Künstler und Komponisten, das durch den Dilettantismus teils verkümmerte Niveau der Musik zu heben. Darüber hinaus wurde Musik zum Mittel der Repräsentation einer bürgerlichen Kultur, was sich auch in den Musikvereinen durch eine Spezialisierung auf Gattungen und einzelne Komponisten bemerkbar machte.³ Parallel führten diese Entwicklungen in vielen Musikvereinen der Zeit zur Professionalisierung der Orchester mit fraglos immens wachsenden Kosten. Ein Indikator zur Erkennung dieses Phänomens ist nach Claudia Heine der Zeitpunkt des Übergangs der Musikvereinorchester zu städtischen Orchestern.⁴ Der Übergang der bürgerlichen Orchester in die öffentliche Hand und die Professionalisierung der musikalischen Ausführung sind unmittelbar miteinander verbunden.

1 Wenn im Folgenden von einer »staatlichen Beteiligung« oder einer »Verstaatlichung des Orchester« die Rede ist, dann ist damit ein finanzieller Zuschutz zu den ansonsten durch privates Engagement getragenen Kosten gemeint, den die öffentliche Hand, also der Bremer Senat und die städtischen Kassen, in irgendeiner Weise für die Musik aufbringt. Die Bezeichnung hat nichts mit der erst später zum Tragen kommenden Nationalstaatlichkeit gemein.

2 Vgl. Mommsen, 2002, S. 48.

3 Vgl. Heine, 2009, S. 137.

4 Vgl. ebd., S. 129 f.

Als entsprechend logische Folge erscheint es, dass bürgerliche Konzertgesellschaften, die schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts Orchester mit einer Mehrzahl an Berufsmusikern unterhielten, einen verhältnismäßig frühen Übergang in die städtische (Teil-)Finanzierung fanden. Ohnehin mussten diese Orchester nicht erst die Hürde der Professionalisierung überstehen: Das Leipziger *Gewandhausorchester* kooperierte ab 1840 problemlos mit dem Stadtorchester, dem städtisch angestellte Musiker, also zunächst Musiker des Kirchenorchesters, angehörten.⁵ Für die *Gewandhauskonzerte* wurde das Stadtorchester, das im Jahr 1840 aus 27 Musikern bestand, durch einige weitere Musiker – besonders Streicher – ergänzt.⁶ Hingegen scheiterte das eigene Orchester der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* an einer endgültigen Professionalisierung. Nur die *Gesellschaft der Musikfreunde Wien* darf in der Hinsicht als Ausnahme gelten, dass sie ein Vereinsorchester trotz weiterer Verwaltung durch den gleichen Verein des ehemaligen Dilettantenorchesters professionalisierte.⁷ Vergessen werden sollte dabei jedoch nicht, dass die *Philharmonische Gesellschaft Hamburg* eine weitere Ausnahme bildete, deren Orchester ausschließlich aus Berufsmusikern bestand und im Jahr 1856/57 sogar unabhängig vom Stadttheaterorchester organisiert wurde,⁸ was in Deutschland, der Schweiz und Österreich einmalig gewesen sein dürfte. Der Regelfall hingegen waren bürgerliche Orchester, die wie das Vereinsorchester in Düsseldorf in den 1860er Jahren zu städtischen Orchestern wurden.⁹ Vor der Folie dieser Beispiele stellt sich die Frage, in welcher Weise sich auch in Bremen der institutionelle Rahmen des Orchesters und der *Privat-Concerte* wandelte. Wird auch der *Verein für Privat-Concerte* zunehmend von der öffentlichen Hand unterstützt und wenn ja, auf welche Weise?

Rückblickend war die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts des bremischen Musiklebens dadurch geprägt, dass unterschiedliche Vereine ein breiteres musikalisches Angebot sicherstellten, durch das bewusst auch die Bereiche der praktischen Musikausübung und Sparten anderer Musik bedient wurden, als es durch die *Privat-Concerte* der Fall gewesen war. Die Institutionen bestanden so nebeneinander, ohne sich in ihren Aufgabenbereichen zu berühren und ohne größere Kooperationen, aber auch ohne in Konkurrenz zueinander zu treten. Der *Verein für Privat-Concerte* war zunächst alleinig für die Beschäftigung des eigenen Orchesters zuständig und engagierte Musiker, die auf der anderen Seite ihr Honorar nicht ausschließlich über die *Privat-Concerte* bestreiten konnten. In der Folge bestand das Orchester neben dem Theaterorchester des noch privat geführten Theaters, der städtischen Militär- und Kirchenmusik auch aus den Orchestern und Vereinigungen der musikalischen

5 Vgl. Jung, 2006, S. 96.

6 Vgl. ebd., S. 98.

7 Vgl. Hinrichsen, 2011, S. 56.

8 Vgl. Sittard, 1890, S. 309 f.

9 Vgl. Heine, 2009, S. 120 ff., besonders auch S. 132.

Dilettanten. Im folgenden Kapitel wird aufgeführt, wie ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Tendenz in der Organisation des städtischen Musiklebens zu erkennen ist, die sich von dieser Praxis deutlich unterschied: Die Institutionen rückten näher zusammen. Sowohl in dem Sinne, dass Institutionen mit unterschiedlichen Zielen Ressourcen teilten, wie auch in dem Sinne, dass mehrere Vereinigungen sich gemeinsam für ein gleiches Ziel einsetzten.

Das Bremer Theater ist ein Beispiel dafür, wie sich um das Fortbestehen einer – hier sogar privat geführten – musikalischen Institution zunächst ein breites bürgerliches Engagement bemühte, das in den 1850er Jahren von der Stadt abgelöst wurde: Im Jahr 1843 bestanden noch drei Vereine, die sich gemeinsam darum bemühten, das Niveau der Theateraufführungen zu heben, um es als Repräsentant der bürgerlichen Kultur der Willkür der kritisch betrachteten privaten Führung zu entziehen. Denn den Übelstand der fast völlig gelähmten Entwicklung des Theaters schrieb man dem Umstand der Privatunternehmung ebenso zu wie der Taten- und Meinungslosigkeit des Publikums. Nur durch letzteres könnten »Mittel zur Contribution von Anerkennung, Geld und Beifall – Artikel, ohne die ein Künstler nicht gut leben kann,« geschaffen werden.¹⁰ Das Publikum müsse sich um die Unterstützung der Kunst selbst kümmern, sonst »ist der Keim zur Auflösung und Zerstörung gelegt und entwickelt, und die Schuld fällt, wenigstens dem größten Theil nach, auf das Publikum zurück.«¹¹ Deutlich wird in diesem Zitat, dass man die hanseatische Tugend des kollektiven bürgerlichen Mäzenatentums nicht nur in finanziellen Angelegenheiten suchte, sondern das persönliche Engagement und die Auseinandersetzung mit Kunst als ebenso wichtig betrachtete. An den gemeinsamen Zielen beteiligt waren ab 1843 schließlich eine Aktiengesellschaft zur Finanzierung eines neuen Theatergebäudes, ein Theater-Unternehmensverein als Komitee zur Leitung der laufenden Geschäfte und der künstlerischen Entscheidungen und ein Theaterverein, der bereits seit 1826 die Anschaffung teuren Notenmaterials und anderer Kostenpunkte unterstützte.¹² Dieses umfassende bürgerliche Engagement entwickelte sich vornehmlich aus der Tatsache, dass unter den Bremern die Vorstellung von einem vollkommenen Theater als Symbol und zur Repräsentation der eigenen bürgerlichen, deutschen Kultur unverzichtbar geworden war:

Eine reiche Stadt von 50 000 bis 60 000 Einwohnern darf eine Kunstanstalt nicht vermissen lassen, die, zu allen Zeiten ein Bedürfnis gebildeter Menschen, für einen Gradmesser des Kunstsinns und der Bildung erachtet werden mag. Bremen rühmt sich, Deutschland mit der transatlantischen Welt im Austausch materieller Erzeugnisse zu vermitteln. Es liegt ihm damit aber auch die moralische Pflicht

10 Töpken, August Theodor. Künstler und Publikum. Correspondenz. Bremen, im Juni. In: Neue (Leipziger) Zeitschrift für Musik. 1. Jg. Nr. 23, 19.06.1834, S. 91 f. und S. 96, hier: S. 96.

11 Ebd.

12 Vgl. Tardel, 1945b, S. 13.

ob, das Vaterland auch in den höheren geistigen Interessen zivilisierter Völker der neuen Welt gegenüber würdig zu vertreten. Dem aus Deutschland Scheidenden muß hier zuletzt der volle Eindruck deutscher Gesittung auf den Weg gegeben werden; [...]»¹³

Abbild des Repräsentationsbedürfnisses war der 1843 eröffnete Neubau des Bremer Theaters. Dieser wurde mit rein bürgerlichem Engagement finanziert und auf dem Tempelberg, einer Anhöhe in den Wallanlagen, errichtet. Der Anblick des prunkvollen Gebäudes auf der Parkanhöhe muss eindrucksvoll gewesen sein. Auch Theodor Töpken, der Verfasser der oben angeführten Kritik, engagierte sich im *Theater-Committee*, also dem Theater-Unternehmensverein. In dieser Position hatte er auf die künstlerische Ausrichtung des Theaters ebenso Einfluss, wie er für die Konzertgestaltung der *Privat-Concerte* von Bedeutung gewesen war.¹⁴ Dass Privatpersonen in Vereinen um 1840 in einer Bürgerstadt, wie Bremen es war, immer wieder Aufgaben übernahmen, die von Seiten der öffentlichen Hand noch nicht zu erwarten waren, wird an dieser Stelle wieder deutlich. Erst allmählich entwickelte sich eine Bereitschaft dazu, Kunst und Musik von der privaten in die öffentliche Hand zu verschieben: Der neue Theaterbau wurde im Jahr 1854/55 mit samt des Inventars vom Bremer Senat gekauft und fortan verpachtet.¹⁵

Der Beginn des staatlichen Engagements für die Orchester war in Bremen, wie in anderen Städten, ein stufenloser Übergang, der in seinen Einzelheiten rückblickend aufgrund der schlechten Quellenlage nicht mehr abschließend ergründet werden kann. Die Umstrukturierung des Bremer Konzertorchesters hängt dabei eng mit der Geschichte des Theaters zusammen, dessen bisherige Chroniken und überlieferte Quellen sehr wenig über das Orchester der Opern- und Theateraufführungen berichten.¹⁶ Deshalb ist auch nicht mehr zu ergründen, in welchem Verhältnis das Theaterorchester ab der Übernahme des Gebäudes durch den Bremer

13 Ebd., S. 17.

14 Vgl. Töpken, August Theodor. Briefe vom 26.06.1845 und 27.06.1845 an Louis Spohr. Darin bedankt Töpken sich im Namen des Theater-Committees für die Bestätigung Spohrs, auf seiner Rückreise von Oldenburg in Bremen eine Aufführung seiner Oper *Jessonda* zu leiten: »Im Namen des Theater-Committee, deren Mitglied ich bin, bringe ich Ihre wie voraus meinen verbindlichsten Dank für Ihr freundliches Eingehen auf einen Wunsch, dessen Erfüllung das Theater-Institut Bremens sich zur großen Ehre rechnen wird« (ebd., Blatt 1). Vermittelt in dieser Anfrage hatte Kapellmeister Pott aus Oldenburg, der ein Schüler Spohrs gewesen war.

15 Vgl. Tardel, 1945b, S. 21 ff.; vgl. Rüppel, 1993, S. 33-52; vgl. Blum, 1975, S. 260 ff.

16 Vgl. hierzu auch die schon älteren, aber ausführlichsten Arbeiten über das Bremer Theater von Hermann Tardel (Tardel, 1926-1947; Tardel, 1945a, Tardel 1945b) und die Ausführungen Rüppels (Rüppel, 1993). Eine Auswahl der Dokumente zum Theater Bremen, in denen es Hinweise auf das Orchester gibt, befindet sich in der Auflistung der Primärquellen unter *Theater Bremen*.

Abb. 7: Der Neubau des Stadttheaters in Bremen
auf dem Tempelberg



Quelle: Tardel, 1945a

Senat zum selbigen stand. Für die Geschichte des Konzertorchesters wäre das gleichermaßen bedeutend, bestand dieses doch ab spätestens 1863 aus dem Theaterorchester, das durch einige Musiker zum Konzertorchester erweitert wurde.¹⁷ Die wichtigste Erweiterung des Theater- zum Konzertorchester war das *Philharmonische Quartett*, durch das jedem Stimmgruppenführer der Streichinstrumente des Theaterorchesters ein zweites erstes Pult zur Seite gestellt wurde. Darüber hinaus ergänzten weitere Musiker das Theaterorchester zum Konzertorchester.¹⁸ Der Senat regelte über den Pachtvertrag, dass für mindestens 20 Abende die Freistellung vom Theaterdienst gesetzlich festgelegt war, was nicht auf besonderes Verständnis seitens des Theaters fiel.¹⁹ In welchem Umfang der Senat das Theaterorchester finanzierte, ist, wie gesagt, leider nicht mehr zu ergründen. Es ist aber wahrscheinlich, dass die Grundsicherung durch ihn erfolgte, wie die Formulierungen im *Statut des Vereins Bremischer Musikfreunde* vermuten lassen.²⁰ Der Senat verhalf

17 Vgl. Verein Bremischer Musikfreunde. *Statuten*. Statuten des Vereins für Bremische Musikfreunde, Bremen 1863, § 1.

18 Vgl. ebd., § 16.

19 Vgl. Blum, 1975, S. 261 f. Weiterhin erklärt Blum, in späteren öffentlichen Diskussionen sei eingestanden worden, das künstlerische Niveau des Theaterorchesters hänge unmittelbar von dem Wirken im *Privat-Concert* ab (ebd., S. 262).

20 Darin ist von »Gagenzulagen« die Rede und es heißt: »Da dieses [das Konzertorchester] einen wesentlichen Theil des Concert-Orchesters, den Bläserchor, fast ganz enthält, und überhaupt dem öffentlichen Kunstinteresse am meisten dient, wird es von dem Vereine besonders zu pflegen sein.« [Hervorhebung von der Autorin] (Verein Bremischer Musikfreunde. *Statuten*. Statuten des Vereins für Bremische Musikfreunde, Bremen 1863, § 16).

den *Privat-Concerten* dann ebenfalls zum Bestehen, denn wäre das Theater als größere Institution nicht verpflichtet gewesen, die Musiker freizustellen, fehlten dem Konzertorchester ohne Frage – im Gegensatz zum größeren Hamburg – eine ausreichende Anzahl professioneller Musiker. Die Personalunion beider Orchester war und ist aufgrund der Größe Bremens stets essentieller Kompromiss.²¹

In den 1860er Jahren, in einer Zeit, in der wie gesagt in vielen Städten Vereinorchester in die öffentliche Hand übergegangen waren, wurden das Theater- und Konzertorchester in Bremen nicht von der Stadt verwaltet und geleitet, sondern von einem Verein. Dieser war dafür zuständig, als breite bürgerliche Basis den Fortbestand und die Konkurrenzfähigkeit der Orchester sicher zu stellen: Der *Verein Bremischer Musikfreunde* begründete sich im Jahr 1863 mit dem Ziel, Geldmittel zu sammeln, um den Musikern der Orchester Gagenzuschläge zahlen zu können.²² Dabei machte man sich zur Aufgabe, das Theater-Orchester, welches zu dieser Zeit 34 Musiker umfasste und »überhaupt dem öffentlichen Kunstinteresse am meisten diene,« ebenso zu unterstützen wie die Verstärkung des Streichquartetts für die Erweiterung zum Konzertorchester, dem insgesamt 65 honorierte Musiker angehörten.²³ Über die Bemühungen zur besseren finanziellen Ausgangssituation, der Unterstützung in Anschaffungen und der Förderung des Nachwuchses hinaus verstand sich der neu gegründete Verein als eine vermittelnde Instanz zwischen den Direktionen des Theaters und der Konzerte.²⁴ Er verteilte seine Zulagen an die Musiker unabhängig vom bereits gezahlten Honorar einer der beiden Institutionen, allerdings unter der Bedingung, dass jedes honorierte Mitglied sich den Gesetzen des Konzertorchesters zu unterwerfen hatte und entsprechend in den diesbezüglichen Konzerten – den *Privat-Concerten* und den Konzerten der *Singakademie* – mitspielte. Auf diese Weise nahm der *Verein Bremischer Musikfreunde* eine Schlüsselrolle im Musikleben Bremens ein. Er war zunächst Vermittler zwischen den Institutionen, wurde im Laufe der Jahre jedoch immer stärker zum finanziellen Verwalter

21 Hingegen war diese Kooperation auch immer wieder der Anlass, um die musikalische Qualität der Aufführungen zu kritisieren. Man betrachtete die Konzerte als künstlerisch anspruchsvoller und beklagte, dass das Orchester zu sehr vom Theateralltag geprägt sei, als dass es sich auf große Symphonien einlassen könne. Darüber hinaus war das Orchester nur für kurze Proben freigestellt. Lediglich das *Philharmonische Quartett* probte über die Orchesterproben hinaus etwas mehr, wie auch in dem folgenden Bericht beschrieben wird: »Trotz der gepriesenen Leitung seines Dirigenten, des Herrn C. Reinthaler, vermag das Orchester, welches aus den verschiedensten Elementen zusammengesetzt ist, doch nur äusserst selten etwas Vollendetes zu bieten. In einer Probe von nicht mehr als zwei Stunden müssen Symphonien und Ouverturen concertfähig einstudiert werden; höchstens, dass für ein vollständig neues Orchesterwerk noch ein bescheidenes Quartettproböchen angeordnet wird.« (Musikalisches Wochenblatt, am 23. Februar 1877).

22 Vgl. Verein Bremischer Musikfreunde. *Statuten*, §16.

23 Ebd.

24 Vgl. ebd., S. 6, § 17.

des Orchesters: Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stetig wachsenden städtischen Zuschüsse wurden ebenso vom Verein verwaltet wie ab dem Jahr 1892 die volle Verantwortung für den Teil des *Stadtorchesters* vom Verein getragen wurde.²⁵ Die Theater- und Konzertveranstalter zahlten ab dann eine Orchester-Miete an den Verein und erweiterten das Stadtorchester im Sinne ihrer Anforderungen. Die ganze Zeit über ermöglichte der »unabhängige« *Verein Bremischer Musikfreunde* auch anderen Konzertveranstaltern, das Orchester zu mieten: In der Folge gründeten sich im Künstlerverein ab 1869 sogenannte *Künstlerverein-Konzerte*, in denen das Bremer Konzertorchester spielte, also das selbe Orchester wie in den *Privat-Concerten*, die als Konzertunternehmung auf das gestiegene Bedürfnis der Bevölkerung nach anspruchsvoller Konzertmusik reagierten.²⁶ Inwiefern in diesen Konzerten auch das *Philharmonische Quartett* zur Verstärkung engagiert wurde, ist nicht klar. Der Saal, in dem dieses neue Abonnement stattfand, war derselbe, indem auch die *Privat-Concerte* ab 1869 stattfanden: der vom Architekten Heinrich Müller gebaute Kaisersaal.

Abb. 8: Kaisersaal im Künstlerverein Bremen. Fotografie, Ende des 19. Jahrhunderts



Quelle: Staatsarchiv Bremen, Nachlass Piersig, 7,156

25 Vgl. *Mitteilung des Senats an die Bürgerschaft betreffend Städtisches Orchester vom 18. Juli 1893*, in: Theater Bremen. *Auszüge aus dem Senatsprotokoll das Theater Bremen betreffend*. Zur späteren Zeit der Orchesterorganisation ab 1878 siehe auch das Kapitel *Widerstreit der bürgerlichen Kultur und die Kritik der Institutionen (1878-1895)*.

26 Weitere Ausführungen zum Künstlerverein finden sich bei Blum, 1975, S. 240 ff. und Neuling, 1906.

Für die *Privat-Concerte* bedeutete die Unterstützung des Konzertorchesters durch den *Verein Bremische Musikfreunde* auf der einen Seite den Vorteil, dass durch die vermehrten finanziellen Mittel die Konzerte in aufwändigerem Rahmen und wahrscheinlich mit einem größeren Orchester stattfinden konnten, als es ohne den Verein der Fall gewesen wäre. Auf der anderen Seite war diese institutionelle Veränderung der Beginn einer Konstruktion, die eine größere und ernst zu nehmende Konkurrenz bedeutete, was sich allerdings etwas durch die Tatsache relativierte, dass der *Vereine für Privat-Concerte* wohl einen stimmberechtigten Vertreter in den Vorstand des *Vereins Bremischer Musikfreunde* entsenden durfte.²⁷ So entwickelte sich der *Verein Bremischer Musikfreunde* zunächst zu einem Organ, das als bürgerliche Lösung der städtischen Beteiligung zur Förderung der Orchester gelten darf: Öffentliche Zuschüsse werden durch einen bürgerlichen Vereinen verwaltet und verteilt. Der Verein wurde so zur ausführenden Institution des Bremer Senats.

Das *Privat-Concert* blieb über den gesamten Untersuchungszeitraum dieser Arbeit auch ein Interesse des Senats, weil die Senatsmitglieder zu einem nicht geringen Anteil als Subskribenten am Konzert beteiligt waren und sich mit dem künstlerisch-ästhetischen Anspruch der Konzerte identifizierten. Neben den bereits beschriebenen Vereinbarungen engagierte sich der Bremer Senat seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert weiterhin über das Ehrenhonorar des Städtischen Musikdirektors und später auch eines Konzertmeisters für das Orchester. Auch das war jedoch mit Kompromissen behaftet, denn seit der Anstellung Ochernals war man bemüht gewesen, einen vielseitigen Städtischen Musikdirektor zu gewinnen, der in den Augen des Senats den *Privat-Concerten* ebenso gewachsen sein musste wie den Belangen der Kirchenmusik, der anderen Vereine und öffentlichen Musiken.²⁸ Auch die Rolle des Konzertmeisters hatte sich zu einer leitenden Position des Musiklebens entwickelt,²⁹ der zunehmend eine hohe Bedeutung beigemessen wurde: Dem neuen Konzertmeister A. T. Böttjer wurde deshalb im Jahr 1861 ebenfalls ein Ehrenhonorar von 100 Rthlr. für die Saison und als Ausdruck seiner zusätzlichen

27 So wurde es in den Statuten festgelegt: »Der Vorstand des Vereins besteht aus Sieben stimmberechtigten Mitgliedern, und drei in Verhinderungsfällen für dieselben eintretenden Substituten, welche von der Generalversammlung aus den Vereinsgenossen erwählt werden, so wie dem städtischen Musikdirector als musikalischer Beirathe. Außerdem hat jedes andere hiesige Kunstinstitut, sofern und solange es einen jährlichen Beitrag von mindestens 50ß zahlt, die Befugniß, einen stimmberechtigten Vertreter dem Vereinsvorstande zuzuordnen« (§ 5 in: Verein Bremischer Musikfreunde. *Statuten*. Statuten des Vereins für Bremische Musikfreunde, Bremen 1863).

28 Vgl. dazu auch Schwarz-Roosmann über die Anstellungsvoraussetzungen und das spätere Aufgabenfeld Karl Martin Reinthalers als *Städtischer Musikdirector* in Bremen (Schwarz-Roosmann, 2003, S. 31 ff.).

29 Vgl. Reinthaler, Karl Martin. *Brief vom 12.04.1861 an Anonymus [Präsident]*.

Leistungen zugesprochen.³⁰ Dafür unterlag auch dessen Anstellung der Obrigkeit des Senats.

Beide Neuerungen, die Einführung eines Ehrenhonorars für den Konzertmeister 1861 und die Gründung des *Vereins Bremischer Musikfreunde* 1863, fielen in eine Zeit, in der sich in Bremen durch die Einführung der Gewerbefreiheit 1861 die Gewerbeprivilegien aufhoben, die früher an das Bürgerrecht mit Handlungsfreiheit gebunden waren.³¹ An Stelle des großen Bürgerrechts wurde eine Umsatzsteuer eingeführt.³² Diese Liberalisierung des Handels musste zwangsläufig Auswirkungen auf die Kulturinstitutionen haben. Alle Reaktionen in dieser Zeit dürfen sicher immer auch als finanzielle Absicherungsmöglichkeiten des Konzertwesens zu deuten sein, um mit neuen Ideen auf die im Wandel befindlichen gesellschaftlichen Voraussetzungen zu reagieren.

Die Verwaltung der Orchester durch den *Verein Bremischer Musikfreunde* scheint jedoch auch Nachteile gehabt zu haben, wie aus einem Brief des Musikdirektors Reinthaler aus dem Jahr 1867 hervorgeht. Darin berichtet er seinem Freund Joseph Joachim, der sich zu jener Zeit in Hannover aufhielt, von seiner Idee, infolge »der Auflösung des Bremer Hanseaten Chor[s] (Anmerkung am Rand des Briefes: 1. Oktober)« den Plan zu verfolgen, ein »von der Stadt unterstütztes städtische[n/s] Orchester[s] zu versuchen.«³³ Er schreibt:

Diese Unterhandlungen, die in d. nächsten 4 Wochen alle meine Zeit in Anspruch nehmen werden, denn es gilt von 200 Mitgl. d. Bürgerschaft d. Majorit. für diese neue Sache die ihnen gar nicht scheinen will zu gewinnen, macht uns etwas bange und verhindert mich jeglich an andern Dingen, die ich sehr gern in Bewegung gesetzt haben würde; ich meine darunter auch die Frage, ob es möglich wär außerhalb der Saison also jetzt einmal dein Quartett u. dich insbes. hier zu haben.³⁴

Reinthalers Versuch, die Neuerungen des Jahres 1867 als Gunst der Stunde zu nutzen, war letztendlich nicht in dem Maße erfolgreich, wie er es wohl gehofft hatte, denn es sind keine Quellen vorhanden, aus denen in der Folge seines Gesuchs eine verbesserte städtische Beteiligung hervorgeht. Beachtlich ist diese Briefstelle jedoch in jedem Fall, weil sie belegt, dass Reinthaler als Musikdirektor seine

30 Darüber hinaus erhielt der Konzertmeister ein Honorar aus seiner Tätigkeit im Theaterorchester wie im Konzertorchester, wie aus einem Brief Reinthalers an Joseph Joachim hervorgeht (vgl. Reinthaler, Karl Martin. *Neunzehn Briefe und zwei Postkarten vom 17.01.1867-27.06.1891 an Joseph und Amalie Joachim*. Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, SM 12, Doc. orig. Karl Martin Reinthaler 10).

31 Vgl. Reineke, 1929, S. 219.

32 Vgl. ebd.

33 Brief von Reinthaler an J. Joachim vom 4. September 1867, in: Reinthaler, Karl Martin. *Neunzehn Briefe und zwei Postkarten vom 17.01.1867-27.06.1891 an Joseph und Amalie Joachim*.

34 Ebd.

einflussreiche Position nutzte, um den Musikern des Orchesters ein sicheres und wahrscheinlich auch besseres Auskommen zu verschaffen. Natürlich hätte sich das auch auf seine Anstellung nicht unbemerkt gelassen. Er wirkte in Bremen aktiv an der Gestaltung der Institutionen des Musiklebens mit und versuchte auch in der Hansestadt umzusetzen, was ihm im Bereich öffentlicher Unterstützung aus anderen Städten, wie Leipzig mit dessen Stadtorchester, schon Jahre bekannt war.

Bei der Betrachtung der Entwicklungen des Bremer Musiklebens in den 1860er und -70er Jahren wird deutlich, dass der *Verein Bremischer Musikfreunde* eine zentrale Position einnahm, die die Grundlage für die weiterhin bürgerliche Organisation und Finanzierung des Orchesters war und somit charakteristisch für den Bremer Weg des bürgerlichen Konzerts ist. Neben den finanziellen Anliegen fungierte der Verein auch als vermittelnde Instanz zwischen dem Theater und dem *Privat-Concert*, die sich in musikästhetischer Hinsicht als erbitterte Gegner und Pole des Parteienstreits des 19. Jahrhunderts herausstellten: Der musikalischen Ära Reinthalers stand am Theater über fast die gesamten dreißig Jahre die musikalische Leitung Theodor Hentschels gegenüber, der ein bekennender Wagnerianer war und die musikalischen Ansichten Reinthalers nicht teilte. Neben der gegensätzlichen musikalischen Ausrichtung der beiden musikalischen Leiter begründete sich der Streit zwischen Theater und *Privat-Concert* ebenfalls in den Zielen und gesellschaftlichen Verankerungen der Institutionen: Das Theater Bremen war von jeher eine Institution, die der bürgerlichen Mittelschicht ebenso offenstand wie der Großbürgerlichen. Besonders ab den späten 1830er Jahren nahm das Bremer Stadtbürgertum die Theaterbühne verstärkt für sich in Anspruch, wie aus vielen Diskussionen in den Bremer Tageszeitungen hervorgeht.³⁵ Das *Privat-Concert* blieb hingegen vornehmlich die Domäne der alteingesessenen Bremer Kaufmannsfamilien und den Großbürgerlichen, auch wenn sich diese Tendenz über die Dekaden etwas verläuft. Das Musikverständnis, das sich in diesem Kreis um den Gedanken einer reinen Instrumentalmusik im Sinne absoluter Musik, eines autonomen Kunstwerks, etabliert hatte, stand den künstlerischen Interessen des Theaters – auch den Werken Richard Wagners – gegenüber.³⁶ Karl Martin Reinthaler war in diesem Streit eine Person, an der sich der Konflikt zu entzünden schien. Darüber hinaus sicherte der *Verein Bremischer Musikfreunde* in allen Bereichen – Konzerten und Theater – den direkten Einfluss der bürgerlichen Mäzene auf das Konzertwesen ab. Die Entscheidungen lagen durch die Verwaltung der öffentlichen Mittel durch den Verein anders als in vielen deutschen Städten bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ausschließlich bei den wenigen Personen, die sich im bürgerlichen Mu-

35 Besonders sei dabei verwiesen auf die Auseinandersetzungen und die Kritik um elitäre Tendenzen des Bremer Theaters im *Bürgerfreund* der späten 1840er Jahre.

36 Zur Spaltung des Musiklebens Bremens im Hinblick auf das Werk Wagners siehe auch: Nolte, 1996.

sikleben und dessen Vereine engagiert hatten und die finanziellen Möglichkeiten aufbrachten, diese zu unterstützen. Musiker standen entsprechend in ihrer Abhängigkeit und waren nicht wie in anderen Städten zu jener Zeit bereits öffentlich angestellt. Für die Entwicklung des Bremer Konzerts sind es diese strukturellen Voraussetzungen, vor deren Folie die künstlerischen und biografischen Ereignisse der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu deuten sind.

Bürgerliche Werte und kulturelle Praxis: Der Konservatismus unter der Ägide Karl Martin Reinthalers

Karl Martin Reinthaler befand sich während seiner dreißigjährigen Tätigkeit in Bremen im erneuten Wandel des bürgerlichen Musiklebens. In dieser Zeit veränderte sich nicht nur Reinthalers Persönlichkeit selbst, sondern auch das Bremer Konzert für immer. Reinthaler, über dessen Biografie, Werke und Ansichten insgesamt noch viel im Dunklen liegt,³⁷ entwickelte sich von einem hochgeschätzten Musiker zu einer Person, an der sich die Kritik des Musiklebens in den 1880er Jahren entzündet. Darauf wird in Kürze noch näher eingegangen werden. Zunächst soll an dieser Stelle jedoch das Handlungsfeld von Reinthaler im bremischen Konzertwesen näher untersucht werden. Inwiefern setzte er seine musikalischen Vorstellungen von einer instrumentalen Kunstmusik um, welche Handlungsräume hatte er im *Privat-Concert* und auf welche Weise nahm er als Musikdirektor und vielleicht auch als Komponist an anderer Stelle Einfluss auf das Bremer Musikleben? Ausgehend von diesem Blick auf seine frühere Wirkungszeit in Bremen soll auch der spätere Konflikt um seine Person, der in den nächsten Kapiteln diskutiert wird, versucht werden zu deuten.

37 Bisher wurde über das Leben Karl Martin Reinthalers nur eine kürzere Biografie veröffentlicht (Schwarz-Roosmann, 2003). Nicht berücksichtigt ist darin jedoch, dass der kompositorische Nachlass Reinthalers seit einiger Zeit im Besitz des Stadttheaters Erfurt ist. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieser Arbeit hat Dr. Arne Langer den Nachlass gesichtet und hofft, bald ein provisorisches Werkverzeichnis abschließen zu können. Einige lose Blätter und Skizzen konnten bisher jedoch noch nicht zugeordnet werden. Nach der Auskunft von Herrn Langer handelt es sich ausschließlich um musikalische Quellen. Inwiefern sich aus den unerforschten Quellen auch Erkenntnisse über Reinthalers Funktion im Bremer Musikleben, besonders auch ab 1880, ergeben, kann zum jetzigen Zeitpunkt nicht bewertet werden. Darüber hinaus besteht die Hoffnung, dass durch die zunehmende Digitalisierung und die Online-Datenbanken zur Verzeichnung unveröffentlichter Briefe (wie Kalliope) weitere Korrespondenz von Reinthaler zu Tage gebracht wird, wie es schon bis jetzt der Fall gewesen ist. Der gesammelte Korrespondenzbestand an Reinthaler ist nach heutigem Stand im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen. Die entsprechende Gegenkorrespondenz ist bisher nicht gesammelt aufgeführt worden.

Eine bisher unbeachtete Korrespondenz Reinthalers mit dem Violinisten Joseph Joachim und seiner Gattin Amalie, die eine bekannte Opernsängerin war, stellte sich im Kontext dieser Forschungen als aufschlussreich heraus.³⁸ Daraus geht hervor, dass Reinthaler eine feste Vorstellung davon hatte, was im *Privat-Concert* aufzuführen war und was nicht. Im Falle Amalie Joachims war Reinthaler beispielsweise sichtlich bemüht, ihre Vorschläge einiger Arien für das *Privat-Concert* umzusetzen, und sagte ihr schließlich einen Korrepetitor für eine mozartische Konzertarie in Es-Dur zu.³⁹ Ohnehin passte ihr Wunschrepertoire gut in das *Privat-Concert*, wo bereits viele andere Sängerinnen eine Konzertarie von Mozart vorgetragen hatten. Auch die Idee einer weiteren Arie von Benedetto Marcello⁴⁰ setzte Reinthaler für sie um, obwohl diese Arie nicht unbedingt zu den Bremer Vorlieben zählte. Dem entgegen stand die Auswahl der Lieder, bei der er selbst unter Zeitdruck – denn die Konzertabsprache fand nur eine Woche vor dem Konzert am 5. Februar 1867 statt – erklärte:

Lieder anlangend so bitten wir nicht die Schottischen sondern Schubert. – oder wenn Sie wollen Schumann – Von Schubert sangen Sie hier: Colmas Klage u. Der du so lustig rauschest; außerdem Mendelssohn »Es brechen in schallenden« u: »Reiselied« – Also bleibt von Schubert noch viel übrig. [...] Nun wählen Sie aus dem reichen Schatze die Bremer haben gern etwas schwungvolles –⁴¹

Endgültiger Inhalt des Konzerts war dann die angekündigte Arie »Dopo tante e tante pene«, Mozarts Konzertarie mit obligatem Klavier, gespielt von Herrn Streudner, und einige Schubert-Lieder: »An die Leyer«, »Lachen und Weinen« sowie in der Zugabe »An die Musik«.⁴² Es war sicherlich kein Zufall, dass Reinthaler der Konzertsängerin bei der Auswahl der Arien mehr Wahlmöglichkeiten einräumte, als es Kompromisse bei dem Vortrag von Kunstliedern geben konnte. Vor der Folie der musikästhetischen Bemühungen der *Privat-Concerte* sollte das Lied besonders auch im traditionellen, strengen Kompositionsstil ausgeführt werden, weshalb diese Gattung in die Hände ausgewählter Komponisten gelegt wurde. Ganz ähnliche Kompromisse versuchte Reinthaler bei der Programmabsprache eines Violinkonzerts mit Joseph Joachim für das *Privat-Concert* am 14. November 1878 zu schließen:

38 Vgl. Reinthaler, Karl Martin. *Neunzehn Briefe und zwei Postkarten vom 17.01.1867-27.06.1891 an Joseph und Amalie Joachim*. Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, SM 12, Doc. orig. Karl Martin Reinthaler 1-21.

39 Vgl. Brief von Karl Martin Reinthaler an Amalie Joachim vom 28. Januar 1867. In: ebd.

40 Die Arie war im 19. Jahrhundert offenbar zu unrecht Marcello zugeschrieben. John Glenn Paton erklärt 1991 in *26 Italian Songs and Arias: An Authoritative Edition Based on Authentic Sources*, dass das Werk in Wirklichkeit von Francesco Bartolomeo Conti (1681-1732) stammt.

41 Brief von Karl Martin Reinthaler an Amalie Joachim vom 28. Januar 1867. In: *Neunzehn Briefe und zwei Postkarten vom 17.01.1867-27.06.1891 an Joseph und Amalie Joachim*.

42 Vgl. Signale für die musikalische Welt, Jg. 25 (1867) No. 15, S. 245.

Geht das Concert von Viotti aus A moll? Ein uns vorliegendes in dieser Tonart scheint kaum das, was ich von dir in Erinnerung hab – Überhaupt – wir wollten von dir in deiner Wahl nicht deine Veränderung erbitten, auf deine Erfahrung etc. völlig darin bauend, doch waren geheime Wünsche da, die wenn es dir ganz gleich wäre – z.B. nach einem sehr schönen einschmeichelnden »Spohr« lieber als nach Viotti – hinzielten.⁴³

Danach fügte Reinthaler noch hinzu: »Von diesen Zeilen weiß übrigens Niemand du bist in der Wahl ganz frei.« Offenbar äußerte er sich in diesem Fall also ohne die direkte Anordnung der Konzertdirektion über das Konzertprogramm und riet Joachim aus freien Stücken eine andere Wahl. Wahrscheinlich handelte es sich um eine persönliche Empfehlung, die er seinem Freund vertraulich gab, um diesem zur Anerkennung beim Publikum und dem Wohlwollen der Konzertdirektion zu verhelfen. Aber auch eine persönliche Überzeugung Reinthalers gegen das Werk von Viotti kann letztendlich nicht ausgeschlossen werden. In jedem Fall kommunizierte Reinthaler sicher auch an dieser Stelle im Sinne des *Vereins für Privat-Concerte*, ganz gleich, ob es sich um seine persönliche Empfehlung oder um eine höfliche Formulierung der unausweichlichen Wünsche der Direktion handelte. Nach Joachims mehrmaligen Auftritten in Bremen stieg das Vertrauen in seine Programmauswahl: Einige Jahre später, im Oktober 1885, entschied sich die Direktion nach vierzigjähriger Solistentätigkeit Joachims in Bremen dazu, das dritte *Privat-Concert* ganz an Joachim als Solisten auszurichten. Dazu übermittelte Reinthaler ihm die folgende Konzertschizze, die er nach eigenen Wünschen ausfüllen sollte:

Symphonie von Schubert. Cdur.
Violin-Concert. –
Pause
Violinsolo mit Orchester oder Clavier.
Ouverture zur Entführung Moz.
Violinsolo mit Clavier od. ganz allein!
Ouverture zu Oberon.⁴⁴

Zur Entscheidungsfindung listete Reinthaler darüber hinaus die bisher in Bremen von Joachim vorgetragenen Werke auf und merkte zunächst Bedenken gegen ein Violinkonzert von Brahms an, weil Karl Heinrich Barth ein Klavierkonzert von Brahms für das darauf folgende Konzert angedacht habe. Im Nachsatz des Briefes korrigierte Reinthaler jedoch, das brahmssche Solokonzert sei verschoben worden.⁴⁵

43 Brief von Karl Martin Reinthaler an Joseph Joachim vom 14. November 1878. In: *Neunzehn Briefe und zwei Postkarten vom 17.01.1867-27.06.1891 an Joseph und Amalie Joachim*.

44 Brief von Karl Martin Reinthaler an Joseph Joachim vom 30. Oktober 1885. In: ebd.

45 Ebd.

Diese Beobachtungen bei der Programmauswahl für die *Privat-Concerte* machen deutlich: Sowohl die festgelegte Abfolge des Konzerts wie auch die unausweichliche Vorstellung von einem »guten« Programm hielten den Handlungsspielraum für die Werkauswahl verhältnismäßig klein. Über die *Privat-Concerte* hinaus versuchte Reinthaler, Amalie Joachim und auch ihren Ehemann für die Teilnahme an den Karfreitagskonzerten zu gewinnen.⁴⁶ In seiner Funktion als Städtischer Musikdirektor bemühte Reinthaler sich um diese besonders, denn auf der einen Seite waren sie wegen ihrer Unabhängigkeit von der Dommusik und der Konzertdirektion in künstlerischer Hinsicht ein wichtiges Aushängeschild für ihn. Andererseits waren sie auch in wirtschaftlicher Hinsicht bedeutend, da sie für die *Singakademie* eine feste Einnahmequelle waren, um ihre Kosten zu decken, obwohl die Institution sich ansonsten zur Übergabe der Einnahmen für wohltätige Zwecke verpflichtet hatte.⁴⁷ Reinthalers meist aufwändige Programme der Karfreitagskonzerte wurden des Öfteren auch ein zweites Mal gespielt, um mit diesem Konzert ebenso den gemeinnützigen Einrichtungen der Stadt dienlich zu sein. Bedeutend weniger offensiv verhielt Reinthaler sich sodann bei der Absprache für die Karfreitagskonzerte mit den Joachims und gab ihnen in der Programmgestaltung einigen Spielraum. Er ermutigte die Künstler sogar zu eigenen Vorschlägen für solistische Werke, die das Konzert in künstlerischer Hinsicht erweitern könnten. Neben der Bekanntgabe der solistischen Partien in Bachs Matthäuspasion für Amalie Joachim bot er ihr sogar an, eine Sopranarie zu kürzen, auch um ihr weiteren Handlungsspielraum für »noch eine Liebhaberei für eine andere Arie« einzuräumen.⁴⁸ Auch die Probentermine teilte er ihr persönlich in diesem Brief mit. So verdeutlicht die überlieferte Korrespondenz zwischen Reinthaler und den Joachims an vielen Stellen, mit welcher Konsequenz Reinthalers Bemühungen dahin zielten, die beiden Musiker für Konzertaufführungen in Bremen zu gewinnen, natürlich nicht zuletzt, weil beide Musiker höchstes Ansehen in der musikalischen Welt genossen. Darüber hinaus erwies sich die Freundschaft wohl auch an anderen Stellen als Türöffner, war Joachim doch eng im Kreis um Johannes Brahms und Max Bruch verbunden. Der Kontakt zwischen den Joachims und Reinthaler hielt ein Leben lang in freundschaftlicher

46 Die folgenden Termine gehen aus der Korrespondenz hervor: Zur Uraufführung des *Deutschen Requiems* von Brahms 1868, zum *Messias* von Händel im Jahr 1869, und im Jahr 1872 zur ersten Wiederaufführung der *Matthäuspasion* von J. S. Bach, die sie letztendlich aufgrund einer großen Heiserkeit absagen musste.

47 Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde dieser Umstand äußerst kritisch betrachtet und das Konzert im Jahr 1818 noch aus dem Grund (dass es keinem wohltätigen Zweck verpflichtet war) boykottiert (vgl. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 83). Später löste sich dieser Umstand wohl zugunsten eines größeren Verständnisses, dass auch ein gemeinnütziger Verein Kosten verursachte.

48 Brief von Karl Martin Reinthaler an Amalie Joachim vom 11. März 1872. In: *Neunzehn Briefe und zwei Postkarten vom 17.01.1867-27.06.1891 an Joseph und Amalie Joachim*.

Verbundenheit. Joseph Joachim war bis ans Ende des 19. Jahrhunderts mit seinen regelmäßigen Auftritten in Bremen ein wichtiger Solist für die Hansestadt.⁴⁹

Bei der Durchsicht der Programmzettel ab dem Jahr 1858⁵⁰ bis zu Reinthalers Aufgabe der Konzertdirektion drei Dekaden später wird deutlich, dass sich die Konzerte mehr denn je an einem festen Ablauf orientierten. Die bereits unter Riem eingesetzte Liedrezeption wurde von Reinthaler konsequenter durchgeführt. Teilweise wurden sogar Vokalwerke an einigen Stellen vorgezogen, wo sonst instrumentale Solovorträge vorgesehen waren. So entwickelte sich in den *Privat-Concerten* unter Reinthaler ein fester solistischer Bestandteil in der zweiten Konzerthälfte – meist ohne Orchesterbegleitung –, der auffällig zur Bühne der Virtuosität wurde: Solistische Bravourstücke reisender Virtuosen sollten offensichtlich den Blick freilegen auf die technische und musikalische Präzision des Vortrages. Ebenso war dieser Konzertabschnitt bei der Auswahl der Kompositionen und der Komponisten eine Ausnahme: Werke von Paganini, Liszt, Chopin und Verdi hielten zuerst über diese Sonderbühne Einzug in die Konzerte.⁵¹

Davon abgesehen hält die Auswahl des Konzertprogramms unter Reinthaler bis in die 1880er Jahre am bereits erläuterten Kanon etablierter deutscher Komponisten fest: Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Maria von Weber und Felix Mendelssohn-Bartholdy. Die Arien und Ouvertüren aus den Opern Rossinis und die Werke Schuberts und Spohrs wurden ebenso weiterhin häufig

-
- 49 In dem hier ausgeführten Briefwechsel (Reinthaler, Karl Martin. *Neunzehn Briefe und zwei Postkarten vom 17.01.1867-27.06.1891 an Joseph und Amalie Joachim*) wird an vielen Stellen deutlich, dass die Beziehung zwischen Reinthaler und Joseph Joachim eine eng verbundene, freundschaftliche gewesen ist. Joachim war bei seinen Besuchen in Bremen immer persönlicher Gast im Hause Reinthaler. Zwischen den Musikern wurden neben den beruflichen Besprechungen Glückwünsche zu Geburten und Geburtstagen ausgetauscht und auch die beiden Ehefrauen freundeten sich an, wie der Hinweis auf eine Korrespondenz zwischen den beiden vermuten lässt (ebd. Brief vom 11. März 1872 an Amalie Joachim, Nr. 8). Leider ist die Korrespondenz Henriette Reinthaler/Amalie Joachim nicht überliefert.
- 50 Reinthaler war zwar bereits im Oktober 1857 nach Bremen in das Amt des Städtischen Musikdirektors berufen worden, zog allerdings erst im März 1858 nach Bremen um, weil er offenbar noch vertraglich in Köln gebunden war (vgl. Schwarz-Roosmann, 2003, S. 29).
- 51 Diese Beobachtungen gehen aus der Konzertzettelsammlung im Staatsarchiv ebenso wie aus der Sammlung von Dr. Klaus Blum hervor, die besonders für die Konzerte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufschlussreich sind. Beispielfhaft seien daraus die folgenden Konzertprogramme erwähnt: Am 6. November 1860 (1. *Privat-Concert*) trägt Herr Becker Paganinis »Nel cor piu non mi sento« als vorletztes Stück des Konzertes vor; am 24. März 1863 (11. *Privat-Concert*) werden neben einigen Liedern, die Herr Julius Stockhausen vorträgt, auch Chopins Walzer (cis-Moll) und einige andere Solostücke für Klavier (Solo: Herr Jaell, auf einem Concertflügel von Steinway and sons in Newyork) vorgetragen (vgl. *Programmzettel Privat-Concert. Aus den Jahren 1839-1915*. Feuchtwangen, Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Nachlass Blum 327, 1203, 1206, 1207, 1228 und 1229).

aufgeführt. Noch zu Beginn der 1860er Jahre werden im *Bremer Sonntagsblatt* die zahlreichen Schumann-Gegner erwähnt, die sich dem Wert seiner Werke dank des Vortrags der Witwe Clara Schumann in Bremen zunehmend weniger verschließen können:

Das Concert ihres verstorbenen Gatten lässt sich nicht klarer und schöner, verständiger und verständlicher wiedergeben, als es durch die Frau geschah, welche seinem Leben die schönsten Stunden verlieh und nun seinem Andenken die schönsten Kränze windet. Ein solcher Vortrag macht im besten Sinne des Wortes Propaganda für Schumann, der noch immer Gegner oder achselzuckende kalte Beurtheiler in Mengen findet, sogar bei solchen Werken, die wie dies Clavierkonzert oder die erste Symphonie aus seiner besten und glücklichsten Zeit stammen. Wer auch diese verwirft, für unklar gedacht und werthlos erklärt, kommt in den Verdacht, grundsätzlich zu verdammen.⁵²

In Bremen wurde noch unter W. F. Riem am 23. Februar 1842 ebenfalls in einem Konzert mit Clara Schumann überhaupt das erste Mal ein Werk Schumanns – seine erste *Symphonie*, *op. 38* – im *Privat-Concert* aufgeführt. Nachdem man ein halbes Jahr später noch einmal dasselbe Werk spielte – wohl in Anlehnung an die Manier des erneuten Hörens, wie es auch den komplexen Kompositionen Beethovens auferlegt wurde –, waren Schumanns Kompositionen fast acht Jahre vom Konzert ausgeschlossen. Erst die Aufführung des populären *Klavierkonzerts*, *op. 54* beendete diese Phase. Generell gehen aus den vorhandenen Programmzetteln bis 1860 nur Schumanns *Genoveva-Ouvertüre*, das *Klavierkonzert*, *op. 54*, die erste Symphonie, die *Ouvertüre mit Gesang über das Rheinweinielied*, *op. 123*⁵³ und dann, unter Reinthalers Leitung, auch zum ersten Mal die vierte Symphonie hervor. Diese Werke wurden besonders ab Dezember 1857, also bereits nach Schumanns Tod, von Reinthaler zur Aufführung gebracht, der sich den Werken Schumanns ohnehin häufiger annahm, als es noch sein Vorgänger Riem getan hatte. Erstaunlicherweise ist eine Aufführung der dritten Symphonie zunächst allerdings ebenso wenig bekannt wie die Lieder Schumanns keine Berücksichtigung im *Privat-Concert* fanden. Eine umfassende Schumann-Rezeption setzt schließlich ab den späten 1860er Jahren ein, als auch *Szenen aus Goethes Faust*, *Manfred*, *Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen* (*op.*

52 Musikalische Rückblicke vom 18. April 1860 (verfasst von F. Pletzer), in: *Bremer Sonntagsblatt, Organ des Künstlervereins*, Bd. 8 (1860), S. 135.

53 Von der Aufführung der *Ouvertüre mit Gesang über das Rheinweinielied* für Tenor, Chor und Orchester (*op. 123*) ist kein Programmzettel bekannt. Das Werk wurde im Jahr 1857 im *Concert zum Besten der Orchesterkasse* vorgetragen (vgl. Musikalisches aus Bremen, in: *Bremer Sonntagsblatt, Organ des Künstlervereins*, Bd. 5 (1857), S. 375). Darin bewertet der Rezensent das Werk mit den Worten: »Sie hat, offen gestanden, unsere Erwartungen nicht befriedigt und schien uns kaum des Componisten würdig [...]«.«

115), die *Symphonie Nr. 2 (C-Dur)*, op. 61 und einige Lieder von Schumann im Programm aufgenommen wurden.⁵⁴ Verwunderlich ist das auch deshalb, weil Schumanns Jugendfreund Theodor Töpken, der in den ersten Jahren der Herausgabe für die *Neue Zeitschrift für Musik* korrespondierte, zu jener Zeit schon einige Jahre Mitglied der Konzertdirektion war. Aus dem bekannten Teil des Briefwechsels Schumann/Töpken⁵⁵ geht hervor, dass Schumann seinem Heidelberger Studienfreund Töpken von seinen neuen Kompositionen berichtete und sich ebenso nach Töpkins Kompositionen erkundigte.⁵⁶ Jener sandte auch eigene Kompositionen für die musikalischen Beilagen der *NZfM* ein, die letzten Endes jedoch nicht während der Zeit der Redaktion Schumanns abgedruckt wurden.⁵⁷ In Bezug auf die *Privat-Concerte* nahm Töpken jedoch nur im Falle der vierten Symphonie den persönlichen Kontakt zu Schumann auf, um sich nach der Partitur zu erkundigen.⁵⁸ Allgemein war die Freundschaft zwischen Töpken und Schumann in Bezug auf die Rezeption der Werke Schumanns in Bremen, weniger einflussreich, als bisher vermutet wurde.⁵⁹

In der benachbarten Hansestadt Hamburg wurden die Werke Schumanns zunächst mit ähnlicher Skepsis betrachtet. Kritisiert wurde das »Haschen nach neuen Combinationen, die selten naturgemäß durch die musikalischen Gedanken entstehen, sondern mehr um der Neuheit willen und ohne eben schön zu sein, gesetzt sind.«⁶⁰ Die hier angeführten Beobachtungen zur Schumann-Rezeption in Bremen lassen ganz ähnliche Bewertungskriterien vermuten, denn es gibt zahlreiche Textstellen in den Konzertrezensionen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die eine

54 Vgl. Programmzettel. *Programmzettel Privat-Concert* (Konvolut im Staatsarchiv Bremen).

55 Der Teil der Korrespondenz an Schumann befindet sich in der Bibliotheka Jagiellonska in Krakau und war bis zum Abschluss der Arbeit nicht zugänglich.

56 Vgl. Brief von Robert Schumann an Theodor Töpken vom 05. April 1833, in: Schumann, Robert. *Briefe von 1834-1853 an Theodor Töpken*. In: Robert Schumanns Leben: aus seinen Briefen. Geschildert von Hermann Erler. Bd. I und II. 2. Aufl. Berlin: Ries&Erler. 1887.

Darüber hinaus ist bekannt, dass Töpken eine umfassende Bibliothek der Werke Schumanns besaß, wie aus einem Brief vom 15. Januar 1840 an Schumann aus dem Briefwechsel Koßmaly/Schumann hervorgeht. (Für diese Auskunft danke ich herzlich Frau Dr. Johanna Steiner.)

57 Auch diese Auskunft verdanke ich Frau Dr. Johanna Steiner und ihrer Dissertation zu den Musikalischen Beilagen der *Neuen Zeitschrift für Musik* von 1838-1841.

58 Vgl. Brief von A. T. Töpken an R. Schumann vom 08. Dezember 1853, in: Töpken, August Theodor. *Briefe vom 08.12.1853 und 31.12.1853 an Robert Schumann* und Antwortbrief von R. Schumann an A. T. Töpken vom 13. Dezember 1853, in: Schumann, Robert. *Briefe von 1834-1853 an Theodor Töpken*. In: Robert Schumanns Leben: aus seinen Briefen. Geschildert von Hermann Erler. Bd. I und II. 2. Aufl. Berlin: Ries & Erler. 1887.

59 Indes einflussreich könnte die Freundschaft der beiden Männer auf das kompositorische Schaffen gewesen sein. Die bisher nicht untersuchten eigenen Kompositionen Töpkins wären in dieser Hinsicht ein lohnender Gegenstand der Betrachtung.

60 Hamburger Nachrichten 58 (Konzert am 5. März 1842), zitiert nach: Sittard, 1890, S. 322.

»ernsthafte«, naturgemäß reine Schönheit in der Musik im traditionellen deutschen Kompositionsstil loben; eine Kategorie, die auf die Werke Schumanns für den *Verein für Privat-Concerte* nicht zutreffend erscheint.

In der Funktion des Städtischen Musikdirektors war Karl Martin Reinthaler nicht nur an den *Privat-Concerten*, sondern an fast allen Institutionen des Bremer Musiklebens beteiligt. In späteren Jahren wurde die Anzahl seiner musikalischen Ämter auch zunehmend kritisch betrachtet.⁶¹ Wie bei Riem war auch Reinthalers biografische Vorgeschichte wegbereitend für diese Funktionen: Eine erste musikalische Ausbildung erhielt er in Berlin unter Bernhard Marx und an der dortigen *Singakademie*. Ohnehin begründete sich Reinthalers Vorliebe für das Gesangsfach schon früh, unter anderem während seiner Studienreisen nach Frankreich und Italien.⁶² Insgesamt dürften seine Jahre am rheinländischen Kölner Konservatorium ihn zumindest ebenso geprägt haben, denn der dortige Kreis an Musikern blieb ihm ein Leben lang treu verbunden: Ferdinand Hiller, Carl Reinecke und nicht zuletzt Joseph Joachim.⁶³ Allerdings waren diese Freundschaften nicht erst durch Reinthaler für Bremen wichtig geworden, denn bis auf Hiller waren beide Musiker schon weit vor Reinthalers Anstellung mit dem Bremer *Privat-Concert* verbunden – Reinecke, der in dieser Zeit sogar in Bremen wohnte, war ab dem Jahr 1849 sehr häufig als Solist oder auch als musikalischer Leiter seiner eigenen Kompositionen für Orchester im Bremer Konzert anzutreffen.⁶⁴ Joseph Joachim debütierte bereits

61 Vgl. Schwarz-Roosmann, 2003, S. 47.

62 Sein Leben lang zu Dank verpflichtet fühlte Reinthaler sich dem Königlichen Domchor in Berlin, weil dieser seine Psalmkompositionen vor König Friedrich Wilhelm IV. gesungen hatte (vgl. Schwarz-Roosmann, 2003, S. 36). Aus diesem Erfolg rührte später das Interesse des Königs an Reinthaler, der ihm 1850 eine Studienreise nach Italien finanzierte (vgl. Krebs, 1907, S. 292). Seine Studienjahren in Italien und Paris beschreibt Reinthaler selbst nach vielen Jahren – vielleicht gerade dann, um seinem Ruf als Traditionalist einen sinnbildlichen, fast programmatischen Bezug zu geben – als Inspiration für sein Oratorium *Jephta und seine Tochter*, das er später in Köln beendete (vgl. Karl Martin Reinthaler: *Jephta und seine Tochter*. In: *Weser-Zeitung* vom 11.02.1883, zitiert nach Schwarz-Roosmann, 2003, S. 22). Der Berliner Domchor war dann während Reinthalers Bremer Zeit mehrmals in der Hansestadt zu Gast.

63 Auch mit Professor Ludwig Bischoff war Reinthaler freundschaftlich verbunden. Bischoff galt als Begründer der (*Nieder-*)*Rheinischen Musikzeitung* als einer der Hauptvertreter der Gegenpartei zur Neudeutschen Schule. Die *Rheinische Musikzeitung* wurde schließlich aus dieser Verbindung heraus zum überregionalen Medium der Berichterstattung über das Bremer Musikleben; so zeigt auch Reinthaler dort seine neuen Kompositionen an. Ob diese Freundschaft hingegen vergleichbar innig wie zu den anderen aufgeführten Musikern war, kann aufgrund fehlender Dokumente nicht beurteilt werden (vgl. Reinthaler, Karl Martin. *Brief vom 22.10.1859 an Ludwig Bischoff*).

64 In den folgenden Konzerten trat Reinecke als Solist in Erscheinung oder es wurden Werke von ihm (meist unter seiner eigenen Leitung) vorgetragen: 18. Februar 1846 und dann wieder am 16. Januar 1849, 9. November 1849, 20. November 1849, 18. Dezember 1849, 22. Januar

am 23. Februar 1848 mit dem *Violinkonzert, op. 61* von Beethoven und einer Bearbeitung von Mendelssohn über ein *Chaconne* von Bach.

Eine Besonderheit, die Reinthaler in den *Privat-Concerten* in Anbetracht seiner musikalischen Ausbildung und seiner eigenen kompositorischen Tätigkeit offenbar aus persönlicher Überzeugung einführte, ist die Gattung des Oratoriums, die zuvor wegen der parallelen Konzerte der *Singakademie* aus dem Programm ausgeschlossen war.⁶⁵ Durch musikästhetische Schriften von ihm systematisch umgedeutet, wurden Oratorien als Konzertbestandteil für das Bremer Publikum legitimiert und schließlich regelmäßig aufgeführt: In *Das Oratorium und seine Aufgaben*⁶⁶ vermittelt Reinthaler seine Vorstellung vom Chor als Vertreter des Volksbewusstseins, weil in ihm »all die verborgenen Wege [sind], die in den Einzelnen die Ideen nehmen, [bis sie] zur Herrschaft kommen«. Chorgesang helfe in diesem Sinne, die Idee des nationalen Bewusstseins umzusetzen.⁶⁷ Darüber hinaus sei die Gattung des Oratoriums, besonders wenn man sie von ihrer geistlichen Dimension befreie, schon unter Händel zum Abbild des Freiheitskampfes geworden.

Möge der Hörer eines Oratoriums nur jenen freien Sinn mitbringen, möge er deuten und nicht an der Phraseologie hängen; sie ist in vielen Fällen kaum mehr als das Motto.⁶⁸

Was anders ist der Judas Makkabäus als die Darstellung eines großen Freiheitskampfes, was anders der Samson als die Errettung des Volkes durch den freiwilligen Tod des Helden, was anders der Jephta als ebenfalls die Freiheitsidee verbunden mit dem Geschick, welches durch Mißachtung der eigenen Pflicht und Mißverstand der göttlichen Hülfe heraufbeschworen wird?⁶⁹

1850, 5. Februar 1850, 4. April 1850, 17. Dezember 1850, 7. Januar 1851, 23. März 1852 und 8. Februar 1853 (vgl. Anhang »Das Programm der *Privat-Concerte* der Saisons 1825/26-1851/52«).

65 Auch 1848 heißt es noch im Protokollbuch: »Ein Antrag des Herrn Riem im Verein mit der Singakademie oder dem Grabau'schen Chor ein Oratorium statt eines regelmäßigen Concerts aufzuführen wurde mit dem Charakter der *Privat-Concerte* für nicht vereinbar gehalten, dagegen als sehr wünschenswerth erkannt größere Musikwerke mit Chor in den Concerten zur Aufführung zu bringen, was in Ermangelung tüchtiger Solisten und weil sich die Singakademie bisher nicht sehr geneigt dazu gezeigt hatte, in den letzten Jahren unterblieben war« (*Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53. Bd. 2, S. 4*).

66 Vgl. Reinthaler, Karl Martin. *Das Oratorium und seine Aufgaben*. In: Bremer Sonntagsblatt, Organ des Künstlervereins, Bd. 6, 1858. S. 391-393.

67 In dieser Ausführung nutzt Reinthaler sogleich die Gelegenheit, die Gattung des Oratoriums deutlich gegen die Programm Musik abzugrenzen: »Was eine Verkennung der reinen Instrumentalmusik, d.h. die sogenannte Programm Musik, vergebens erstrebt, die Darstellung von Ideen außerhalb der Musik selbst durch Töne, das leistet der Chor, er giebt das klare Wort, aber er giebt mehr als das Wort« (ebd., S. 391).

68 Ebd., S. 392.

69 Ebd., S. 391.

Durch diese musikästhetische Umdeutung des geistlichen Inhalts wird die Gattung des Oratoriums, nicht nur auf der Grundlage weltlicher Stoffe, für die Bremer *Privat-Concerte* annehmbarer Bestandteil und ist in ihnen durch ihren latent politischen Charakter gleichfalls das höchste Maß der politischen und nationalen Äußerung. Denn an dieser Stelle darf daran erinnert werden, dass offensichtlich nationale Tendenzen, wie Männerchöre oder Werke mit politischen Titeln, anders als in vielen musikalischen Vereinen der Zeit, keine Berücksichtigung in den Konzerten fanden. Dass Reinthaler besonders ab 1871 trotzdem einige offensichtlich politische Werke im Programm der *Privat-Concerte* integrierte, dürfte nicht zur Freude aller gewesen sein, denn in der Hansestadt wehte immer auch ein freiheitlicher Geist, der sich besonders im Bereich der Künste vom Politischen distanzierte.⁷⁰ Nach Reinthalers Aufsatz zur Deutung des Oratoriums verwundert es nicht, dass schließlich als erstes Oratorium Reinthalers *Jephta* selbst aufgeführt wurde, dem dann sogleich Händels *Alexanderfest* und Haydns *Schöpfung* sowie seine *Jahreszeiten* folgten.⁷¹

Vor dem Hintergrund Reinthalers Idee des Oratoriums erscheint auch sein Kommentar gegenüber Johannes Brahms zu dessen Manuskript seines *Deutschen Requiems*, op. 45 einleuchtend. Darin rät er Brahms, sein Werk um einen Aspekt zu erweitern, um den sich das christliche Bewusstsein überhaupt drehe, »nämlich der Erlösungstod des Herrn«.⁷² Reinthaler wünschte sich gerade diesen Aspekt genauer herausgestellt, weil er seiner Meinung nach problemlos an die Anlage des Textes anknüpfen könne und in seinem Sinne als Befreiungsgedanke auch säkularisiert deutbar wäre:

Mein Gedanke war der: Sie stehen in dem Werke nicht allein auf religiösem, sondern auf ganz christlichem Boden.⁷³

Gemeinhin gilt diese Briefstelle als Beginn der Freundschaft zwischen Brahms und Reinthaler, die für das Bremer Musikleben ohne Zweifel bedeutsam geworden ist und an anderer Stelle vielfach besprochen wurde.⁷⁴ Für diese Arbeit wichtig ist

70 Im Staatsarchiv Bremen sind die Programmzettel der Saisons 1873/74-1876/77 vollständig erhalten (vgl. *Programmzettel Privat-Concert*. Aus den Jahren 1842/43-1852/53 (vollständig); 1873/74-1876/77 (vollständig). Vereinzelt aus den Jahren 1840/41; 1871-1874; 1877-79; 1879/80-1883/84. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1014).

71 Am 7. Dezember 1858 leitet Reinthaler die erste Bremer Aufführung seines *Jephta*. Am 4. März 1862 das *Alexanderfest* und im darauffolgenden Jahr die haydnischen Oratorien.

72 Brief von Karl Martin Reinthaler an Johannes Brahms vom 5. Oktober 1867, zitiert nach: Altmann, 1912, S. 9 f.

73 Ebd., S. 9.

74 Vergleiche dazu Klaus Blums *100 Jahre ein deutsches Requiem von Johannes Brahms* (Blum, 1971), Oliver Schwarz-Roosmanns Kapitel *Die Freundschaft mit Brahms* in: *Carl Martin Reinthaler. Lebenswege eines Bremer Musikdirektor* (Schwarz-Roosmann, 2003, S. 39-56).

hingegen zunächst Brahms' Beziehung zum Bremer Konzertwesen, dem er ambivalent gegenüber gestanden hatte: Er unterschied zwischen den »freien« Konzerten in Bremen und den *Privat-Concerten*. Brahms entschied sich nicht grundlos für Bremen als Ort der Uraufführungen für seine beiden größtbesetzten Werke mit Chor, das *Deutsche Requiem* und den ersten Satz des *Triumphliedes* (*Bremer Fassung in C-Dur*).⁷⁵ Reinthaler hatte sich neben seiner Funktion als Leiter der *Privat-Concerte* als guter Chorleiter herausgestellt. Dementsprechend konnte Brahms sich in Bremen sicher sein, die für seine Werke besonders wichtigen Vorproben des Chores durch Reinthaler gewissenhaft ausgeführt zu sehen. In dieser Annahme wurde er letztendlich bei beiden Aufführungen nicht enttäuscht, wie aus einem Brief Brahms' an die *Singakademie* hervorgeht.⁷⁶ Das musikalische Niveau der *Singakademie*, welches in den Protokollbüchern und Rezensionen zuvor nicht immer positiv bewertet wurde, hatte sich unter Reinthaler offensichtlich positiv entwickelt. Darüber hinaus stand den Aufführungen in Bremen ein Orchester zur Verfügung, das über alle nötigen Mittel verfügte und im Jahr 1863 mit einer Besetzung von 65 Berufsmusikern überdurchschnittlich groß besetzt war, gleichwohl es in seiner Grundstruktur – für Brahms nicht bedeutungslos – bürgerlich geprägt war. Verwunderlich sind diese Beobachtungen nicht, berücksichtigt man Reinthalers Neigung zur Aufführung großer Oratorien und auch seine eigene kompositorische Tätigkeit mit einem großen Anteil an Chorwerken. Nicht vergessen werden sollte auch, dass in Bremen entsprechende Aufführungsorte, wie der Dom und der Kaisersaal im Künstlerverein, den nötigen äußeren Rahmen schafften. Die beiden größten Klangkörper der Stadt, das Konzertorchester und die *Singakademie*, waren ganz auf diese musikalischen Großveranstaltungen ausgerichtet, obgleich es

-
- 75 Über die Aufführung des Triumphliedes am 7. April 1871 im Bremer Dom und die im Zuge der Recherchen zu dieser Arbeit wiederentdeckte Bremer Fassung des Triumphliedes in C-Dur wird an anderer Stelle ausführlich berichtet. Erste Erkenntnisse sind in einem Band der Brahms-Studien (Katrin Bock, Ulrich Tadday. *Bericht zum Fund der Bremer Fassung des Triumphliedes in C-Dur von Johannes Brahms*. In: Brahms-Studien. Bd. 17. Hg.: Beatrix Borchard und Kerstin Schüssler-Bach. Tutzing: 2014, S. 153-162) und im Tagungsband des Symposiums *Brahms am Werk, Konzepte, Texte, Prozesse* der CfM-Tagung 2011 in Kiel erschienen (Ulrich Tadday. *Brahms' Bremer Triumphlied*. In: Brahms am Werk: Konzepte – Texte – Prozesse. München, 2016, S. 150-169). Darüber hinaus ist die kritische Edition der Bremer Fassung des Triumphliedes noch nicht abgeschlossen und erscheint im Rahmen der neuen Johannes Brahms Gesamtausgabe, die am gleichnamigen Forschungszentrum in Kiel erarbeitet wird.
- 76 Brahms dankte beispielsweise in einem Brief an den Vorstand der *Singakademie* vom 23. April 1868 ausdrücklich dem Chor für seinen »Eifer« und die »Liebe«, mit welcher er sein Requiem aufgeführt habe und bemerkte weiterhin: »Aber zu danken habe ich in Bremen sehr viel, vor allem Ihrem Kapellmeister, der mit so außerordentlichem künstlerischen Vermögen wie Eifer die Aufführung förderte, auch so viel Mühen nicht scheute, die einem Künstler nicht die angenehmsten sind. Er hat dadurch mein Werk auf eine Weise ins Leben geführt, die ich nicht vergessen werde« (zitiert nach: Altmann, 1912, S. 20).

ohne das Engagement des *Vereins für Privat-Concerte*, das weniger auf diese Konzerte als auf das eigene Konzertwesen in Bremen fokussiert war, kein vergleichbares Orchester gegeben hätte. Bremen war also besonders durch die Verbindung der bürgerlichen Institutionen für die Aufführung der Werke Brahms interessant geworden und legte so erst den Grundstein für eine umfassende Brahmsrezeption. Seine Werke werden in Bremen auch im überregionalen Vergleich zu anderen Städten verhältnismäßig häufig aufgeführt.⁷⁷ Dass allerdings unter allen Brahmswerken gerade die Symphonien nicht in Bremen uraufgeführt wurden, erklärt sich vor diesen Beobachtungen und belegt eine gewisse Skepsis Brahms' gegenüber der Konzertdirektion. Bei der zweiten Aufführung seines *Requiem* hatte er auf ein höheres Honorar zugunsten eines gemeinnützigen Zwecks verzichtet.⁷⁸ Im Gegensatz dazu zog er das gleichzeitige Konzertieren im *Privat-Concert* als Möglichkeit in Betracht, »das Pekuniäre zu bedenken«.⁷⁹ Übrigens trat Brahms auch im Rahmen des Konzertabonnements in Bremen in drei von sechs Konzerten mit Werken mit Chor und Orchester auf.⁸⁰ Die Zurückhaltung gegenüber dem Abonnement der Bremer Konzerte äußerte sich auch in der vielbesprochenen Briefstelle gegenüber Hans von Bülow, in der Brahms die »fragwürdige Arbeit« Reinthalers in Schutz nahm, da »jeder Bremer hieran nach besten Kräften mitgearbeitet hat«.⁸¹ Brahms deutete damit die Abhängigkeit Reinthalers vom Bremer Konzertwesen an, von dem er einen nicht besonder progressiven und weltmännischen Eindruck gehabt hat.

77 Vgl. Wiesenfeldt, 2009, S. 568.

78 So berichtet Brahms in einem Brief an Reinthaler im März 1874: »NB. Mir scheint, Du wünschst mich für bescheidenes Honorar? Deshalb schrieb ich nicht davon. Deiner Direktion schenke ich natürlich nicht gern – also – usw.« (Brahms, Johannes. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler und dessen Familie*. In: Johannes Brahms Briefwechsel. Bd. 3. 2. Aufl. Hg.: Wilhelm Altmann, S. 58).

79 Vgl. ebd., S. 12.

80 Vgl. Hofmann, 2003. Brahms trat am 20. November 1855, 31. März 1868, 25. April 1871, 28. April 1874, 22. Januar 1878 und am 16. Dezember 1884 im Bremer *Privat-Concert* beziehungsweise in den *Abonnements-Concerten* auf.

81 Brief von Johannes Brahms an Hans von Bülow zwischen 17. und 28. März 1887, zitiert nach: Bülow, Hans von. *Hans von Bülow. Briefe und Schriften*. Hg.: Marie von Bülow. VII. Bd., S. 95. Wegen der Wichtigkeit der Textstelle sei sie hier in Gänze abgedruckt: »Es mag gern sein, daß Reinthaler mehr auf dem Gewissen hat – nicht gerade als ich weiß oder glaube – aber als ich gern erwähne und bespreche./Ja, ich gebe Dir für dies Bedenkliche die vollen 10 letzten Jahre seiner Tätigkeit und hätte dem nur ausdrücklich beizufügen, daß jeder Bremer hieran nach besten Kräften mitgearbeitet hat! Es bleiben 20 Jahre, von denen ich nach eigener Erfahrung annehmen darf, daß er höchst ehrenwert, selbstlos und fleißig gearbeitet hat – welcher Stupidität, Gleichgültigkeit, Brutalität und Dummheit entgegen – und ganz einsam in diesem täglichen Kampf! Wie glaubst Du, daß etwa Richard Strauß ausschauen würde, wenn er 30 Jahre in Bremen (dazu noch in dem eisenbahnlosen) interniert würde?« (ebd.).

Gleichzeitig hielt sich selbst Brahms in diesem Zusammenhang zurück, Reinthalers Wirken in dessen letzten zehn Jahre in Bremen zu bewerten, welches er offenbar genauso kritisch betrachtete wie das Bremer Konzertwesen selbst: Auf der einen Seite rechnete Brahms Reinthaler sein Leben lang die gelungenen Uraufführungen seiner Werke hoch an, auf der anderen Seite war auch Brahms am Ende kein bedingungsloser Unterstützter Reinthalers mehr, der sich scheinbar fast verbittert gegen Neuerungen im Konzertwesen gewehrt hatte und sich zunehmend als »Oberkonzertdiener« (von Bülow) und Städtischer Musikdirektor – als einer der letzten von seinem Zuschnitt – gegen seinen Ruf als Traditionalist und nicht zeitgemäßer Dirigent wahren musste.⁸²

82 Vgl. dazu auch die Ausführungen im Kapitel *Widerstreit der bürgerlichen Kultur und die Kritik an den Institutionen (1878-1895)*, warum sich Reinthaler mit seinem Antrag zur Übernahme des Orchesters durch die öffentliche Hand (*Zur Pflege der Musik*) wohl der Affirmation des eigenen Musikverständnisses verdächtig gemacht hatte und sich daher einer wachsenden Kritik ausgesetzt sah.

IV. Bürgertum und Avantgarde – Zur Kritik eines bürgerlichen Konzerts (1887–1914)

Stardirigent statt Musikdirektor: Hans von Bülow

Obwohl die Inhalte des Streits zwischen der Konzertdirektion und Karl Martin Reinthaler weitestgehend unbekannt bleiben müssen, lässt sich am Ende von Reinthalers musikalischer Leitung der Übergang des bürgerlichen Konzertwesens in die Moderne ablesen, wie er sich in Bremen und in vielen anderen Städten vollzogen hat. Gleichzeitig entfachte der neue Leiter der *Abonnementsconcerte*,¹ Hans von Bülow, eine Diskussion über das Bremer Konzertwesen, die dessen zugrundeliegendes Fundament nachhaltig erschüttern sollte. Der Effekt, der von den neuen Dirigenten der Zeit ausging, wurde von Richard Wagner auch auf die Bremer Verhältnisse zutreffend formuliert:

In unseren Zeiten werden nun diese Dirigentenstellen aber auch durch besonders Berufene besetzt: man lässt, je nach Bedürfnis und Stimmung der obersten Direktion, von irgend woher einen tüchtigen Routinier kommen; und dies geschieht, um der Trägheit der landesüblichen Kapellmeister eine ›aktive Kraft‹ einzupflanzen. Dieß sind die Leute, welche in vierzehn Tagen eine Oper ›herausbringen‹, sehr stark zu ›streichen‹ verstehen, und den Sängerinnen effektvolle ›Schlüsse‹ in fremde Partituren hineinkomponieren.²

»The master-conductor Hans von Bülow«³ ging als eine der ersten Interpretenpersönlichkeiten (Hinrichsen) in die Geschichte des neuen Typus eines virtuosen Stardirigenten ein. Auf dem Höhepunkt seiner Karriere leitete er in den Wintern

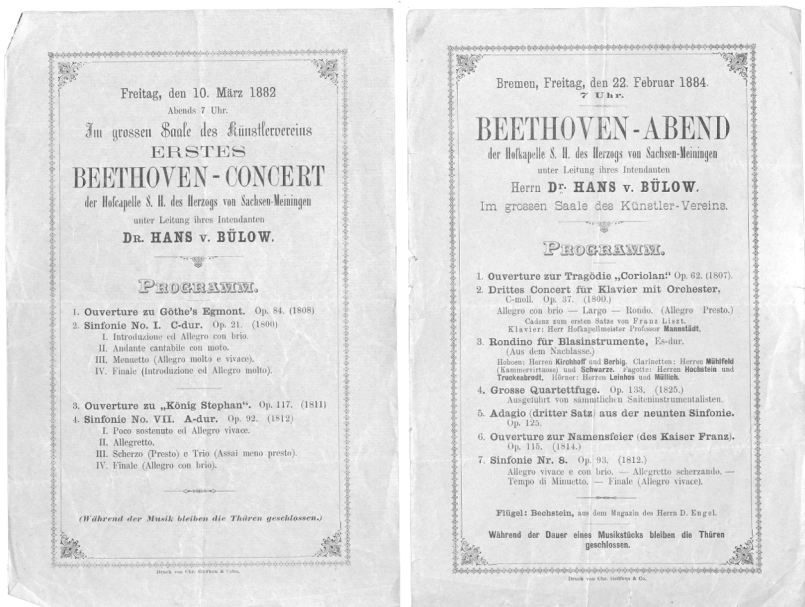
1 Seit 1877 sind die ehemaligen *Privat-Concerte* des *Vereins für Privat-Concerte* umbenannt in *Abonnementsconcerte* des *Großen Comités*, wie im folgenden Kapitel *Widerstreit der bürgerlichen Kultur und die Kritik der Institutionen (1878-1895)* näher besprochen wird.

2 Wagner, 1953, S. 74.

3 Felix Weingartner in *Über das Dirigieren (1895)*, zitiert nach Raymond Holden *The Virtuoso Conductors*, der Bülow als ersten Dirigenten in einer Folge des neuen Dirigententypus – von der Theoriebildung Wagners bis Furtwängler und Karajan – sieht und den Versuch unternimmt, diesen Typus in Form einer Gruppenbiografie herauszustellen (Holden, 2005, S. 11-36).

1887/88 und 1888/89 nicht nur die Abonnementsconcerte und das Stadttheater in Hamburg – seinem damaligen Wohnort –, sondern auch die Konzertorchester in Berlin und Bremen und erklärte diese Zeit selbst zu seiner »musikalische[n] Winterkampagne in drei Städten«. ⁴ Die Gelegenheit, von Bülow in Norddeutschland in weiteren namhaften Orchestern zu platzieren und ihm so zu weiterer Popularität zu verhelfen, war ebenso im Sinne seines Agenten Hermann Wolff, ⁵ wie sie gleichzeitig eine willkommene Gelegenheit für das Grosse Comité war, den weltberühmten Mann aus der Nachbarstadt nach Bremen zu locken. ⁶ Bevor von Bülow sein festes Engagement für die kommenden zwei Saisons antrat, hatte er schon im Frühjahr 1887 in Bremen zwei Abonnementsconcerte übernommen. Zuvor lernten ihn die Bremer durch zwei Gastspiele mit der Meininger Hofkapelle kennen, die er in Jahr 1882 und 1884 leitete.

Abb. 9: Beethoven-Concerte (10.03.1882 und 22. 02.1884) unter der Leitung von Hans von Bülow im Bremer Künstlerverein



Quelle: Staatsarchiv Bremen, 7,1014

- 4 Hans von Bülow-Briefe, Hg.: Marie von Bülow, Bd. 7, S. 164, zitiert nach: Walker, 2010, S. 377. Vgl. auch Haas, 2002, S. 241.
- 5 Vgl. Holden, 2005, S. 32.
- 6 Vgl. Haas, 2002, S. 236.

In Bremen zog von Bülow das Publikum fast magisch an und verhalf der Konzertdirektion zu einer ausverkauften Saison, was wahrscheinlich in den Jahren zuvor unter Reinthaler nicht der Fall gewesen war.⁷ Ungeachtet seines Erfolgs berichtete von Bülow seinem Freund Johannes Brahms bei Antritt der Stelle in Bremen mehrfach von seinem Engagement für die Beteiligung Karl Martin Reinthalers an den Konzerten. Wohl wissend, dass Brahms mit dem Bremer Musikdirektor eng befreundet war, mögen von Bülows Gründe für diese Freundlichkeiten gegenüber Reinthaler mannigfach gewesen sein: Er hoffte wohl auf Reinthalers Unterstützung vor Ort angesichts seiner Arbeitsbelastung, in drei Städten gleichzeitig Konzerte zu leiten, und konnte auch Reinthalers Unterstützung bei der Einführung in die Bremer Besonderheiten gut gebrauchen.⁸ Gleichfalls wurde Reinthaler nach wie vor in Bremen wie auch überregional als angesehener Musiker geschätzt. Trotz einiger Vorbehalte von Bülows gegenüber Reinthalers Wirken in Bremen⁹ widerstrebte es ihm, diesem sein Wirkungsfeld gegen seinen Willen zu entziehen und sich auf die Seite der Konzertdirektion zu stellen:

Also – dunque – enfin; ich habe beim Souper den HH. Comitékesseln auf ihre Einladung, die 10 Konzerte nächste Saison von Hamburg aus zu dirigieren, rund erklärt: mit Vergnügen die Hälfte, wenn C.R. [Carl Reinthaler] für die andre Hälfte reintegriert wird. Die wirklich für jeden nicht ganz herzlosen Zuschauer peinliche Demüthigung von C. R. – der als Oberkonzertdiener functionnirt – ist, was ich haarscharf zu beweisen keine sonderliche Mühe hatte, vor Allem eine Demüthigung des Konzertvereins selbst: 29 Jahre des Bremer Musiklebens verwerfen sie damit.¹⁰

Von Bülows Bemühungen wurden selbst von Reinthaler positiv aufgenommen, der dessen »noble Art« lobte, auf Grund derer er den Vorschlag der gemeinsamen Lei-

-
- 7 Vgl. Brief von Reinthaler an J. Joachim am 12. August 1887. In: Reinthaler, Karl Martin. *Neunzehn Briefe und zwei Postkarten vom 17.01.1867-27.06.1891 an Joseph und Amalie Joachim*.
- 8 Die Novelle *Zukunftsmusik* (1898) von Wilhelm Berger (wohl der Vater des bekannten Komponisten Wilhelm Berger) handelt von einem Musikdirektor, der als Vertreter einer konservativen Musikanschauung von einem »neudeutschen Dirigenten« abgelöst wird. Natürlich ist dieser Umstand im Musikleben Deutschlands kein Einzelfall gewesen. Allerdings ist die Darstellung in der Novelle, der neue Dirigent sei vom traditionellen Musikdirektor erst in die Eigenheiten des städtischen Konzerts eingeführt worden, da dieser in einigen Konzerten mit modernem Programm vor dem Publikum gescheitert sei, vielleicht weniger fiktiv als zunächst anzunehmen wäre (vgl. Berger, 1898, S. 3-48).
- 9 »Nun hat aber C. R. [Carl Reinthaler] mehr auf dem Gewissen, als Du weißt oder glauben magst« erklärt von Bülow Brahms, der über die Vorwürfe gegenüber Reinthaler jedoch im Bilde war (Brief von Hans von Bülow an Johannes Brahms am 17. März 1887, zitiert nach: Bülow, Hans von. *Hans von Bülow. Die Briefe an Johannes Brahms*. Hg.: Hans-Joachim Hinrichsen).
- 10 Brief von Hans von Bülow an Johannes Brahms am 17. März 1887, zitiert nach: Ebd.

tung nicht habe ablehnen können.¹¹ Das Zerwürfnis zwischen dem Musikdirektor und der Konzertdirektion war jedoch zu groß, wie von Bülow noch einige Wochen vor der endgültigen Pensionierung Reinthalers im Mai 1887 berichtete:

Es ist mir heillos schwer gemacht, das Beabsichtigte durchzusetzen. Es herrscht in Br. ein wahrhaft fanatisches Bedürfnis nach Ungerechtigkeit betr. C. R.◊. Ich gebe es drum doch nicht auf, die Leute zur Raison zu bringen. Die große zahlende Majorität will aber leider zur Zeit – Ostrazismus ›üben◊.¹²

Im Gegensatz zur Loyalität gegenüber Reinthaler steht von Bülow der Konzertdirektion, wie auch dem Bremer »novitätenabholden, kühlen« Publikum, äußerst kritisch gegenüber. Mit Friedrich Weinlig, der die Geschäfte der *Abonnementsconcerte* zu Bülows Zeiten im Kern führte, korrespondierte er in häufig scharfem Tonfall und äußerte deutlich seine Missgunst gegenüber der Uneinsichtigkeit der Direktion für angemessene Probenumfänge und ihr Musikverständnis an vielen Stellen.¹³ Den seit nunmehr über einem halben Jahrhundert feststehenden Strukturen und ästhetischen Vorstellungen setzte von Bülow unbeirrt seine eigenen Vorstellungen von einem modernen Konzert entgegen: Zunächst bedeutete dies eine Veränderung der Probensituation, es sollte sich jedoch auch das Konzert selbst, dessen Programmstruktur und die Auswahl an Werken fundamental wandeln.

Gegen die Behauptung Klaus Blums, von Bülow habe in Bremen zwei Jahre Konzerte geleitet, die andere für ihn einstudiert hätten, sprechen viele Briefe, in denen die Proben in Bremen durch von Bülow detailliert geplant wurden.¹⁴ Bekannt sind Zeugnisse, in denen er bis auf eine halbe Stunde genau den Probenablauf plante und argumentierte, weshalb welches Werk wie lange geprobt werden müsse.¹⁵ Gleich zum ersten *Abonnementsconcert* seiner fest engagierten Saison am 11. Oktober 1887 setzte von Bülow Weinlig darüber in Kenntnis, dass er früher in Bremen eintreffen werde um drei Proben möglich zu machen, da auch Beethovens

11 Vgl. Brief von Reinthaler an J. Joachim vom 12. August 1887, in: *Neunzehn Briefe und zwei Postkarten vom 17.01.1867-27.06.1891 an Joseph und Amalie Joachim*.

12 Brief von Hans von Bülow an Johannes Brahms vom 30. März 1887, zitiert nach: Bülow, Hans von. *Hans von Bülow. Die Briefe an Johannes Brahms*. Hg.: Hans-Joachim Hinrichsen. Vgl. dort auch den Brief vom 27. Mai 1887.

13 An Eugen Spitzweg berichtet Bülow am 18. Januar 1888: »Das Mailänder Furore war unbekannt! Dagegen sagten mir ein paar Comitekessel (oh diese Sorte!), die Sinfonie sei ja in München selbst ausgezischt worden! Wenn man die Leute nun aufzuklären versucht, so blicken sie tief misstraulich und glauben, man spreche in persönlichem Interesse. Dergleichen macht recht müde – mit der Zeit – müder als alle wirkliche Berufsarbeit.« (zitiert nach: Ebd.)

14 Vgl. dazu Blum, 1975, S. 323.

15 Vgl. Bülow, Hans von. *Brief vom 05. Oktober 1887 an Friedrich Weinlig*. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, N.Mus. ep. 3222, 55 Ep 1401, (Bülow-Nachl.).

Siebte Symphonie nicht zu unterschätzen sei: »Wird nicht sehr sorgfältig nüzanzirt, so klingt die ziemlich unbeholfene Instrumentation (namentl. in dem vorlauten Blech) leicht recht unerquicklich.«¹⁶ Er wollte Reinthaler darüber hinaus nicht zumuten, Vorproben im Sinne seiner eigenen Auffassung durchführen zu müssen ohne eine genaue Anleitung zu bekommen und legte dem Brief deshalb eine Partitur der beethovenschen *Symphonie* bei, in der er seine Interpretation verdeutlicht hatte. Neben der Anleitung der Vorproben verschickte von Bülow seine Partitur, um überprüfen zu lassen ob das Bremer Aufführungsmaterials die gleiche Abschnittszählung verwendet.¹⁷ Für von Bülow waren diese Eintragungen nach eigener Angabe für die Probe an der *Siebten Symphonie* besonders dringend nötig. An anderer Stelle setzte er sich dafür ein, dass Reinthaler die Werke, die dieser wegen fehlender Probenzeit von Bülows mit dem Orchester einstudiert hatte, im Konzert selbst dirigieren sollte. Dies geschah auch im Falle des *Extra-Concerts zum Besten der Orchester-Pensionsanstalt* am 9. Dezember 1887: Nachdem von Bülow wiederholt um Extraproben für die *Neunte Symphonie* gebeten hatte und diese ihm nur unter Unmut und terminlichem Entgegenkommen von seiner Seite gewährt wurden, schrieb er noch drei Tage vor dem Konzert an Weinlig:

Abgesehen davon ist es eine schreiende, g r a u e n volle Ungerechtigkeit gegen KM. R[einthaler], daß er das, was er einstudirt (Coriolanouvertüre, Meeresstille, Terzett) – nicht selbst dirigiren soll. »Alter tulit honores«, nimmer gebe ich mich dazu her, mir drgl. vorwerfen zu lassen. D r i n g e n d st ersuche ich um Richtigstellung:

Theil I Dirigent Kapellmstr. R.

» II » H. v. Bw

[P.S.] Ersuche ergebenst um Beruhigung per Draht, da ich sonst aus Pflichtgefühl gegen mich selbst vorziehen muß, mich in Hamburg auszuruhen, statt mich bei Ihnen abzuquälen für eine doch recht zweifelhafte kunstwürdige Aufführung.¹⁸

Auch hier setzte sich von Bülow mit seinen Verhandlungen durch, wie das nachfolgende Konzertprogramm belegt.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Brief von Hans von Bülow an Friedrich Weinlig am 6. Dezember 1887, zitiert nach: Bülow, Hans von. *Hans von Bülow. Briefe und Schriften*. Hg.: Marie von Bülow. VII. Bd.

Abb. 10: Extra-Concert zum Besten der Orchester-Pensionsanstalt am 9.12.1887

Extra-Concert
zum Besten der Orchester-Pensionsanstalt
im grossen Saale des **Münster-Vereins.**
Freitag, den 9. December 1887.

Siehe Blatt unter Leitung des Herrn Musikdirectors G. Meißner, zweites Blatt unter Leitung des Herrn G. Mann von Bielew und Mittheilung von F. J. Schiller, Herrn C. Meißner, Herrn C. Hoffmann, sowie des Hrn. Meißner und des gemeinsamen Orchester-Directors.

Erster Theil.

1) Overture in „C-moll“, von L. van Beethoven.

2) **Tercet** „Träume, süß! Träume“, für Sopran, Tenor und Bass mit Begleitung des Orchesters, von L. van Beethoven, op. 118.

Sopran.
Traume, süß! Träume, süß! Ich bin so fern
In dieser Welt, ich bin so fern
In dieser Welt, ich bin so fern
In dieser Welt, ich bin so fern

Tenor.
Traume, süß! Träume, süß! Ich bin so fern
In dieser Welt, ich bin so fern
In dieser Welt, ich bin so fern
In dieser Welt, ich bin so fern

Bass.
Traume, süß! Träume, süß! Ich bin so fern
In dieser Welt, ich bin so fern
In dieser Welt, ich bin so fern
In dieser Welt, ich bin so fern

3) „Mozzelli und glückliche Fahrt“, für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters, in Musik gesetzt von L. van Beethoven.

Sopran.
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben.

Tenor.
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben.

Bass.
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben.

Viola.
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben.

Violoncello.
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben.

Contra Bass.
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben.

Orgel.
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben,
Das ist ein glückliches Leben.

4) Fantaisie für Pianoforte, Chor und Orchester von L. van Beethoven, op. 84.
Adagio. — Finales. — Allegro molto — Adagio — Marcia assai vivace — Allegretto quasi Andante.

Chor.
Herrn der den Glühenden,
Doch der Künste Freilichtgenossen
Lasset uns trüben Licht erlösen.

5) Neunte Symphonie mit Schwansee über Schiller's Ode „An die Fremde“ von L. van Beethoven, op. 125.
I. Allegro, ma non troppo, un poco maestoso. II. Molto vivace. III. Adagio molto e cantabile. IV. Presto — Allegro assai — Presto.

Sopran.
O Fremde, dich die ich dich, wieder laue
In der Fremde wieder laue
In der Fremde wieder laue
In der Fremde wieder laue

Tenor.
O Fremde, dich die ich dich, wieder laue
In der Fremde wieder laue
In der Fremde wieder laue
In der Fremde wieder laue

Bass.
O Fremde, dich die ich dich, wieder laue
In der Fremde wieder laue
In der Fremde wieder laue
In der Fremde wieder laue

Viola.
O Fremde, dich die ich dich, wieder laue
In der Fremde wieder laue
In der Fremde wieder laue
In der Fremde wieder laue

Violoncello.
O Fremde, dich die ich dich, wieder laue
In der Fremde wieder laue
In der Fremde wieder laue
In der Fremde wieder laue

Contra Bass.
O Fremde, dich die ich dich, wieder laue
In der Fremde wieder laue
In der Fremde wieder laue
In der Fremde wieder laue

Orgel.
O Fremde, dich die ich dich, wieder laue
In der Fremde wieder laue
In der Fremde wieder laue
In der Fremde wieder laue

Quelle: Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens (Nachlass Blum, Klaus, 1203)

Auch wenn sich der geforderte Mehraufwand bei den Proben, wie er in Bremen bisher nicht üblich gewesen war, weiterhin nur träge etablierte, machte von Bülow letzten Endes einige positive Bemerkungen über die musikalischen Ergebnisse. So erklärte er gegenüber Eugen Spitzweg, dieser solle Richard Strauß berichten, dass die Aufführung seiner *Symphonie in f-Moll, op. 12* in Bremen zwar keine ideale gewesen sei, aber »doch eine beträchtlich bessere als die vorjährige in Hamburg«. ¹⁹ Offensichtlich hatte von Bülow seine Ansprüche an das Bremer Orchester gleichzeitig etwas relativiert, denn er berücksichtigte fortan, dass das Konzertorchester nach wie vor stark von den vielen Theateraufführungen beansprucht wurde. ²⁰ Dieses war nicht zuletzt der Grund, weshalb von Bülows Forderungen nach Sonderproben für die Konzertdirektion teils schwer zu realisieren waren. Darüber hinaus bot von Bülow auch in Bremen an, was für ihn in anderen Städten schon gängige Praxis war: Er erwog die Möglichkeit, öffentliche Generalproben zur Deckung der gestiegenen Kosten infolge von Sonderproben heranzuziehen. ²¹ Hinweise, dass dieser Vorschlag Umsetzung gefunden hat, gibt es jedoch nicht.

Von Bülows nachdrückliches Einwirken auf eine Veränderung der Bremer Konzertprogramme ist unverkennbar: Der Authentizität des Symphoniekonzerts entsprechend, also im Sinne eines konsequenten Orchesterprogramms, sprach der Dirigent sich gegen jegliche Solowerke mit Klavierbegleitung aus, ebenso, wie Gesangsstücke niemals von der falschen Stimmlage vorzutragen seien. ²² Von Bülow versuchte in Bremen sogar das Klavier von der Konzertbühne zu verbannen, indem er argumentierte, der Platz sei zu gering, um mit Klavier die Streicher effektiv platzieren zu können. ²³ In Bremen, wo Lieder unter Karl Martin Reinthaler zum festen Konzertbestandteil gehörten, blieb dieser Einschnitt sicher nicht unbemerkt. Von Bülow betrachtete seine Konzertprogramme als organische Einheit, die in ihrem »autonom-artistischen Charakter [...] zwar nicht schon das Ziel, aber die Basis der kommunikativen Funktion musikalischer Interpretation« waren. ²⁴ Zu seinem Missfallen lehnte die Bremer Konzertdirektion eine Aufführung der *Neun-*

19 Brief von Hans von Bülow an Eugen Spitzweg am 18. Januar 1888, zitiert nach: Ebd.

20 Am 31. Januar 1888 schreibt Hans von Bülow seiner Frau Marie: »Die Probe ging gestern – ziemlich glatt. Ich war nämlich stets des Grundsatzes eingedenk, daß man vom Ochsen nur ein Beefsteak und kein Rehfilet verlangen soll, und daß zwischen Opernprobe und Opernvorstellung keine Concertinspiration seitens der Musikanten knospen kann.« (Ebd.)

21 Vgl. Brief von Hans von Bülow an Friedrich Weinlig am 19. November 1887, in: Ebd.

22 Vgl. Brief von Hans von Bülow an Herrmann Wolff am 11. Oktober 1887, in: Ebd.

23 Vgl. Bülow, Hans von. *Brief vom 05. Oktober 1887 an Friedrich Weinlig*. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

24 Hinrichsen, 1999, S. 59.

ten *Symphonie* von Beethoven an zwei aufeinanderfolgenden Tagen zunächst ab.²⁵ Diese hätte ihm geradezu als Inkarnation seiner Idee eines systematischen Konzertprogramms gedient, wie er schon in Meinungen am 19. Dezember 1880 mit einer solchen Doppelaufführung einiges Aufsehen erregt hatte. Nicht weniger systematisch ist das oben (Abb. 10) abgedruckte Programm vom 09. Dezember 1887 zu lesen, in dem eben die beethovenschen Werke in ihrer Interpretation nach von Bülow's Idee erst im Kontext betrachtet wirksam würden.²⁶

Allgemein standen im Konzertprogramm unter von Bülow die Beethovensymphonien im Zentrum, wie es bereits seit Jahren in Bremen der Fall gewesen war und nun auch für die großen Dirigenten der Zeit wieder zum Fundament ihrer Programmpolitik geworden war: Beethoven galt als Indikator für die Leistung eines Dirigenten und seiner Interpretation.²⁷ Im Falle Bremens ist zugleich nicht auszuschließen, dass die Konzertdirektion auf die Programmauswahl von Bülow's Einfluss genommen hatte. Den Hinweis darauf gibt eine Briefstelle, in der von Bülow sich bei Weinlig erkundigt: »Haben Sie das Programm so belassen, wie Sie neulich beabsichtigt hatten? In dieser Annahme möchte ich auf ein paar Punkte aufmerksam machen: [...]«²⁸ Höchst untypisch für von Bülow's kompromisslose Absprachen bei der Programmauswahl,²⁹ würde dieses wiederum erklären, warum sich das Programm in Bremen während seiner »Winterkampagne in drei Städten« von Hamburg und Berlin in einigen Punkten unterschieden hatte. Nach Alan Walkers Gegenüberstellung der Konzertprogramme führte von Bülow in Bremen wenig verwunderlich mehr Beethoven und weniger Wagner als in Hamburg und Berlin auf. Erstaunlich hingegen ist die Beobachtung, dass Werke von Johannes Brahms unter seiner Leitung in Bremen ebenfalls weniger aufgeführt wurden, hingegen die Werke Saint-Saens' auffallend häufig.³⁰ Darüber hinaus gingen aus von Bülow's Programmen keine Werke von bisher in Bremen unbekanntem Komponisten hervor. Ganz im Gegenteil besteht ein Großteil des Programms aus bekannten Werken,

25 »Warum haben Sie meinen Plan einer Doppelaufführung nicht adoptirt!« (Brief von Hans von Bülow an Friedrich Weinlig am 19. November 1887, zitiert nach: Bülow, Hans von. *Hans von Bülow. Briefe und Schriften*. Hg.: Marie von Bülow. VII. Bd.)

26 Vgl. Hinrichsen, 1999, S. 58 ff., hier besonders S. 62.

27 Vgl. Holden, 2005, S. 261.

28 Bülow, Hans von. *Brief vom 05. Oktober 1887 an Friedrich Weinlig*. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

29 Vgl. Hinrichsen, 1999, S. 84.

30 Insgesamt berücksichtigt die tabellarische Gegenüberstellung Walkers (vgl. Walker, 2010, S. 395) leider nicht alle Konzertprogrammpunkte und macht nicht deutlich, welche Auswahl er getroffen hat. Seine Gegenüberstellung sollte deshalb lediglich als Tendenz betrachtet werden.

schließlich wurden selbst einige Wagner Ouvertüren schon vor von Bülows Zeiten im *Abonnementsconcert* vorgetragen.³¹

In Zeiten des in Deutschland wütenden Parteienstreits verstand von Bülow es wie kein anderer, den Graben zwischen den verfeindeten Seiten zu überwinden: Als Dirigent aus der Schule Richard Wagners und Schüler Franz Liszts war er auf der anderen Seite ein gefragter Interpret seines Freundes Johannes Brahms. Seine besondere künstlerische Praxis und musikalischen Interpretationen gelangten Ende des 19. Jahrhunderts auf seinen Konzertreisen zu Weltruhm. Dass von Bülow als erster Dirigent nur für die *Abonnementsconcerte* nach Bremen kam und keine weiteren Aufgaben übernahm, verdeutlicht neben allen erläuterten Sachverhalten um seine Person ein weiteres Mal seine Wichtigkeit für die Weiterentwicklung des ehemaligen *Privat-Concerts* und ist generell ein Zeugnis der neuen Rolle des Dirigenten, auch in den Konzerten von Musikvereinen. »Die Orchesterleitung ist zu einer selbstständigen Kunst geworden, die nicht mehr an schaffende Musiker gebunden ist, und die ihr Hauptziel in der individuellen Interpretation sieht.«³² Für die Orchester, die wie das Bremer Konzertorchester im Kontext musikalischer Vereine gegründet worden waren, bedeutete dieser Wandel die Auflösung des traditionellen Verhältnisses, in unmittelbarer Abhängigkeit von einem *Städtischen Musikdirektor* zu stehen. Im Falle Bremens wird Hans von Bülow so auch zum Kritiker des bürgerlichen Konzertwesens, der als erster Dirigent aktiv versuchte, das Publikum gegen den Kunstgeschmack der Konzertdirektion zu erziehen. Von Bülow begann damit eine Diskussion, die das Bremer Musikleben in den kommenden Jahren nicht zur Ruhe kommen ließ und mit deren Kontroversen und Gegenparteien auch er sich ein Leben lang auseinandersetzen musste: »Alles was ich dort [in Bremen] für Erziehung des dortigen Kunstgeschmacks in 2 $\frac{1}{2}$ Jahren gethan, hat der eklige Streber [Erdmannsdörfer] in einem Jahre wieder zu nichte gemacht!«³³

31 An dieser Stelle sei auf die sehr umfangreiche und detaillierte Programmforschung von Kenneth Birkin (vgl. Birkin, 2011, besonders S. 650-671) hingewiesen, der systematisch jedes Konzert, an dem von Bülow als Dirigent und auch als Solist beteiligt war, mit dem entsprechenden Programm aufgelistet hat.

32 Schünemann, 1987, S. 344.

33 Brief von Hans von Bülow an Johannes Brahms am 26. Januar 1891, zitiert nach: Bülow, Hans von. *Hans von Bülow. Die Briefe an Johannes Brahms*. Hg.: Hans-Joachim Hinrichsen.

Widerstreit der bürgerlichen Kultur und die Kritik an den Institutionen (1878-1895)

In gewisser Weise ist die Anstellung Hans von Bülows als Leiter der *Abonnementsconcerte*³⁴ nicht nur eng mit der Entwicklung dieser Konzertreihe, sondern ebenso mit dem Bremer Musikleben generell verbunden: Nachdem der Pianist Dietrich Graue³⁵ öffentlich in der Bremer Tageszeitung die Gründe für das abnehmende musikalische Niveau der *Abonnementsconcerte* in der Ideenlosigkeit der Leitung Reinthalers festgestellt hatte und diese Bloßstellung seitens der Konzertdirektion natürlich nicht unkommentiert geblieben war, initiierte Graue kurzerhand eine Abstimmung des Bremer Publikums durch die Ankündigung einer alternativen Konzertreihe: Sollten die Konzerte der Saison 1884/85 weiterhin so schlecht abonniert sein und bis Ende des Monats Juni nur die Hälfte der vorjährigen Abonnentenzahl erreicht haben, würde man dieses als Zustimmung darin verstehen, dass »Besseres hätte geleistet werden können und daß es anders werden müsse«.³⁶ In dieser Saison gelang es der Konzertdirektion noch, das geplante Unternehmen zu stoppen, im September 1886 jedoch ließ Graue sechs Orchesterkonzerte mit dem Berliner *Concerthaus-Orchester* unter der Leitung von Xaver Scharwenka ankündigen.³⁷ Begründet wurde das Gastspiel eines auswärtigen Orchesters damit, dass »die hießigen Herren Orchestermusiker vor 2 Jahren sich hatten verpflichten müssen, niemals in einem Concert mitzuwirken, in welchem nicht der städtische Musikdirector dirigierte.«³⁸ Weiterhin hieß es dort, man nenne die Konzerte zu Ehren Riems in dieser Reihe wieder *Privat-Concerte*. So demonstrierte ein Teil des Bremer Publikums mit diesen »Protestkonzerten« schließlich nicht nur gegen Reinthaler selbst, sondern auch direkt gegen die Direktion der *Abonnementsconcerte*, von deren Leitung offenbar viele enttäuscht waren. Der Direktion blieb so nicht mehr übrig, als erzwungenermaßen die Verhandlungen mit den Veranstaltern des neuen *Privat-Concerts* aufzunehmen, die letzten Endes glückten, als man in Aussicht stellte, Reinthaler durch Hans von Bülow zu ersetzen: Die letzten drei *Privat-Concerte* zu

34 Das *Privat-Concert* wurde 1877 im Zuge der Gründung des *Grossen Comités* in *Abonnementsconcert* umbenannt und verdeutlicht damit bereits im Namen den Versuch, die Konzerte einem weiteren Teil der Bremer Bevölkerung zugänglich zu machen, wie im Folgenden noch genauer erläutert werden wird.

35 Über Dietrich Graue ist nicht vielmehr bekannt, als dass er im Jahr 1864 nach zweijährigem Aufenthalt in Dresden in seine Heimatstadt Bremen zurückkehrte. In Dresden hatte er sich in einigen Konzerten als Pianist einen guten Namen gemacht (*NZfM*, 60 (1864) Nr. 45, S. 398).

36 *Courier* (späterer *Bremer Courier*) am 19. Juni 1884, S. 2, zitiert nach: Blum, 1975, S. 312.

37 Die Vorgänge werden an dieser Stelle nur kurz beschrieben, weil eine ausführliche Beschreibung und Abbildung der Zeitungsannonce sich bei Klaus Blum in dem Kapitel *Spaltung und Wiedervereinigung* findet: Blum, 1975, S. 317 und besonders S. 318 und S. 322.

38 *Bremer Nachrichten* am 5. September 1886, zitiert nach: Blum, 1975, S. 318.

Beginn des Jahres 1887 wurden schließlich nicht mehr gegeben, sondern die Abonnenten aufgefordert, die Konzerte gegen die *Abonnementsconcerte* einzutauschen.³⁹ Am 4. Januar 1887 dirigierte dann Hans von Bülow das Bremer Konzertorchester. Selbst in den Protokollen der acht Jahre später gegründeten *Philharmonischen Gesellschaft* berichtete man noch immer von der Zersplitterung in der Konzertsaison 1886/87, an der das Musikleben fast zerbrochen sei. Es bleibt die Frage nach der Ursache für diesen großen Unmut des Bremer Publikums gegenüber Reinhaller und der Konzertdirektion. Gab es gesellschaftliche Veränderungen, die in der Zeit nach der Deutschen Reichsgründung von 1871 maßgeblich gewesen sein könnten, um eine Kritik am bestehenden Konzertwesen zu initiieren? Und entwickelte sich das *Privat-Concert* und dessen Folgeinstitutionen mit oder gegen den Wandel der bürgerlichen Gesellschaft?

»Aus der Zeitperspektive der 1870er Jahre war die stadtbürgerliche Gesellschaft, war das Bürgertum »fraktioniert.«⁴⁰ In Bremen standen sich nach Andreas Schulz nach der ersten Krise der bürgerlich-liberalen Gesellschaft zwei »Milieumentalitäten« gegenüber. Die Folge sei ein christlich-bürgerlicher Teil gewesen, der »an der Einheit und Geschlossenheit seiner Substrukturen festhielt« und ein bürgerlicher Teil, der »offen« gegenüber der Kulturentwicklung war, soweit es um die Konsequenz einer wissenschaftlich-rationalen Welterkenntnis ging.⁴¹ Schulz schreibt dieser Fragmentierung jedoch keine separierende Wirkung im kulturellen und sozialen Leben Bremens zu, das sich zu einem Großteil noch auf gemeinbürgerliche Inhalte beziehe.⁴² Im Falle der Konzertgesellschaft wird diese Zweiteilung im Jahr 1886/87 jedoch deutlich sichtbar und hat sich in den Konzertjahren davor auch bereits bemerkbar gemacht. Im Bremer Vereinswesen jener Zeit sind zwei Typen von Zusammenschlüssen zu unterscheiden: Auf der einen Seite propagierten Vereine der ersten und zweiten Generation, wozu der *Verein für Privat-Concerte* zählt, weiterhin ihre traditionellen Werte und suggerierten ihre Einheit und Geschlossenheit, was von einigen Teilen des bürgerlichen Milieus nicht unkritisch betrachtet wurde. Die anfänglichen Ziele und traditionellen Inhalte – ihre Werte und Werturteile – wurden in Frage gestellt, sodass die meisten der älteren Vereine sich in den 1870er Jahren mit einigen Neuerungen ihres Vereinsalltages konfrontiert sahen. Natürlich hatte in diesen Fällen die Entwicklung bürgerlicher Milieus auch direkten Einfluss auf das kulturelle Leben Bremens, nur standen sich, wie Schulz richtig erklärt, in dieser Diskussion keine zwei Gruppen konträr gegenüber, sondern das gesellschaftliche Leben wurde durch die Gedanken dieser liberaleren Gruppe der Bür-

39 Vgl. ebd., S. 322.

40 Schulz, 2002, S. 630, dort mit Verweis auf Gangolf Hübingers *Kulturprotestantismus*, der den Begriff »Fraktioniertes Bürgertum« u. a. einführte.

41 Ebd., S. 631.

42 Vgl. ebd., S. 631.

gerlichen und ihr rationales Werturteil in einigen Bereichen aus sich selbst heraus reformiert. Auf der anderen Seite seien neue Vereinsgründungen der Zeit – oder in diesem Fall Konzertveranstaltungen – in ihrer sozialen Struktur eindeutig einem der beiden bürgerlichen Milieus zuzuordnen, zwischen denen es wenige Querverbindungen gebe.⁴³

In diesem Zusammenhang legt Karl Martin Reinthaler im Jahr 1872 seinen Antrag *Zur Pflege der Musik*⁴⁴ vor, in dem er versuchte, die Stadt für die Finanzierung des Orchesters zu gewinnen. Beschäftigt hatte ihn diese Idee, wie bereits erwähnt, schon fünf Jahre zuvor,⁴⁵ als er seinem Freund Joseph Joachim in einem Brief von seinem Plan berichtete.⁴⁶ Seine Beweggründe zu diesem Schritt dürften ihm natürlich in seinem Bemühen um die finanzielle Absicherung der Musiker positiv angerechnet worden sein, jedoch war auch nicht von der Hand zu weisen, dass ein Stadtorchester für ihn gleichermaßen Unabhängigkeit von der Konzertdirektion und in seiner Funktion als Städtischer Musikdirektor unmittelbarer Einfluss auf das Orchester bedeutet hätte. Die öffentliche Beteiligung, die vom Senat schließlich nicht bewilligt wurde, hätte eine Festigung der Verhältnisse von 1872 bewirkt, weil sie zunächst auch eine Sicherstellung der Funktion Reinthalers bedeutet hätte. Bedenkt man die gesellschaftlichen Kontexte, verwundert es keinen, dass sowohl das Publikum als auch einige Musiker ambivalent reagierten. Reinthaler hatte sich durch seinen Versuch und spätestens durch dessen Ablehnung der Affirmation des eigenen Musikverständnisses verdächtig gemacht. Dass er dazu gerade die Zeit unmittelbar nach der Deutschen Reichsgründung zu nutzen versuchte, verstärkte offenbar die Vermutung einiger, Reinthaler, der unüblicher Weise in den Jahren zuvor einige Werke mit politischem Inhalt im Konzertprogramm aufgenommen hatte,⁴⁷ übertrage nun den militärischen Sieg der preußischen Truppen auch auf den Sieg der deutschen Musikkultur. Die liberalen, dem neuen frei-rationalen Musikverständnis verpflichteten Konzertbesucher konnten sich mit dieser Kultur

43 Vgl. ebd., S. 632.

44 Vgl. Reinthaler, Karl Martin. *Zur Pflege der Musik*.

45 Die Finanzierung des Orchesters war ab dem Jahr 1866 vor ein neues Problem gestellt, weil die Stadt Bremen das *Hoboistencorps* aufgelöst hatte. Diese Musiker wurden vom Theater- und Konzertorchester angestellt, wo allerdings ihre Gagen nun steigen mussten, weil ihnen die sichere Einnahme aus dem Corps ausblieb. In diesem Zusammenhang standen dann auch die Bemühungen Reinthalers, der versuchte, die weggefallene Beteiligung der Stadt für den *Hoboistencorps* direkt auf das Konzertorchester zu übertragen (vgl. Orchester. *Separatdruck aus dem »Bremer Courier«*, S. 1).

46 Vgl. Brief von Reinthaler an J. Joachim vom 4. September 1867, in: Reinthaler, Karl Martin. *Neunzehn Briefe und zwei Postkarten vom 17.01.1867-27.06.1891 an Joseph und Amalie Joachim*.

47 Vgl. Kapitel *Bürgerliche Werte und kulturelle Praxis: Der Konservatismus unter der Ägide Karl Martin Reinthalers*, S. 186.

nicht mehr identifizieren und lehnten sie als »idealiter nicht-herrschaftsfrei« ab.⁴⁸ Neben der Kritik an Reinthalers Person, bedeutete die Kritik an einem solchen Kulturbegriff eine generelle Sorge, dass die Kunst von einzelnen vermögenden Kaufleuten und anderen einflussreichen Bürgern finanziell und ideologisch abhängt. In Bremen hatten einige bürgerliche Mäzene besonders in den vergangenen Jahren infolge des Überseehandels enorme Vermögen angesammelt, von denen das kulturelle Leben zunehmend abhängig war.

Hinsichtlich eines unabhängigen Konzertwesens erscheint es nur konsequent, dass sich im Jahr 1877 der *Verein für Privat-Concerte* so veränderte, dass durch die Konstruktion eines *Grossen Comités* (eines Zusammenschlusses aus Direktionsmitgliedern der *Privat-Concerte*, des *Vereins Bremischer Musikfreunde* und der *Singakademie*) die institutionelle Vorrichtung geschaffen war, um die Konzerte durch den einzelnen Eintrittskartenverkauf über den Musikalienhandel und den Verlag *Praeger und Meyer* einem größeren Konzertpublikum zu öffnen. Das *Grosse Comité* war kein Verein und es gibt auch keine Statuten, die die Aufgaben des Zusammenschlusses näher beschreiben. Gleichzeitig blieb bei dieser wie bei den folgenden institutionellen Umgestaltungen der Konzertorganisation der Kreis der an der Organisation der Konzerte beteiligten Bürger weitestgehend gleich: Denn obwohl die finanzielle Absicherung des *Grossen Comités* über den Einzelkartenverkauf hinaus aufgrund fehlender Quellen nicht mehr rekonstruiert werden kann, ist zu vermuten, dass schon zu jener Zeit einige Mäzene mit enormen Beträgen für die Konzertunternehmung bürgten. Das Risiko des freien Verkaufs musste abgedeckt werden. Ein solches Verfahren etablierte sich später auch nachweisbar bei der Gründung der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen*, wie im Folgenden noch genauer zu zeigen sein wird.⁴⁹ Eine staatliche Beteiligung wäre allerdings unter dem Aspekt der Unabhängigkeit der Kunst kein Kompromiss gewesen, bedenkt man, dass der Senat in der Majorität von jenen Großunternehmern gelenkt wurde, die auch für den Garantiefonds bürgten. Das Konzertwesen stand also, trotz freien Kartenverkaufs, nach wie vor in der finanziellen Abhängigkeit der bürgerlichen Oberschicht.

Seinen eigentlichen Zweck hatte das »lose zusammengehaltene Institut des *Grossen Comités*«⁵⁰ zunächst in der Dynamisierung des Konzertverkaufs, die man sich durch den Einzelkartenverkauf, die Übertragung des freien kapitalistischen Prinzips auf die bürgerlichen Systeme, erhofft hatte,⁵¹ und wie sie wahrscheinlich

48 Vgl. Mommsen, 1994, S. 42.

49 Ab 1895 wurde nachweisbar ein System eingeführt, wonach den freien Verkauf der Konzertkarten einige Garanten absicherten (*Garanten der Philharmonischen Gesellschaft*. Bremen, im März 1895-1936. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1057).

50 Philharmonische Gesellschaft Bremen. *Protokoll 1895-1952*, S. 2.

51 Vgl. dazu Mommsen, 1994, S. 43.

zunächst auch eingetreten war.⁵² Reinthalers zeitgleiche Bewerbung zum Hofkapellmeister in Hannover gibt einen Hinweis darauf, wie turbulent das Jahr 1877 für das *Privat-Concert* gewesen sein muss – sowohl in finanzieller als auch in institutioneller Hinsicht. Er lehnte den Ruf als zweiten Mann hinter Hans von Bülow schließlich jedoch zugunsten seines größeren Wirkungsfeldes in Bremen ab, vielleicht auch deshalb, weil das Bremer Konzert nach der Umstrukturierung für ihn zukunftsgerüstet wirkte.⁵³ Allerdings stand die unruhige Entwicklung der Institutionen, von der man die Zersetzung einiger Konventionen zugunsten gewonnenen kreativen Potentials hätte vermuten können,⁵⁴ in Bremen nicht im Zusammenhang mit größeren künstlerischen Veränderungen: Lediglich durch den Einbezug der *Singakademie* in das *Grosse Comité* wurden regelmäßig Chorkonzerte in das Konzertabonnement integriert. Musikalisch festigten diese Konzerte jedoch mehr jenen konservativen Musikbegriff Reinthalers, als dass sie eine Abwechslung darstellten, wie die im *Protokoll der Singakademie* überlieferten Programme verdeutlichen. Auffallend häufig ließ Reinthaler in diesen Konzerten neben den etablierten Oratorien und Messen auch seine eigenen Werke für Chor und Orchester aufführen.⁵⁵ Diese Konzertgestaltung, die immer noch dem alteingebürgerten Ablauf folgte und in der Auswahl der Werke meist nur Bekanntes vortrug, brachte, neben der bereits angedeuteten durch Graue vorgetragenen lauter werdenden Kritik an Reinthalers musikalischer Leitung, nach und nach eine größer werdende Opposition gegenüber den *Abonnementsconcerten* auf.

52 Dass das *Grosse Comité* keine fest organisierte Gruppe und kein Verein war, hat leider auch zur Folge, dass die Zeit des Bremer Konzertwesens von 1877 bis 1895 die in institutionsgeschichtlicher Hinsicht am schlechtesten dokumentierte Zeit ist. Dieser Arbeit standen deshalb keine Angaben über die Auslastung der Konzerte und deren finanzielle Situation zur Verfügung.

53 Vgl. Schwarz-Roosmann, 2003, S. 56 f.

54 Vgl. dazu Altena; van Lente, 2009, S. 208 f.

55 Beispielhaft seien an dieser Stelle die Programme vom 20. Februar 1876 und vom 28. Februar 1882 gegenübergestellt. Das erste Konzert beinhaltete: »Erster Theil: Symphonie von Beethoven (Nr. 8, F-Dur) – Lieder für gemischten Chor: Festlied von Eccard, ›Waldesnacht‹ von Brahms, Jagdlied von Mendelssohn. – Concert für Violine von Mendelssohn, vorgetragen von Herrn Emil Sauret aus London. Zweiter Theil: Overture zu ›Joseph in Aegypten‹ von Mehul. – Phantasie über ungarische Lieder von H. W. Ernst, vorgetragen von Herrn Sauret. – Die Bismarck-Hymne, für Soli, Chor und Orchester, mit hinzugefügtem Volksliede (letzteres neu), componiert von Reinthaler.« Das zweite Konzert von 1882: »Erster Theil: 1) Overture zu ›Iphigenia in Aulis‹ von C. W. Gluck – 2) Arie für Sopran aus der ›Schöpfung‹ von Jos. Haydn, gesungen von Fräulein Marie Fillunger aus Frankfurt a./M. – 3) ›Gesangscene‹, Concert für Violine von L. Spohr, vorgetragen von Herrn Concertmeister Skalitzky. – 4) ›Das Mädchen von Kohla‹, Dichtung nach Ossian für Chor mit Orchesterbegleitung, von C. Reinthaler. – 5) Lieder von F. Schubert und J. Brahms, gesungen von Fräulein Marie Fillunger. Zweiter Theil: Symphonie Nr. 9 mit Schlußchor über Schiller's Ode ›An die Freude‹ von L. van Beethoven.« (Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1856--*, S. 138 und 154).

Wie bereits angedeutet, durchliefen einige der großen traditionellen Bremer Vereine in den 1870er Jahren einen Prozess der inhaltlichen Neuorientierung mit der Tendenz, dass sich ein allgemeines Interesse an einer zentralen, öffentlichen Funktion der Bildung als ursprünglicher Gedanke der Vereinigungen auflöste.⁵⁶ Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts war Bildung Schlüssel und Indikator für die standesübergreifende Ausweitung der bürgerlichen Gesellschaft gewesen. Immer mehr kleinere Gruppen richteten sich nun allerdings gegen die in ihren Augen überholten Normen der bürgerlichen Gesellschaft, die sich besonders in dem »Postulat der allseitigen Bildung des Individuums zu einer selbstbestimmten Persönlichkeit, dem Postulat einer eher bescheidenen [...] Lebensführung, [...] sowie der Idee, daß Bildung und ›Wissenschaft‹ – im traditionellen Wortsinne – eine entscheidende Voraussetzung sozialen Aufstiegs darstellten«, äußerte.⁵⁷ Im Bereich der Kunst hatten sich diese Werte zunächst in den neuklassischen ästhetischen Idealen und auch dem idealisierten Begriff von *Schönheit* geäußert,⁵⁸ die der Kritik an der bürgerlichen Kultur nun als Gegenüber dienten. Erinnerung sei an dieser Stelle auch an einen der radikalsten Philosophen der Zeit, Friedrich Nietzsche, der den Übelstand der Kultur unter anderem darin sah, dass sie an »einem Übermaß an Zivilisation und Intellekt, welche die vitalen Kräfte zersetzte«, zugrunde gehe.⁵⁹ Die ursprünglichen Grundsätze des *Vereins für Privat-Concerte* standen ab den 1870er Jahren stark in der Kritik und wurden auf dem Weg zur künstlerischen Avantgarde in langer Hinsicht im Laufe des folgenden halben Jahrhunderts zunehmend erweitert, wobei dieser Wandel nicht ohne anhaltende Streitigkeiten vollzogen wurde. In diesem Kontext der Distanz zum vermeintlich *Bürgerlichen* stellte sich deshalb im Bremer Konzert eine neue Geschmacksfrage, die ihre Entscheidungen nicht mehr an den alten Kriterien festmachte und die im Falle der *Abonnementsconcerte* auch im Hinblick auf gründerzeitliche Konjunktur eine neugewonnene Exklusivität für sich in Anspruch nahm. Musik wurde nun weniger an ihrem Bildungsgehalt gemessen, als dass sie als selbstständiges Kunstwerk zu verstehen sein musste, das unabhängig von bestehenden Werturteilen aus den vielen kulturellen Werken ausgewählt und interpretiert wurde. Für das Bremer Musikleben ist das eine wichtige Veränderung, die auf der einen Seite die Institutionen des Konzertwesens maßgeblich revolutionierte und auf der anderen Seite auch die Grundlage für die veränderten Ansichten in der aufkommenden Dirigentenfrage stellte.

56 Das Bremer *Museum* entschied beispielsweise im Jahr 1875, sich von den umfassenden Bücherbeständen zu trennen und so zum reinen »Herren-Club herausgehobener Bürger« zu werden (vgl. Schulz, 2002, S. 634).

57 Mommsen, 2002, S. 159.

58 Vgl. ebd., S. 159 und S. 162.

59 Altena; van Lente, 2009, S. 206.

Für das *Grosse Comité* bedeuteten diese gesellschaftlichen Veränderungen und die öffentlich vorgetragene Kritik, dass es sich zum ersten Mal den weitreichenden Forderungen nicht verwehren konnte. Überraschend war dabei jedoch, dass auch die oppositionell bürgerlichen Gruppen den eigentlichen Werkbegriff der ehemaligen *Privat-Concerte* nicht in Frage stellten. Ganz im Gegenteil ging es darum, der etablierten bürgerlichen Musikkultur – machte man sie an deren Werkkanon fest – neues Leben einzuhauchen: Graue erinnerte als Vertreter jener liberal-bürgerlichen Gruppe in seinem Aufruf zum Boykott der *Privat-Concerte* explizit an Wilhelm Friedrich Riem, der »die Liebe zu den Classikern tief in die Herzen unserer Voreltern gepflanzt hat«. ⁶⁰ Dabei wird deutlich, dass sich in Bremen keine künstlerische Avantgarde entwickelt hatte, die sich gegen die bürgerliche Kultur richtete, sondern mit Graue als Wortführer eine Gruppe Neubürgerlicher gegen den vermeintlichen Verfall, den von dieser Gruppe wahrgenommenen Stillstand in der eigenen Kultur kämpfte. In den letzten Jahren seines musikalischen Wirkens hatte Reinthaler offensichtlich auch nicht mehr im Sinne dieser Neubürgerlichen Gruppe den ursprünglichen Zielen des *Privat-Concerts* entsprochen. Aus ihrer Sicht waren trotz der institutionellen Öffnung der Konzerte durch die Umstrukturierung des Vereins zum *Grossen Comité* oder gerade deshalb – die zunehmende Abhängigkeit vom Geschmack und der Gunst breiter Bevölkerungsschichten muss auch damals offensichtlich gewesen sein – die künstlerischen Werte des Konzerts verkommen. Die Kritik an dieser Entwicklung des Musiklebens richtete sich nicht gegen den ursprünglichen Wertekanon der bürgerlichen Gesellschaft, sondern gegen ihre Modifizierung unter Reinthaler, der die idealisierte Idee von Schönheit mit unausweichlichem Traditionalismus verwechselt habe und sie auch im Sinne einer Nationalkultur deute. Gefordert war indes eine Rückbesinnung auf den wahren Kunstsinn, wie ihn Riem in Bremen angeführt hatte, möglichst unabhängig vom Geschmack des breiten Publikums. Es ging ihnen um eine Bekämpfung des Stillstandes des bürgerlichen Konzerts und eine langweilige Mittelmäßigkeit. Gleichzeitig schloss das im Verständnis des liberalen Bürgertums nicht aus, den etablierten Werkkanon durch aktuelle Werke zu ergänzen. Nur ist zu unterscheiden, dass zu keiner Zeit eine Kritik am Werkbegriff der abendländischen Kultur bestand, der im Falle Bremens fest an das Werk Beethovens gebunden war.

Nicht verwechselt werden sollten diese Beobachtungen mit dem Parteienstreit des 19. Jahrhunderts, der in Bremen nicht innerhalb der Institutionen ausgetragen wurde, sondern im Gegenüber der verschiedenen Institutionen. Natürlich war das bremische Musikleben ab den 1870er Jahren vom Parteienstreit fast vollkommen bestimmt worden – man denke nur an den Besuch Richard Wagners ⁶¹ –, jedoch darf nicht übersehen werden, dass dieser Konflikt zwischen dem Theater und den

60 Courier (späterer Bremer Courier) am 5. September 1886 zitiert nach: Blum, 1975, S. 318.

61 Vgl. Nolte, 1995.

Abonnementsconcerten, den beiden einflussreichsten musikalischen Einrichtungen, ausgetragen wurde. In den *Abonnementsconcerten* selbst kann, wie hier ausgeführt wurde, nicht davon die Rede sein, dass sich zwei Gruppen der gespaltenen Musikkultur gegenüberstanden.

Die Dirigentenfrage entwickelte sich nach dem Engagement Hans von Bülow's zu einer Diskussion, die in den darauf folgenden Jahren präsent bleiben sollte, denn seit dessen Leitung der *Abonnementsconcerte* wurde das musikalische Niveau des Orchesters maßgeblich von der Leistung eines angesehenen und populären Dirigenten abhängig gemacht. Ein Dirigent aus den Reihen der großen Interpretationskünstler schien geradezu als die Erfüllung der Forderung nach einem Konzert auf der Höhe der Zeit. Die musikalische Interpretation der meist bekannten Werke wurde zu einem wesentlichen Kriterium der Konzerte des Vereins. Dem entgegen stand die Vorstellung eines Kreises traditioneller Musikliebhaber mit der Ansicht, Bremen brauche einen Städtischen Musikdirektor, der nicht nur die *Abonnementsconcerte*, sondern auch die *Singakademie* pflichtbewusst leite und generell als erster Musiker der Stadt gelten dürfe.⁶² Die Positionen entzündeten sich an dem Umstand, dass die großen Dirigenten der Zeit infolge des Wandels ihrer Rolle im Orchester zu solchen Berühmtheiten geworden waren, dass sie es sich leisten konnten, nur Engagements aus attraktiveren Städten anzunehmen, als Bremen es zu sein vermochte. Das *Grosse Comité* bemühte sich nach von Bülow's letztem Konzert in Bremen für beide Seiten den bestmöglichen Mann zu finden. Das Ergebnis war ein Dirigent, der nicht der obersten Künstlerriege angehörte, aber doch zu den bekannten Dirigenten der Zeit zählte und sich einen künstlerischen Ruf erarbeitet hatte: Max von Erdmannsdörfer stellte seinen Umzug nach Bremen in Aussicht.

Ab der Saison 1889/90 übernahm Erdmannsdörfer die Leitung der Bremer *Abonnementsconcerte* und ab dem 20. Januar 1890 auch die der *Singakademie*. Als Hofkapellmeister in Sondershausen hatte er bereits in jungen Jahren die Nachfolge Max Bruchs angetreten, nachdem er sein Studium am Leipziger Konservatorium abgeschlossen hatte, wo er unter anderem bei Carl Reinecke, Ignaz Moscheles und Ferdinand David gelernt hatte. Daraufhin folgte in den Jahren 1868/69 in Dresden eine Ausbildung bei Julius Rietz zum Dirigenten.⁶³ Seine Aufgabe in Sondershausen erfüllte Erdmannsdörfer zunächst »noch den Traditionen der Leipziger Schule gemäß und im Sinne seines Vorgängers«, entwickelte sich auf dieser Position je-

62 Diese Diskussion zieht sich als roter Faden durch die ersten 50 Seiten des Protokolls der Philharmonischen Gesellschaft Bremen (vgl. Philharmonische Gesellschaft Bremen. *Protokoll 1895-1952*).

63 Vgl. Ott, Alfons, »Erdmannsdörfer, Max Carl Christian von«, in: Neue Deutsche Biographie, 1959, S. 573-574 [Onlinefassung, zuletzt aufgerufen: 21.05.18] und vgl. Ott, Alfons, »Erdmannsdörfer, Max von«, in: MGG 2, Personenteil Bd. 6, Sp. 416.

doch zum glühenden Verehrer Liszts, Wagners und der neudeutschen Schule.⁶⁴ Die Sondershausener *Lohkonzerte* wurden unter Erdmannsdörfers Leitung schnell zum »Treffpunkt der damals revolutionären neudeutschen Schule«, wo seine Interpretationen der Werke Liszts selbst vom Komponisten hoch geschätzt waren.⁶⁵ In Bremen erhoffte man sich durch diese Erfahrungswerte wohl besonders den richtigen Mann zur Vermittlung zwischen den Fronten gefunden zu haben. Darüber hinaus hatte seine Persönlichkeit entscheidend an Popularität gewonnen, als er vor seiner Anstellung in Bremen Nachfolger Rubinsteins als Leiter der Konzerte der russischen Musikgesellschaft in Moskau wurde.⁶⁶ Offenbar durch Verbundenheit zu seinem Heimatland nahm Erdmannsdörfer die Anstellung als Leiter der *Abonnementsconcerte* in Bremen an, für die Hans von Bülow ihn empfohlen hatte,⁶⁷ obwohl dieser, wie oben angeführt, Erdmannsdörfers Arbeit in Bremen später gegenüber Johannes Brahms stark kristisierte. Die Konzerte wurden ab seiner Ankunft in *Philharmonische Concerte* umbenannt.

Abgesehen von seiner künstlerischen Tätigkeit geht aus verschiedenen biographischen Ausführungen über Erdmannsdörfer hervor, dass er sich nicht nur in Bremen für die soziale Besserstellung der Musiker eingesetzt habe und die Orchesterstrukturen maßgeblich reformiert habe.⁶⁸ Unter seiner Leitung wurden in Bremen einige institutionelle Veränderungen vorgenommen, die zuvor Jahrzehnte lang abgelehnt worden waren und nun zur Verbesserung der Orchesterhonorare führten. Inwiefern diese Veränderungen jedoch konkret nach seinen Vorstellungen und Bemühungen erwachsen waren, lässt sich aus den Quellen des Bremer Musiklebens nicht mehr darstellen.

Im Falle des Konzertorchesters begründete sich in Bremen im Jahr 1892 eine Konstruktion, wie sie aus Leipzig schon viele Jahrzehnte bekannt war: Das Theaterorchester wurde auf 42 Musiker aufgestockt und dieser Teil unter einigen Verpflichtungen zum *Städtischen Orchester* umfunktionierte, das wiederum, wie bisher,

64 Vgl. Erdmannsdörfer-Fichtner, 1907, S. 160. Erdmannsdörfers Frau, die Pianistin Pauline Erdmannsdörfer-Fichtner, war Liszt-Schülerin und verfasste den Nekrolog auf ihren Mann im Jahr 1907.

65 Vgl. Ott, Alfons, »Erdmannsdörfer, Max Carl Christian von«, in: Neue Deutsche Biographie, 1959, S. 574 [Onlinefassung, zuletzt aufgerufen: 21.05.18].

66 So zumindest, glaubt man der Beschreibung seiner Frau im Nachruf auf ihren Mann, in: Erdmannsdörfer-Fichtner, 1907, S. 161.

67 Vgl. ebd. und vgl. Ott, Alfons, »Erdmannsdörfer, Max Carl Christian von«, in: Neue Deutsche Biographie, 1959, S. 574 [Onlinefassung, zuletzt aufgerufen: 21.05.18].

68 Vgl. u. a. Braungart-München, 1904, S. 344 oder Ott, Alfons, »Erdmannsdörfer, Max von«, in: MGG 2, Personenteil Bd. 6, Sp. 416. Insgesamt sollten diese pauschalen Aussagen über Erdmannsdörfers Lebensleistung mit Vorsicht genossen werden, bedenkt man, wie wenig insgesamt über sein Leben und Wirken bekannt ist.

durch den *Verein Bremischer Musikfreunde* verwaltet wurde, der damit also der eigentliche Trägerverein des Orchesters war. Die Stadt beteiligte sich von nun an mit einem Zuschuss von 14.000 Mark, was angesichts der jährlichen Ausgaben von über 70.000 Mark eine verhältnismäßig kleine öffentliche Förderung war, aber das Hauptziel dieser Konstruktion erreichte: die Musiker auch über den Sommer hinweg anstellen zu können, um ihre finanzielle Existenz abseits weiterer Verdienste außerhalb Bremens abzusichern.⁶⁹ Allerdings erwuchs für den *Verein Bremischer Musikfreunde* ab der Gründung des *Städtischen Orchesters* 1892 bis ins Jahr 1895 ein ständig wachsendes Defizit, was aus der schwierigen Lage resultierte, im Sommer mit dem Orchester angemessenes Geld zu verdienen.⁷⁰ Ergebnis dieser verheerenden Finanzlage war, dass die Direktion der Konzerte und der *Verein Bremischer Musikfreunde* die Kosten tragen mussten und über die Jahre versuchten, einen größeren Teil der Orchesterkosten an das Theater zu übergeben. Deutlich wird hier, dass trotz der Umstrukturierung zum *Städtischen Orchester* die Verantwortung und finanzielle Absicherung weiterhin in der Hand der bürgerlichen Mäzene und Direktionsmitglieder lag, die darüber hinaus auch für die Finanzierung der zusätzlich engagierten Musiker, also zur Erweiterung des *Städtischen Orchesters* zum *Philharmonischen Orchester*, aufkamen.⁷¹ Für das Orchester hingegen waren die Neuerungen aus dem Jahr 1892 durchgehend positiv. Dass die Finanzierung der Musiker auch über die Sommermonate hinweg zur Verbesserung der musikalischen Leistung geführt haben dürfte, ist anzunehmen.

Ähnlich hatte auch die *Singakademie* nach der Pensionierung Reinthalers schwerwiegende finanzielle Probleme: Um die Pension Reinthalers finanzieren zu können, verschuldete sie sich.⁷² Die Situation endete schließlich darin, dass die *Singakademie* 1892/93 als *Philharmonischer Chor* ihre Eigenständigkeit aufgab und in dem *Grossen Comité* aufging, dem sie auch ihr verbleibendes Vermögen, das hauptsächlich aus Noteninventar bestand, überschrieb.⁷³ Die Auflösung der

69 Vgl. Orchester. *Mitteilung des Senates an die Bürgerschaft betreffend Städtisches Orchester vom 18. Juli 1893*.

70 Vgl. ebd.

71 Dass die Musiker des *Philharmonischen Orchesters* von der Konzertdirektion bezahlt wurden, geht für die Zeit ab 1916 aus dem Rechnungsbuch der Philharmonischen Gesellschaft hervor (vgl. *Philharmonische Gesellschaft Bremen. Rechnungsbuch 1916-1953*. Gebunden. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1057). Es ist anzunehmen, dass sich die Finanzierung ab der öffentlichen Finanzierung des Theaterorchesters hiervon nicht unterschied.

72 Vgl. Blum, 1975, S. 335-338.

73 Die Übernahme der *Singakademie Bremen* durch die Konzertdirektion des *Grossen Comité*s ist der Grund dafür, dass der Notenbestand der *Singakademie*, der seit 1815 aufgebaut wurde und zu dem einige frühe Drucke der Werke J. S. Bachs und mehrere Erstdrucke großer Oratorien zählen, auch heute noch im Besitz der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* ist (vgl. auch Kapitel »Exkurs: ›Aufschwung des Gemüths durch den Zauber des Gesanges‹ – Zur Konzeption der Bremer *Singakademie*«).

Singakademie, die zunächst auch die soziale Öffnung des Chores zur Folge hatte, und ihre Angliederung an die Konzertdirektion, ist an anderer Stelle umfassend geschildert und wird an dieser Stelle deshalb nicht weiter ausgeführt.⁷⁴

Deutlich wird hier, dass die Veränderungen im Orchester, die unter Hans von Bülow bereits durch die Umstrukturierung der Proben ihren Anfang nahmen, in der Zeit der musikalischen Leitung Erdmannsdörfers weiter vorangetrieben wurden, egal, ob sie nun unmittelbar aus seinen Bemühungen hervorgegangen waren oder nicht. Die Umstände, unter denen Erdmannsdörfer Bremen schließlich wieder verließ, lassen bis heute einige Fragen offen: Nach einem Streit mit dem Konzertmeister Kruse, einem Schüler Joseph Joachims, reichten beide Musiker im Jahr 1895 die Kündigung ein.⁷⁵ Im Fall Erdmannsdörfer bildeten sich sogleich zwei Parteien: die eine versuchte ihn für Bremen zurückzugewinnen und überreichte ihm eine Geldkassette mit 10.000 Mark, damit er ein Jahr lang keine feste Anstellung annehme, um nach Bremen zurückkehren zu können;⁷⁶ und die andere Partei war die Direktion der *Philharmonischen Concerte*. Jene versuchte mit allen Mitteln die Situation auszunutzen, um Erdmannsdörfer nicht länger in Bremen beschäftigen zu müssen. Erstere waren in der Mehrzahl die Mitglieder der ehemaligen *Singakademie*, also der überwiegend bildungsbürgerliche Teil des Konzertpublikums, die Erdmannsdörfer als guten musikalischen Leiter, der sich mit seiner Frau in Bremen fest angesiedelt hatte, zu schätzen wussten.⁷⁷ Wenn man darüber hinaus bedenkt, dass die *Singakademie* sich erst unter Erdmannsdörfer zu einem Chor entwickelte, der die alten Aufnahmeverfahren aufgab, die eine Bewahrung der sozialen Zusammensetzung hatten bezwecken sollen, handelte es sich wohl bei diesen Erdmannsdörfer-Anhängern um eine liberal-rationale Gruppe, die durchaus an der Reform bestehender Strukturen interessiert war. Die Beweggründe der Direktion für ihre Entscheidung gegen Erdmannsdörfer wurden in offiziellen Quellen nicht angeführt und waren vermutlich vielseitig. Auf der einen Seite hatte Erdmannsdörfer dazu beigetragen, dass es um den *Verein Bremischer Musikfreunde* und der Konzertdirektion finanziell schlechter stand: Das wäre besonders der Fall, wenn er aktiv an der Umstrukturierung zum *Städtischen Orchester* mitgewirkt hatte, in jedem Fall aber durch die teilweise schlechten Saisoneinnahmen unter seiner Leitung. Auf der anderen Seite vertrat Erdmannsdörfer vielleicht nicht die Vorstellungen der Direktion bei der Programmauswahl. Er hatte zunächst noch versucht, in seinen

74 Vgl. Blum, 1975, S. 344 ff.

75 Vgl. Philharmonische Gesellschaft Bremen. *Protokoll 1895-1952*, S. 1.

76 Vgl. Erdmannsdörfer-Fichtner, 1907, S. 162.

77 »An einer Agitation, die zum Ziele hatte, entgegen diesen Beschlüssen Erdmannsdörfer unter Beseitigung der Direktion der Philharmonischen Concerte hier zu halten, und die von Erdmannsdörfer gefördert wurde, beteiligte sich eine Anzahl der Mitglieder des Chores« (Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1856- --*. S. 233).

Programmen den traditionellen Werkkanon Bremens ebenso zu berücksichtigen wie selbigen um seine eigenen Kompositionen und diejenigen Berlioz' und anderer Komponisten der neudeutschen Schule zu erweitern. Dieses war ganz offenbar nicht im Sinne der Direktion, weil eine Tendenz festzustellen ist, nach der die Programme des *Philharmonischen Chores* sich wieder ganz den bekannten Werken widmeten.⁷⁸ Dass Erdmannsdörfer sich als Leiter des *Philharmonischen Chores* beliebt gemacht hatte, wollte ihm die Konzertdirektion ebenso wenig positiv anrechnen wie sein Engagement, generell in Bremen aktiv zu sein. Denn was für die Direktion der Konzerte zählte, war einzig die Leitung der Instrumentalkonzerte: Diese hatte Erdmannsdörfer offenbar nicht zur Zufriedenheit einiger Vorstandsmitglieder ausgeübt, was schließlich zur Auflösung des *Grossen Comités* führte, in dem noch der ehemaligen *Singakademie* ein umfassendes Recht in den Angelegenheiten des Musiklebens eingeräumt war. Offen bleiben dabei die genauen Differenzen in musikalischen Fragen, die es zwischen der Direktion und Erdmannsdörfer gegeben haben muss und die zur Erklärung der Institution aufschlussreich wären.⁷⁹ Deutlich wird aber, dass die Auflösung der alten Institutionen und die Gründung der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* unweigerlich mit der Dirigentenfrage zusammenhängen.

Musik und Bürgerstolz: Die Gründung der Philharmonischen Gesellschaft Bremen

Um den Verhältnissen des Bremer Musiklebens wieder eine größere Stabilität zu verleihen und die Wahl des neuen Dirigenten zu schützen, hatte sich infolge der Streitigkeiten um Erdmannsdörfer und Kruse ein Teil der Direktionsmitglieder des *Grossen Comités* zusammengeschlossen, um die Auflösung des Komitees zu beschließen und einen neuen Verein zur Fortführung der bestehenden *Philharmoni-*

78 Vgl. *Protocoll der Singakademie von 1856---*. S. 203-233.

79 Die Frage nach musikalischen Differenzen zwischen Erdmannsdörfer und der Konzertdirektion bzw. dem vorigen Dirigenten Hans von Bülow werden in den Ausführungen der ersten Liszt-Biografin Lina Ramann angedeutet. In *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873-1886/87* überliefert Ramann einen Bericht Liszts, nach dem Erdmannsdörfer und von Bülow sich im Jahr 1878 um die Exaktheit in Erdmannsdörfers Dirigit gestritten haben sollen, bis Liszt schließlich die Situation aufgelöst habe, indem er selbst den Taktstock an sich genommen habe (vgl. Ramann, 1983, S. 128). Da Verhältnis zwischen Erdmannsdörfer und von Bülow scheint ambivalent gewesen zu sein. Gleichzeitig sind die Äußerungen Ramanns an anderen Stellen inzwischen widerlegt worden, weshalb dieser Quelle insgesamt kein größeres Gewicht beizumessen ist. Die Biografin Ramann hatte zu sehr den Wünschen des Komponisten entsprechen wollen und sich in der Folge auf seine Schilderungen verlassen.

schen Concerte zu gründen: die *Philharmonische Gesellschaft Bremen*.⁸⁰ Der neue Zusammenschluss bestand 1895 zunächst aus nur 31 Mitgliedern, die gemeinsam einen Garantiefonds über eine Summe von 48.000 Mark anlegten, der im Falle des finanziellen Verlustes das Defizit auszugleichen hatte.⁸¹ Dabei war bewusst dieser verhältnismäßig kleine Kreis an Mitwirkenden gewählt worden, um sichern zu können, dass sich innerhalb des Vereins keines der Mitglieder gegen die Entscheidung bei der Dirigentenwahl richten würde. Die Intention der Vereinsgründung der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* war deshalb auf der einen Seite eine finanzielle, um durch jenen Garantiefonds die Konzerte abzusichern. Andererseits – und das scheint der wichtigere Grund gewesen zu sein – war es eine musikästhetische Entscheidung, die das Programm der *Philharmonischen Concerte* ebenso betraf, wie zunehmend die Frage nach der musikalischen Interpretation von Kunstwerken in den Mittelpunkt der Diskussion geriet.⁸² Der Verein richtete sich gegen eine Opposition, die von den Mitgliedern des *Grossen Comités*, die nicht in die *Philharmonische Gesellschaft* übergetreten waren, angeführt wurde: Franz Schütte, W. Grommé und Dr. H. H. Meier jr. versammelten auch nach der Vereinsgründung noch einen Kreis der Gegner der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* und Anhänger Erdmannsdörfers, um die Dirigentenanstellung mitzubestimmen.⁸³ Natürlich waren diese drei Kaufleute in Bremen nicht einflusslos, Franz Schütte darf sogar zu den vermögendsten Kaufleuten und größten Mäzenen der Geschichte Bremens überhaupt gezählt werden.⁸⁴ Die Opposition dieser Männer und die damit verbundenen Streitigkeiten werden im *Protokollbuch der Philharmonischen Gesellschaft* ebenso als Grund für die im Jahr 1895 rückläufigen Abonnentenzahlen angegeben wie die große Konkurrenz durch die Konzerte des *Künstlervereins*, die zu dieser Zeit um ein vielfaches günstiger waren.⁸⁵ Der negative Trend der Abonnentenzahlen, der

80 Vgl. *Philharmonische Gesellschaft Bremen. Protokoll 1895-1952*, S. 2 f.

81 Vgl. ebd., S. 8. Und siehe: *Garanten der Philharmonischen Gesellschaft*. Bremen, um März 1895-1936. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1057.

82 Vgl. ebd., S. 2 f.

83 15 der 17 Herren, die versuchten im Frühjahr 1895 Mitglied der *Philharmonischen Gesellschaft* zu werden, zogen ihr Aufnahmegesuch zurück, als feststand, dass die Anstellung Weingartners nicht mehr gegen Erdmannsdörfer einzutauschen war (*Philharmonische Gesellschaft Bremen. Protokoll 1895-1952*, S. 35 ff.).

84 Den Großteil seines Vermögens hatte Schütte durch den Handel mit Erdöl gewonnen. Als Kaufmann verehrte man ihn in Bremen schon zu Lebzeiten sehr und lobte seinen »scharfen, praktisch-logischen Verstand«, mit dem er alle beruflichen und auch andere Aufgaben löste. Als Mäzen wandte er sich vermehrt gemeinbürgerlichen Projekten zu, wie der Finanzierung der Renovierung des Bremer Doms und dem Bürgerpark. Darüber hinaus waren die Wandgemälde Arthur Fitgers im Großen Saal des Künstlervereins, wo seit vielen Jahren auch die *Philharmonischen Concerte* stattfanden, von ihm gestiftet worden (vgl. *Bremische Biographie* (Hg.: Historische Gesellschaft des Künstlervereins), 1912, S. 456 ff.).

85 Vgl. *Philharmonische Gesellschaft Bremen. Protokoll 1895-1952*, S. 21 f.

sich seit der Saison 1891/92 fortsetzte, wurde nicht direkt durch die Vereinsgründung umgekehrt. Im Mittelpunkt der Gründung der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* stand Friedrich Weinlig, der sich im späten 19. Jahrhundert als zentrale Person der Organisation des Bremer Konzertwesens herauskristallisierte und sich bereits für die Anstellung Hans von Bülows eingesetzt hatte. Mit ihm zählten zum Gründungsvorstand Gustav Rassow, Abegg⁸⁶ und E. Seebeck.⁸⁷

Betrachtet man die Statuten der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen*⁸⁸ vom 30. März 1895, dann fällt zunächst auf, dass die Vereinsgründung darin nur in rechtlichen Angelegenheiten formuliert wurde. Danach lag die Entscheidungsgewalt in allen Angelegenheiten bei der Direktion der *Philharmonischen Gesellschaft*, die »nach außen und besonders gerichtlich« durch den Vorsitzenden vertreten wurde.⁸⁹ Einzige Ausnahmen waren die Wahlen der Mitglieder und Rechnungsrevisoren, die Beschlussfassung über die Verwendung des Stamm-Fonds und der Statutenänderung und auch die Wahl des Dirigenten, die der Generalversammlung der Mitglieder vorbehalten war.⁹⁰ Hinweise über die künstlerischen Ziele der Vereinsgründung, wie man sie noch in der Satzung des *Privat-Concerts* formuliert hatte, sucht man hingegen vergebens. Zu groß waren die Streitigkeiten offensichtlich gewesen, als dass man seine künstlerischen Ansichten offiziell preisgeben wollte. Deutlich wird dennoch, dass die *Philharmonische Gesellschaft Bremen* sich vom ehemaligen, losen Zusammenschluss des *Grossen Comités* durch eigene Statuten deutlich abgrenzte.

Die künstlerischen Interessen der *Philharmonischen Gesellschaft* bildeten sich unmittelbar an der Anstellung des Dirigenten Felix Weingartner ab, weil sich an dessen Person der Streit um das Bremer Konzert erneut entfachte und die *Philharmonische Gesellschaft* seine Anstellung initiierte und verteidigte. Natürlich kann dieser Streit im Jahr 1895 nicht mehr – wie noch zehn Jahre zuvor – dadurch bestimmt werden, dass der Wert eines *Städtischen Musikdirektors* den Anforderungen an ein modernes Konzert mit bekannten Dirigentenpersönlichkeiten wie Hans von Bülow gegenüber stand. In Gänze ist jedoch auch diese Diskussion noch nicht aus dem Bremer Musikleben verbannt, standen sich mit Erdmannsdörfer und Weingartner

86 Abegg ist im Protokoll leider an keiner Stelle mit Vornamen oder Initialen angegeben.

87 Vgl. ebd., S. 15. Natürlich übernahmen diese Männer dann auch führende Posten in anderen Vereinen des Musiklebens in Bremen: Abegg löste so zum Beispiel H. H. Meier als Rechnungsführer in der *Singakademie* ab (*Singakademie Bremen. Protocoll der Singakademie von 1856–*... Letzter Eintragung April 1944. Gebunden. Bremen, Archiv Bremische Musikgeschichte, S. 230 und 233).

88 Die ersten Statuten der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* sind im Anhang dieser Arbeit abgebildet.

89 Vgl. *Philharmonische Gesellschaft Bremen. Statuten 1895*. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 3-S. 23.a.No.90 1-23. Und abgedruckt in: *Protokoll 1895-1952*, S. 9-11. Hier besonders § 6.

90 Vgl. ebd., § 9.

doch ebenfalls zwei Dirigenten gegenüber, von denen der eine – Felix Weingartner – inzwischen so berühmt war, dass der Konzertdirektion seine Übersiedlung nach Bremen zur Zeit seiner Anwerbung bereits unmöglich erschien. Eine Entscheidung für Weingartner bedeutete also auch eine Entscheidung gegen einen ortsansässigen Musiker, der die Aufgaben eines Musikdirektors hätte übernehmen können. Im Gegensatz zu Erdmannsdorfer hatte Weingartner sich durch seine musiktheoretische Schrift und ihren Titel *Ueber das Dirigieren* unmittelbar in die Folge von Richard Wagners Abhandlungen zum Dirigieren gestellt, mit der er die bereits von Wagner geäußerten Versäumnisse im Sinne einer werktreuen Interpretation auch gegenwärtig kritisierte. Ausgerechnet Hans von Bülow stand dabei im Mittelpunkt seiner Kritik, dem vorgeworfen wurde, er sei kein Künstler mehr, sondern ein Pädagoge, der durch seine Eingriffe in die werkimmanenten Tempi und Stimmführungen für Weingartner der Inbegriff eines »neumodischen Dirigenten der Willkür« war, die er auch »Tempo-rubato-Dirigenten« schimpfte.⁹¹ Durch diese Eingriffe an besonders »plastisch herausgearbeitete[n] Stelle[n]«, die dem Gehör des Publikums bei einer ganzheitlichen Betrachtung des Werkes wohl verborgen geblieben wären, sei von Bülow stets mit der Überprüfung der verwunderten Zuhörer beschäftigt gewesen, um ihnen zu erklären: »Seht, so müsst Ihr's machen!«⁹² Weingartners Überzeugung stand dem entgegen und äußerte sich durch ein zurückhaltendes Dirigat und eine werkgetreue Interpretation,⁹³ denn »Ein Kunstwerk soll [aber] stets nur um seiner selbst willen da sein und keine anderen Zwecke haben.«⁹⁴ Seiner besonderen Verantwortung, als Dirigent das Musikleben maßgeblich zu leiten, war er sich bewusst und formulierte eine solche ebenso zur Forderung an jeden Dirigenten:

Der Dirigent sei vor allem *wahrhaftig* gegen das Werk, welches er aufführen will, gegen sich selbst und gegen das Publikum. – Er denke nicht, sowie er eine Partitur zur Hand nimmt: »Was kann *ich* aus diesem Werk machen?«, sondern: »Was hat der Schöpfer damit sagen wollen?«/Er studire dasselbe so gründlich, dass ihm die Partitur während der Aufführung nur mehr eine Stütze seines Gedächtnisses, aber keine Fessel seiner Gedanken ist./Hat er durch das Studium eines Werkes sich ein Bild desselben gewonnen, so gebe er dieses Bild *einheitlich*, nicht zerstückelt wieder. Er halte sich stets gegenwärtig, dass er die wichtigste, verantwortungsreichste Persönlichkeit im Musikleben ist. [...] Ein schönes Werk schön aufgeführt

91 Weingartner, 1896, S. 43. Zur Kritik an Weingartners *Ueber das Dirigieren* äußerte sich Heinrich Schenker im *Musikalischen Wochenblatt* (vgl. Schenker, 1895, S. 610 ff., hier besonders S. 611), der Weingartner insbesondere eine falsche Charakterisierung von Bülows vorwirft.

92 Weingartner, 1896, S. 23.

93 Vgl. Striebel, 2004, S. 4.

94 Weingartner, 1896, S. 23.

zu haben, sei sein grösster Triumph, der berechtigte Erfolg des Komponisten sein eigener.⁹⁵

Fernab von der Kritik an Hans von Bülow stellte Felix Weingartner sich durch diese theoretischen Betrachtungen im Jahr seiner Bremer Anstellung, ebenso wie durch seine vielseitige Musikerpersönlichkeit – Weingartner war ebenso Komponist einiger großer Orchesterwerke und arrangierte darüber hinaus schon während seiner Bremer Zeit auch bekannte Werke neu⁹⁶ –, als einer der großen Dirigenten der Zeit heraus, der sich auch durch die theoretische Auseinandersetzung dazu bekannte, das Dirigieren als eigenständiges spezialisiertes Berufsbild auszuführen. Diese Ansicht des Dirigierens, die sich besonders um die Interpretationsfrage drehte, war »nachhaltig durch Wagners dirigentische Praxis und Theorie geprägt« worden.⁹⁷ Felix Weingartner wurde als Dirigent über die Konzertagentur Wolff aus Berlin, der auch die Anstellung Hans von Bülows in Bremen oblegen hatte, nach Bremen vermittelt. Ein Jahr nach von Bülows Tod strebte Weingartner durch eine Auflösung seines Vertrages in München eine Anstellung in drei Städten an, wie es von Bülow vorgemacht hatte, und nun auch von Weingartner als seinem Rang entsprechende Stellung eingefordert wurde.⁹⁸ Von Bremer Seite aus bot man ihm dazu sogar an, seine Konventionalstrafe in München zu übernehmen, wenn er seinen dortigen Vertrag zugunsten des Bremer Konzertes löste.⁹⁹ Dieses Angebot lehnte er ab, schloss aber trotzdem am 9. März 1895 einen Vertrag mit der Königlichen Oper Berlin, der die Erlaubnis enthielt, für die nächsten drei Jahre die Bremer *Philharmonischen Concerte* zu leiten.¹⁰⁰ In den Saisons 1895/96 und 1896/97 kam er dieser Pflicht in fast allen Konzerten nach, musste seinen Vertrag für die dritte Spielzeit jedoch infolge eines Schwächeanfalls teilweise lösen.¹⁰¹ Zunächst legte auch Weingartner den Fokus seiner Interpretationen auf die Werke Beethovens, die er im Vierten *Philharmonischen Concert* mit einem Beethoven-Abend vorführte: Darin ließ er nicht nur die *Neunte Symphonie* und die *Chorphantasie* aufführen, sondern ergänzte das Programm um die populären Werke der *Coriolan-Ouvertüre* und die Arie »Ah perfido!«.¹⁰² Ganz offensichtlich hatte Weingartner mit seiner

95 Weingartner, 1896, S. 76-78.

96 Das *Philharmonische Orchester* spielte in der Saison 1899/1900 zum Beispiel Webers *Aufforderung zum Tanz*, op. 65 in einer von Weingartner instrumentierten Fassung (vgl. Philharmonische Gesellschaft Bremen. *Protokoll 1895-1952*, S. 110).

97 Hinrichsen, 2012, S. 38.

98 Vgl. Weingartner, 1912, S. 44.

99 Ebd.

100 Vgl. Zickgraf, 2009, S. 51.

101 Vgl. Philharmonische Gesellschaft Bremen. *Protokoll 1895-1952*, S. 19 und 45, S. 57, S. 72 ff.

102 Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1856--*, S. 234.

werkimmanenten Interpretation den Nerv des Bremer Konzertpublikums getroffen, das noch zehn Jahre zuvor eindringlich die Befreiung der Kunstmusik von den überholten bürgerlichen Werten gefordert hatte. In Weingartner sah es nun einen weltberühmten Dirigenten, der sich zur Aufgabe gestellt hatte, Kunstwerken nicht seine eigene Doktrin aufzuerlegen, sondern »herrschaftsfrei« zu deuten. In den Konzerten unter seiner Leitung sah man allen künstlerischen Anspruch erfüllt und versuchte eben dieses Argument gegen die Kritiker eines Dirigenten zu richten, der nicht in Bremen ansässig war:

Allein, alle die Ihnen bezeichneten Kandidaten, so gut sie auch empfohlen sind & so tüchtig sie sein sollen, treten gegen die Persönlichkeit und gegen die musikalische Bedeutung von Weingartner weit in den Hintergrund.

Weingartner ist heute anerkannt einer der ersten und bedeutendsten der jetzt lebenden Dirigenten. Derselbe hat in Berlin Erfolge aufzuweisen, wie wohl bislang kein anderer Dirigent. Er hat durch sein Wirken an der Oper sowohl als auch besonders in den Sinfonie-Conzerten der Königl. Capelle seit Jahren sich bewährt und vorzugsweise die Sinfonie-Conzerte gegen Bülow, Strauß, Schuch, Levy, Nikisch nicht nur auf der Höhe erhalten, sondern auch den Konzertsaal bis auf den letzten Platz zu füllen vermocht. Unbestritten sind Weingartner's Konzerte jetzt die ersten und bedeutensten der Hauptstadt.

Nachdem wir ihn hier ebenfalls in 5 Konzerten haben kennen lernen, dürfen wir wohl behaupten, daß er vermocht hat unser bremisches Publikum ebenso zu fesseln, wie es außerdem in Berlin, in Hamburg, Leipzig, Prag, Wien der Fall gewesen ist. Wir sind also völlig sicher, daß wir mit ihm und durch ihn unsere Abonnenten so befriedigen werden, daß sie uns dauernd treu bleiben.¹⁰³

Weiterhin erklärt die Direktion in diesem Protokoll, dass von der Leitung Weingartners und seinem künstlerischen Niveau eine solche Wirkung auch auf das allgemeine Musikleben ausgehen würde, dass die »kleinen Übelstände und Nachteile« kaum ins Gewicht fallen würden.¹⁰⁴ Währenddessen wurden die Aufgaben, die Weingartner nicht erfüllen konnte, also die Leitung des *Philharmonischen Chores* und die Leitung derjenigen Orchesterkonzerte, zu denen Weingartner anderweitige Verpflichtungen hatte, zunächst von Richard Sahla ausgeführt und später von Georg Schumann, der bis 1899 in Bremen blieb.¹⁰⁵ Die Konzertdirektion verfolgte sicher auch mit solchem Nachdruck die Beschäftigung Weingartners, weil sie in ihr ein willkommenes Mittel sah, sich anstatt der Auseinandersetzung mit neuen Werken zunächst auf die neue Interpretation des altbekannten Konzertkanons zu konzentrieren. Auf der anderen Seite war diese Zeit gerade deshalb ein Übergang

103 Philharmonische Gesellschaft Bremen. *Protokoll 1895-1952*, S. 30 f. (im Januar 1896).

104 Vgl. ebd., S. 31.

105 Vgl. Blum, 1975, S. 360.

des Bremer Konzerts: Die Integration neuer Interpretationsformen bereitete über die Lösung des Kunstwerkes von einem gefestigten bürgerlichen Wertekanon eine dadurch erst möglich werdende Erweiterung der eigentlichen Inhalte des bürgerlichen Konzerts vor. Ganz sicher erlangte so zunächst die Dirigentenfrage seit der Gründung der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* zunehmende Wichtigkeit.

Nachdem Weingartner seine letzte Konzertsaison in Bremen nicht mehr vollständig einlösen konnte,¹⁰⁶ war die Saison 1897/98 die erste Saison in der Geschichte des Vereins, in der fast alle Konzerte an Gastdirigenten vergeben wurden. Lediglich Georg Schumann, der in Bremen noch vertraglich als zweiter Mann hinter Weingartner gebunden war, war als Bremer Dirigent in der Saison aktiv, wurde aber nicht als eigentlicher Hauptdirigent angesehen. Seine Dirigate wurden durch Gastengagements von Arthur Nikisch, Hermann Zumppe, Max Fiedler, Fritz Steinbach und Dr. Rothenberg ergänzt.¹⁰⁷ In dieser Saison gab der Verein allein 7500 Mark für den Posten der Konzertdirektion aus, was fast dem Betrag für das gesamte Honorar des *Städtischen Orchesters* von 8000 Mark entsprach.¹⁰⁸ Deutlich wird spätestens hier, dass die Besetzung des Dirigenten zu einer zentralen Frage geworden war: Die *Philharmonische Gesellschaft Bremen* hatte sich von einem geschlossenen Abonnement, das unter gleichbleibender Leitung und Orchester »die Meisterwerke der großen Tonsetzer aller Zeiten und Völker«¹⁰⁹ aufführte, um diese hörend zu verstehen, zu einem Konzertveranstalter entwickelt, dessen Programm und Anspruch an die Interpretation sich an dem subjektiven Empfinden des Konzerthörers maß. In der Folge eines neuen Verständnisses eines autarken Kunstwerks wurde in Bremen erst zu Ende des 19. Jahrhunderts das Publikum zu einer Gruppe, die sich neben dem »wissenschaftlichen Selbst« als zentraler Kategorie des 19. Jahrhunderts auch als »künstlerische[s] Selbst auf Subjektivität gerichtet« hatte.¹¹⁰ Generell wurde das Konzert so zu einem vielschichtigen Raum, der für die Akteure unterschiedlichste Bedeutung hatte.¹¹¹ Dass aus diesen Gründen das *Philharmonische Konzert* in Bremen versuchte in Zukunft eben vielen Ansprüchen

106 In der Saison 1897/98 war Weingartner nur noch für ein Konzert zu Besuch in Bremen (vgl. *Philharmonische Gesellschaft Bremen. Protokoll 1895-1952*, S. 80).

107 Vgl. *Philharmonische Gesellschaft Bremen. Protokoll 1895-1952*, S. 80. Zuvor hatte es noch im Protokoll geheißen, man wolle sich um die Dirigenten »Mottl aus Karlsruhe, Nikisch aus Leipzig, Strauß aus München, Zumppe aus Schwerin, vielleicht auch Lamoureux aus Paris« bemühen (vgl. *Philharmonische Gesellschaft Bremen. Protokoll 1895-1952*, S. 76).

108 Zu den Orchesterkosten kamen noch die Honorare für die Erweiterung zum *Philharmonischen Orchester* hinzu, die nochmals 4681,50 Mark betrugten (vgl. *Philharmonische Gesellschaft Bremen. Protokoll 1895-1952*, S. 84).

109 Erinnert sei durch dieses Zitat an die anfänglichen Ziele des *Vereins für Privat-Concerte* (*Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*, S. 2).

110 Ziemer, 2008, S. 65.

111 Vgl. ebd., S. 74.

gerecht zu werden, liegt auf der Hand und ist die bezeichnende Eigenschaft der folgenden musikalischen Ära in Bremen.

Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts und der Ankunft Karl Panzners erfuhren die Bremer *Philharmonischen Konzerte* schließlich die endgültige Ausweitung des Konzertprogramms. Bereits in der Saison 1899/1900 stehen die *Dritte* und *Neunte Symphonie* Beethovens neben den Symphonien Tschaikowskys und gleich drei Ouvertüren Wagners, darunter *Tristan und Isolde*. Ebenso stand Webers *Freischütz*-Ouvertüre auf dem Konzertzettel wie Schumanns *Manfred*, op. 115, Liszts *Mephistowalzer* und Rimsky-Korsakows *Scheherezade*, op. 35. Darüber hinaus war Panzner, der im Januar 1909 als Dirigent der Niederrheinischen Musikfeste nach Düsseldorf abgeworben wurde, auch in Bremen ein Dirigent, der große Werke mit ebenso großer Besetzung zu seinem Markenzeichen machte.¹¹² Die Aufführung von Beethovens *Missa Solemnis* am Karfreitag 1900 zählte ebenso dazu wie die Tatsache, dass keine Konzertsaison unter Panzner in Bremen verging, ohne Beethovens *Neunte Symphonie* aufgeführt zu haben.¹¹³ Die Wirkung, die von diesen musikalischen Großereignissen ausging, war dabei dem kulturellen Leben Bremens ebenso förderlich, wie seine vielseitigen Programme verschiedensten Ansprüchen gerecht wurden, um das Publikum zu versöhnen und einige Streitigkeiten offenbar vergessen zu machen.

Dieses Bild erweiterte auch Ernst Wendel: Neben einem vielseitigen Konzertprogramm geht aus einer Konzertzettel-Sammlung der Zeit seiner Leitung hervor, dass auf die Ur- und Erstaufführungen ein besonderes Augenmerk gerichtet wurde.¹¹⁴ Seit seiner Zeit sind diese sogar explizit auf den Ankündigungen erwähnt, es macht geradezu den Eindruck, möglichst viele Erstaufführungen seien der besondere Schmuck seiner musikalischen Leitung. Dieser Drang nach Novitäten ist wohl zunächst im Sinne des Anspruches gewachsen, die gegenwärtige musikalische Kultur abbilden zu wollen und sie geradezu naturalistisch zu begreifen, ohne wie bisher durch die theoretische Diskussion Werke bereits zuvor vom Konzert auszuschließen. Häufig standen in diesem Zusammenhang die Werke Wilhelm Bergers auf dem Programm der Konzerte,¹¹⁵ wie auch Erstaufführungen der zweiten Symphonie Hugo Kauns, Ernst Boehes *Tragische Ouverture*, op. 10, Debussys *Iberia*, Skrjabin's *Prométhée*, op. 60, eine Uraufführung Regers *Ballett-Suite*, op. 130, die

112 Vgl. Blum, 1975, S. 403.

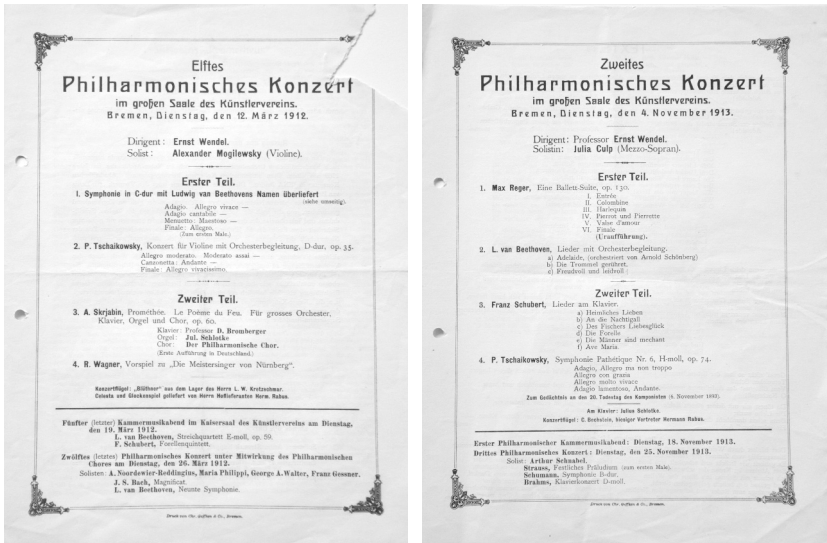
113 Vgl. Philharmonische Gesellschaft Bremen. *Protokoll 1895-1952*, S. 108-157.

114 Diese Sammlung befindet sich im *Archiv Bremischer Musikgeschichte* der Universität Bremen und ist bisher unverzeichnet.

115 Am 7. März 1911 werden in Gedenken an den verstorbenen Berger seine *Variationen und Fuge über ein eigenes Thema für grosses Orchester*, op. 97 aufgeführt. Am 26. November 1912 wird sein *Sonnenhymnus* op. 106 in Bremen uraufgeführt.

Erstaufführung von Vinzenz Reifners *Aus deutschen Märchen Nr. 2 »Die Bremer Stadtmusikanten«*, Heinrich Zöllners *Symphonie Nr. 3, op. 130*, Paul Ertels *Hero und Leander* oder auch Richard Strauss *Festliches Präludium für grosses Orchester und Orgel, op. 61*.

Abb. 12: Programmzettel der Erstaufführung von Skrjabins *Prométhée gemeinsam mit einer angeblich wiederentdeckten Beethoven Symphonie (12.03.1912)* und der Uraufführung von Regers *Ballett-Suite (04.11.1913)*



Quelle: Archiv Bremische Musikgeschichte, Universität Bremen

Fast alle erwähnten Werke gehörten in Bremen bisher nicht dem gängigen Konzertprogramm an und werden auch heutzutage nicht häufig auf den Konzertbühnen aufgeführt. Die ästhetischen Kriterien zur Werkauswahl im Konzert hatten sich grundlegend geändert und machten auch Konzerte möglich, in denen die seit Jahrzehnten in Bremen auf dem Programm vertretene Ouvertüre *Iphigénie en Aulide* von Gluck in einer Bearbeitung von Richard Wagner vorgetragen wurde, ebenso wie am 10. Dezember 1914 ein Richard-Wagner-Fest-Konzert zu Gunsten der Anschaffung neuer Instrumente für das Philharmonische Orchester gegeben wurde.¹¹⁶

116 Beide Konzertprogramme sind durch Programmzettel überliefert (s. Programmzettel. *Programmzettel Privat-Concert*. Aus den Jahren 1911-1915).

Schlussbetrachtung

Das Bremer Konzertwesen ist das gesamte 19. Jahrhundert über unmittelbar bürgerlich geprägt. Über den erforschten Zeitabschnitt steht das Orchester in direktem Zusammenhang zu den bürgerlichen Vereinen des hanseatischen Musiklebens, durch die es verwaltet wurde und die an verschiedenen Stellen immer wieder ihren Einfluss geltend machten. Dabei nahm der *Verein Bremischer Musikfreunde* neben der eigentlichen Konzertorganisation der ursprünglichen *Privat-Concerte* (später *Abonnements-Concerte* und *Philharmonische Konzerte*) auch deshalb eine zentrale Rolle ein, weil durch ihn die Verwaltung des Orchesters weiterhin auf einer bürgerlichen Basis stand, obgleich das Orchester bereits durch die öffentliche Hand, also den Bremer Senat, unterstützt wurde. Diese Bremer Konstruktion zur Verwaltung und Organisation der Konzerte zeigte an vielen Stellen ihre Wirkung auf die städtische Musikgeschichte und war nicht nur für das *Privat-Concert* der Kristallisationspunkt, sondern auch für viele andere musikalische Vereinigungen Bremens. Darüber hinaus ist auch die Organisation der Orchesterkonzerte selbst über den gesamten Zeitraum der Betrachtung durch die *Philharmonische Gesellschaft Bremen* beziehungsweise ihrer Vorgängerinstitutionen ausgeführt worden.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte sich in Bremen ein vielseitiges Institutionengeflecht aus Vereinen und Zusammenschlüssen verschiedener Art, dass in den Dekaden einem ständigen Wandel unterworfen war, aber insgesamt das Musikleben der Hansestadt auf eine bürgerliche Basis stellte. Dabei ist auch deutlich geworden, dass die Orchestermusik im gesamten Zeitraum der Betrachtung nicht unabhängig vom Einfluss vermögender (Groß-)Kaufleute, also bürgerlicher Mäzene, war. In diesem Kontext wurde die Entwicklung des *Privat-Concerts* nicht immer parallel zur Entwicklung des Bremer Bürgertums vollzogen, obwohl sie stets in Abhängigkeit zu ihr stand. Die Konzertgesellschaft, eine deutlich in der Tradition Bremer Elitevereine stehende Vereinigung, setzte sich besonders in der Mitte des Jahrhunderts doch deutlich von anderen musikalischen Veranstaltungen in der Stadt ab und betrachtete sich selbst, als das ernste und geübteste Konzert in Bremen, indem seit Jahrzehnten »die Meisterwerke der großen Tonsetzer aller Zeiten und Völker« vorgetragen werden, wie bereits in den Gründungsstatuten im Jahr 1825 festgesetzt wurde. Inwiefern sich diese Auswahl musikalischer Werke auch quantitativ im Ka-

non der Konzerte niedergeschlagen hat, wäre eine offene Forschungsfrage für die Zukunft, deren Erforschung allerdings wegen der teilweise unvollständigen Werkangaben der Programme die beschriebenen Grenzen aufweist. Gleichzeitig ermöglichte ab 1863 der *Verein Bremischer Musikfreunde* auch anderen Institutionen auf ein Orchester zurückgreifen zu können. So lässt sich resumieren, dass der Wandel des *Privat-Concerts* sich nicht immer parallel zur Entwicklung des Bremer Bürgerums vollzogen hat. Gleichzeitig gab es zahlreiche weitere bürgerliche Institutionen, die das Musikleben Bremen immer wieder deutlich beeinflusst haben und in enger Relation zur Entwicklung des Bürgertums in Bremen allgemein zu sehen sind.

An vielen Stellen dieser Arbeit wurde deutlich, dass die Entwicklung des *Privat-Concerts* von den leitenden Musikern abhängig war. Besonders Wilhelm Friedrich Riem prägte das Bremer Musikleben nachdrücklich und legte den Grundstein für die über mehrere Dekaden gleichbleibende musikalische Ausrichtung des *Privat-Concerts*. Er war als erster Dirigent des Orchesterkonzerts zunächst Protagonist seiner Idee einer *ernsten* Instrumentalmusik, die später durch die Direktion Hans von Bülow und Felix Weingartners durch die Hoheit der Interpretation erweitert wurde. Auch wegen der stetig größer werdenden Quellenlage, die in den Kapiteln zu den beiden langjährigsten Bremer Musikdirektoren – Riem und Reinthaler – beschrieben wurde, ist es in Zukunft sicher ein lohnendes Forschungsfeld sich der genaueren biografischen Untersuchung der beiden Musiker zu widmen. Daraus ließen sich dann auch weitere Erkenntnisse für die Erforschung der Geschichte der *Philharmonischen Gesellschaft* erhoffen.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die 1870er Jahre hinein stand das bürgerliche Musikleben in Bremen in voller Blüte. Dabei kennzeichnete Bremen ein besonders vielseitiges Musikleben durch verschiedenste Institutionen, die auch im Vergleich zu anderen Städten auf ein verhältnismäßig großes Konzertorchester zurückgreifen konnten. Das *Privat-Concert* wurde dabei in den Kreisen des konservativen Musikverständnisses auch in überregionalen Zeitungen in einer Reihe mit Leipzig, dem Rheinland und Berlin genannt. Oft spielten reisende Künstler bei ihrer Ankunft in der Hansestadt zunächst in den *Privat-Concerten*, denn das Konzertorchester war das ganze Jahrhundert über der größte und geübteste Klangkörper der Stadt. Wer zu dieser Zeit bekannte Instrumentalisten und die großen Werke der orchestralen Instrumentalmusik in Bremen hören wollte, musste ein *Privat-Concert* besuchen.

Die Grundlage für die Entwicklung des bremischen Konzertwesens ist das bereits im Jahr 1825 gegründete professionelle Orchester, welches sich in den *Privat-Concerten* in eine Reihe mit dem *Gewandhauskonzert* stellte und damit von den privat-bürgerlichen musikausübenden Gesellschaften deutlich abgrenzte. Die strukturellen Besonderheiten Bremens prägten die Konstruktion des Vereins ebenso wie die hanseatische Mentalität. So war der *Verein für Privat-Concerte* bereits zu seiner Gründung ein Sonderfall innerhalb des Phänomens musikalischer Vereine in

deutschsprachigen Städten und lässt sich nur im Kontext seiner regionalen Strukturbedingungen deuten.

In der Geschichte der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* wird deutlich, dass die Konzerte des Vereins der hörenden Domäne verpflichtet waren und die Auswahl der Werke nach festen musikästhetischen Gesichtspunkten ausgewählt wurden. Dabei hielt die Konzertgesellschaft und ihr bürgerliches Publikum bis weit ins 19. Jahrhundert hinein an einem festen konservativen *bürgerlichen* Werturteil über Musik fest. So kommt es, dass die Besonderheiten des Musiklebens in Bremen weniger in besonderen Aufführungen oder anderen Ereignissen zu suchen sind, als vielmehr in der strukturellen Betrachtung der Einzigartigkeit der Vereinigungen und Institutionen, die wiederum selbst dem steten Wandel des Bürgertums unterworfen waren. Denn auch im Fall der bremischen musikalischen Vereinigungen spiegelt sich das große Spannungsfeld des 19. Jahrhunderts zwischen bürgerlicher Identität und musikalischer Profession.

Literatur

Quellen

- [Anonymus]. *Kurze musikalische Notizen über Bremen*. November 1834. Mit Stempel »Archivum Bremense«. Drei Seiten, handschriftlich. Feuchtwangen, Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Nachlass Blum 1229.
- Barbieri, Carl de. *Brief vom 14.01.1854 an Robert Schumann*. Original in der Biblioteka Jagiellonska. Verwendet nach einer Transkriptionen von Frau Dr. Ute Bär.
- Beethoven, Ludwig van. *Briefwechsel Gesamtausgabe. Ludwig van Beethoven*. Im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn. Hg.: Sieghard Brandenburg. 7 Bde. München: Henle, 1996-1998.
- Brahms, Johannes. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reintaler und dessen Familie*. In: Johannes Brahms Briefwechsel. Bd. 3. 2. Aufl. Hg.: Wilhelm Altmann. Nachdruck der Ausgabe von 1912. Tutzing: Schneider, 1974.
- Bülow, Hans von. *Hans von Bülow. Briefe und Schriften*. Hg.: Marie von Bülow. VII. Bd. Höhepunkt und Ende. 1886-1894. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1903.
- . *Hans von Bülow. Die Briefe an Johannes Brahms*. Hg.: Hans-Joachim Hinrichsen. Tutzing: Schneider, 1994.
- . *Briefe vom 05. Oktober 1887 und 27. November 1888 an Friedrich Weinlig*. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, N.Mus. ep. 3222, 55 Ep 1401-1402, (Bülow-Nachl.).
- . *Brief vom 09. September 1888 an Dr. H.H. Meier*. Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek. Aut. I–15.
- Bülow, Marie von. *Brief vom 02. Dezember 1889 an Friedrich Weinlig*. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, N.Mus. ep. 3222, 55 Ep 1403 (Bülow-Nachl.)
- Joachim, Joseph. *Brief vom 26. Februar 1863 an Eduard Möller*. In: Briefe von und an Joseph Joachim. Hg. von Johannes Joachim und Andreas Moser. Bd. II. Die Jahre 1858-1868. Berlin: Julius Bard, 1913.

- . *Brief vom Anfang April 1868 an Carl Martin Reinhaller*. In: Briefe von und an Joseph Joachim. Hg. von Johannes Joachim und Andreas Moser. Bd. II. Die Jahre 1858-1868. Berlin: Julius Bard, 1913.
- Konzertsaal Glocke. *Dokumente bezüglich des Saalbaus*. Bauunterlagen 1875/76. Wiederaufbau 1915-1925. Bremen, Dom-Archiv des St. Petri Doms Bremen.
- Krummacker, Friedrich Adolf. *Friedrich Adolf Krummacker und seine Freunde. Briefe und Lebensnachrichten mitgeteilt von A.W. Möller*. 2. Bde. Bremen: Johann Georg Heyse, 1849.
- Marschner, Heinrich. *Brief vom 05. Mai [1835] an Wilhelm Friedrich Riem*. Hannover, Stadtarchiv Hannover, Cul. Aks. 1917. 61 (26)^{A-C}.
- Mozart, Franz Xaver Wolfgang. *Reisetagebuch 1819-1821*. Herausgegeben und kommentiert von Rudolph Angermüller. Bad Honnef: Bock, 1994.
- Müller, Adolf. *Briefe von der Universität*. Herausgegeben von Ludmilla Assing. Aus dem Nachlass Varnhagen's von Ense. Mit einer Vorrede und einem Nachwort desselben. Leipzig: F. U. Brockhaus, 1874.
- Müller, Elise. *Briefwechsel mit Karl August Varnhagen von Ense*. In: Müller, Elise; Varnhagen von Ense, Karl August. »Anklang, den Herzliches findet im Herzen Herzen der Andern«. Briefwechsel von 1833-1850 für den Druck eingerichtet von Nikolaus Gatter. In: Almanach der Varnhagen Gesellschaft 2. Makkaroni und Geistespeise. Hg.: Nikolaus Gatter. Berlin: Berlin Verlag, 2001. S. 48-104.
- Müller, Wilhelm Christian. »Versuch einer Geschichte der musikalischen Kultur in Bremen«. In: *Hanseatisches Magazin*. Bd. 3 (1800). S. 111-168. (Und transkribiert von Frank Nolte. In: Bremer Jahrbuch für Musikkultur, hg. in Zusammenarbeit mit dem Verein Bremer Rockmusiker e.V. Bd. 1 (1995).)
- . *Brief vom 30. Januar 1826 an Hans Georg Nägeli*. Zürich, Zentralbibliothek Zürich, Ms. Car. XV 189.48.1.
- . *Aesthetisch-historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst*. Teil 1: Versuch einer Aesthetik der Tonkunst im Zusammenhange mit den übrigen schönen Künsten nach geschichtlicher Entwicklung. Teil 2: Uebersicht einer Chronologie der Tonkunst mit Andeutungen allgemeiner Civilisation und Kultur-Entwicklung. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1830.
- . *Brief vom 25. Januar 1831 an Fürst Hermann von Pückler-Muskau*. In: Briefwechsel des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau. Bd. 7. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1875. Bern, 1971. S. 345.
- . *Brief vom 25. März 1831 an Hans Georg Nägeli*. Zürich, Zentralbibliothek Zürich, Ms. Car. XV 189.48.2.
- Musikfest Bremen. *Musik-Fest am 13. & 15. Octbr. 1819. Einnahmen und Ausgaben*. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1014.
- Nägeli, Hans Georg. »Anrede an die schweizerische Musikgesellschaft bey Eröffnung ihrer Sitzung in Schafhausen den 21. August 1811«. In: *Allgemeine musikalische Zeitung*. Bd. 13 (1811). S. 656-673 und S. 685-692.

- . Anrede an die schweizerische Musikgesellschaft, bey Eröffnung ihrer Sitzung zu Zürich, den 19ten August 1812. In: *Allgemeine musikalische Zeitung*. Bd. 14 (1812). S. 695-703, S. 711-718 und S. 727-734.
- . 1826. *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*. Stuttgart und Tübingen: Cotta'sche Buchhandlung. Unveränderter Nachdruck mit einem Vorwort von Martin Staehelin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.
- Orchester. *Mitteilung des Senats an die Bürgerschaft betreffend Städtisches Orchester*. 18. Juli 1893. 3. Juli 1894. 20. August 1895. 10. Juli 1896. Gesammelte Kopien. Feuchtwangen, Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Nachlass Blum 1199.
- . *Auszüge aus dem Senatsprotokoll, Berichte der Kommission wegen des städtischen Orchesters, Mitteilung des Senats*. 1897-1903. Gesammelte Kopien. Feuchtwangen, Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Nachlass Blum 1199.
- . *Liste der alten und neuen Gehälter*. Wahrscheinlich Frühjahr 1902. 2 Seiten, gedruckt. Feuchtwangen, Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Nachlass Blum 1199.
- . *Abrechnung über Einnahmen und Ausgaben des Städtischen Orchesters während des Sommers 1908*. Gebunden. Bremen, Archiv Bremische Musikgeschichte, unverzeichnet.
- . *Orchestervertrag zwischen dem Verein Bremischer Musikfreunde einerseits und Herrn Hermann Schiffmann*. 18. Juli 1910. Feuchtwangen, Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Nachlass Blum 1228.
- . *Separatdruck aus dem »Bremer Courier«*. Feuchtwangen, Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Nachlass Blum 1199.
- Pensions-Anstalt. *Statut der Pensions-Anstalt des Bremischen Theater- und Konzert-Orchesters*. Bremen 1887. Feuchtwangen, Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Nachlass Blum 1199.
- Philharmonische Gesellschaft Bremen. *Statuten 1895*. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 3-S. 23.a.No.90 1-23. Und abgedruckt in: Ebd. *Protokoll 1895-1952*, S. 9-11.
- . *Garanten der Philharmonischen Gesellschaft*. Bremen, um März 1895-1936. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7, 1057.
- . *Protokoll 1895-1952*. Gebunden. Bremen, Archiv Bremische Musikgeschichte.
- . *Orchesterkorrespondenz*. Unvollständig 1907-1924. 1 Ordner. Bremen, Archiv Bremische Musikgeschichte.
- . *Rechnungsbuch 1916-1953*. Gebunden. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1057.
- Privat-Concerte. *Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. 2 Bde., gebunden. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1014.

- . *Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Concerte 1825-53*. 2 Bde., gebunden. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1014.
- . *Ankündigung der Subskription*. Bremen, im October 1832. Zettel handschriftlich, wahrscheinlich lithografiert. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1014.
- . *Casse Buch des Privat Concerts 1832/33*. Gebunden. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1014.
- . *Subscriptions-Liste zu zehn Privat-Concerten in der Union*. 1836. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1039.
- . *Zwei Briefe an die Konzertdirektion [Klugkist] von A. G. Zizold vom 10. Oktober 1840 und 21. Dezember 1842*. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1039.
- . *Privat Concerte Casse Conto 1875-1880*. Gebunden. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1014.
- . *Mappe mit Rechnungen und kleineren Belegen*. 1877-1879. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1014.
- . *Verzeichniß der Musikalien der Privat-Concerte (mit Bleistift hinzugefügt: um 1878)*. Gebunden. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1014.
- . *Hector Berlioz und Richard Wagner*. Zettel mit Aufzählung einiger Werke und Aufführungen in Bremen. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1014.
- . *Concert v. Strauß*. Zettel mit Ein- und Ausgaben zu einem unbekanntem Konzert. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1014.

Programmzettel

- Programmzettel Abonnements-Concerte*. Aus den Jahren 1877-1879. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7, 1014.
- Programmzettel Privat-Concert*. Aus den Jahren 1862-1877. Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, Brem.o.3086. Nr. 53-110.
- Programmzettel Privat-Concert*. Aus den Jahren 1842/43-1852/53 (vollständig); 1873/74-1876/77 (vollständig). Vereinzelt aus den Jahren 1840/41; 1871-1874; 1877-79; 1879/80-1883/84. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1014.
- Programmzettel Privat-Concert*. Aus den Jahren 1839-1915. Feuchtwangen, Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Nachlass Blum 327, 1203, 1206, 1207, 1228 und 1229.
- Programmzettel Privat-Concert*. Aus den Jahren 1911-1915. Bremen, Archiv Bremische Musikgeschichte. Unverzeichnet.
- Programmzettel Singakademie*. Sehr vereinzelt aus dem 19. Jahrhundert. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1014.
- Programmzettel Soiree für Kammermusik*. Um 1884. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1014.
- Reinthaler, Karl Martin. »Das Oratorium und seine Aufgaben«. In: *Bremer Sonntagsblatt, Organ des Künstlervereins*. Bd. 6 (1858). S. 391-393.

- . *Brief vom 22.10.1859 an Ludwig Bischoff*. Feuchtwangen, Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Nachlass Blum 521.
- . *Brief vom 14.04.1860 an Anonymus*. Feuchtwangen, Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Nachlass Blum 521.
- . *Brief vom 12.04.1861 an Anonymus [Präsident]*. Kopie. Feuchtwangen, Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Nachlass Blum 1228.
- . *Neunzehn Briefe und zwei Postkarten vom 17.01.1867-27.06.1891 an Joseph und Amalie Joachim*. Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, SM 12, Doc. orig. Karl Martin Reinthaler 1-21.
- . *Briefe vom 02. Oktober 1867-25. Januar 1893 an Johannes Brahms*. In: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz. Bd. III. Hg.: Wilhelm Altmann. 2. durchgesehene und vermehrte Aufl. Nachdruck der Ausgabe von 1912. Tutzing: Schneider, 1974. S. 3-86.
- . *Zur Pflege der Musik*. Nach einem im Gewerbe- und Industrieverein gehaltenen historischen Vortrag. Bremen: Schünemann, 1872.
- . *Brief vom 06. Juni 1876 an Unbekannt [wahrscheinlich Konzertdirektion Bremen]*. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1014.
- . *Brief vom 16. Oktober 1877 an Hans von Bülow*. Hannover, Stadtarchiv Hannover, 4331.
- Riem, Wilhelm Friedrich. *Personalakte*. Domorganist 1814-1857. Darin *Brief vom 03. Januar 1814 an [die Bauherren]*, *Brief vom 02. Juli 1814 an Johann Mathias Meyer [Bauherr]*, *Brief vom 05. September 1814 an [die Bauherren]*. Bremen, Domarchiv des St. Petri Doms Bremen, D.3a-c; D.3.C.No.4.
- . *Brief vom 22. April 1816 an Hans Georg Nägeli*. Zürich, Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Nägeli: Ms.Car.XV.190.38.
- . *Drei Briefe von 1822-1841 an Louis Spohr*. Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek, 4 Ms. Hass. 287.
- . *Bewerbung um das Amt des Musikdirektors in Bremen*. 14.02.1832. Kopie. 6 Seiten, handschriftlich. Feuchtwangen, Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Nachlass Blum 1229.
- . *Brief vom 28. Dezember 1837 an F. Schneider*. Frankfurt a.M., Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt a.M., Mus. Autogr. F. W. Riem.
- . *Kartei über seine Biographie angelegt von Klaus Blum*. Feuchtwangen, Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Nachlass Blum 960. [Die Richtigkeit der Angaben dieser Kartei konnte wegen teils fehlender bibliographischer Nachweise nicht in allen Fällen authen-

- tifiziert werde. Sie fand deshalb nur dann Verwendung, wenn die Eintragungen nachprüfbar waren.]
- Schumann, Robert. *Briefe von 1834-1853 an Theodor Töpken*. In: Robert Schumann's Leben: aus seinen Briefen. Geschildert von Hermann Erler. Bd. I und II. 2. Aufl. Berlin: Ries&Erler, 1887.
- . *Brief vom 07.02.1840 an Eduard Möller*. In: Robert Schumanns Leben: aus seinen Briefen. Geschildert von Hermann Erler. Bd. I. 2. Aufl. Berlin: Ries&Erler, 1887.
- Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*. Littra. A. Gebunden. Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, Brem a 1152.
- . *Protocoll der Singakademie von 1826-1837*. Littra. B. Gebunden. Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, Brem a 1152.
- . *Protocoll der Singakademie von 1838--*. Gebunden. Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, Brem a 1152.
- . *Protocoll der Singakademie von 1856--*. Letzter Eintragung April 1944. Gebunden. Bremen, Archiv Bremische Musikgeschichte.
- . *Protocoll der Singakademie*. Transkription der Protokollbücher 1-3. Gedruckt. Bremen, Archiv Bremische Musikgeschichte.
- . *Stammrolle*. Verzeichnis der Mitglieder der Singakademie 7. Nov. 1815-1881. Gebunden. Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, Brem a 1152.
- . *Inventarium*. 35 Seiten, gebunden. *Nachträge zum Inventarium*. Einzelne Seiten. Notenbestand der Akademie. Ohne Jahr, wahrscheinlich früheste Einträge von 1819. Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, Brem a 1152.
- . *Gesetze der Singakademie. Verfassung von 1833*. Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, Brem. a 1152.
- . *Verzeichnis der Mitglieder*. 2 Bde. (Bd. II, o.J. und Bd. III, 1838-1892). Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, Brem a 1152.
- Stolz, Johann Jakob. *Brief vom 23. August 1811 an Hans Georg Nägeli*. Zürich, Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Nägeli: Ms.Car.XV.190.38.
- Theater Bremen. *Theaterzettel*. 1780-1802. Bremen: Ordemann, 1862. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 2-D.20.a.2.c.1.
- . *Auszüge aus dem Senatsprotokoll das Theater Bremen betreffend*. 1865-1903. Bremen: Ordemann, 1862. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 2-D.20.a.2.c.1.
- . *Gesetzte des Bremer Stadt-Theaters*. Bremen: Ordemann, 1862. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 2-D.20.a.2.c.1.
- . *Gesetzte und Instructionen des Stadttheaters zu Bremen*. Bremen: Brinner, 1890. Feuchtwangen, Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Nachlass Blum 1199.
- Töpken, August Theodor. [Autorenkürzel: 119] *Künstler und Publikum*. Correspondenz. Bremen, im Juni. In: Neue (Leipziger) Zeitschrift für Musik. 1. Jg. No. 23. 19.06.1834. S. 91 f. und S. 96.

- . *Briefe vom 26.06.1845 und 27.06.1845 an Louis Spohr*. Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek, 4^r Ms. Hass. 287.
- . *Briefe vom 08.12.1853 und 31.12.1853 an Robert Schumann*. Aus der Korrespondenz in der Biblioteka Jagiellonska in Krakau (unzugänglich). Transkriptionen von Frau Dr. Ute Bär zur Verfügung gestellt, der dafür herzlicher Dank gilt.
- Union. *Abriss der Geschichte der Union zu Bremen von 1795-1895*. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 2 – T.6 p. 2. U. 1.
- . *Brouillon zum Protokoll des Union-Protokolls*. [Protokoll durchgestrichen] 1811. 9 Seiten, handschriftlich. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1039.
- . *Gesetze der Union in Bremen*. Gedruckt bey Heinrich Meier 1804 und 1806. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1039.
- . *Protokoll für die musikalischen Uebungen*. 1816. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1039.
- . *Berechnung der Musikalischen Übungen im Hause Münter*. 1816. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1039.
- . *Protokoll für die musikalischen Uebungen*. 1816. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1039 [29].
- . *Circular zur Veranstaltung von Privat Uebungen*. 25. April 1816. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1039 [22].
- . *Berechnung über Sechs Uebungs-Concerte im Kramer-Amthause vom 3t Januar bis 4t April 1818*. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1039 [29].
- Unions-Concerte. *Ausgaben für das Concert der Union*. 1809-1811. Handschriftlich. Gebunden. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1039.
- . *Verzeichnis der angeschafften Musikalien*. 1810. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1039 [2]+[3].
- . *Protokolle der Unions-Concerte*. 1810-1812, 1814 und 1817. Unvollständig. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1039.
- . *Subskription der Unions-Konzerte*. 1811. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7, 1039.
- . *Ausgaben für die im Winter 1811/12 gehaltenen 10 Unions-Konzerte*. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1039 [9].
- . *Brief von H. Tidemann an J.A.H. Rocholl, Director des Uebungs Concert in der Union vom 1. März 1812 und 2. März 1812*. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1039.
- . *Wunsch und Vorschlag, Musik-Liebhaber angehend*. Bremen, am 15. April 1816. Zweite Abschrift. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1039 [21].
- . *Alphabetisches Verzeichniß der Subscribenten zu den Sechs Privat-Concerten der Union im Winter 1816/17*. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7, 1039 [26].
- . *Programme 1811-1816*. Handschriftlich. Unvollständig. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7, 1039.
- . *Fingerzeige für den Protokollisten des Union-Konzerts*. 1815. Mit Auflistung des Orchester-Personals. Auflistung der Musiker nach A. Mitglieder der Union, B. Dilettanten, die nicht Mitglieder sind und C. Musiker. Bremen, Staatsarchiv

- Bremen, 7, 1039. (Kopie der Auflistung des Orchester-Personals in: Feuchtwangen, Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Nachlass Blum 1229.)
- . *Unionsgesang*. Zum ersten Concert im neu erbauten Saale am 15ten November 1815. Von einem Mitglied. Bremen, gedruckt bey Johann Georg Heyse. Feuchtwangen, Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Nachlass Blum 1207. (auch in: Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7, 1039)
- . *Liste aufgeführter Werke in den Unions-Concerten*. Ohne Jahr. Handschriftlich. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7, 1039 [25].
- Verein Bremischer Musikfreunde. *Statuten*. Statuten des Vereins für Bremische Musikfreunde, Bremen 1863; Revidiertes Statut beschlossen in der Versammlung des Senats am 18. März 1867; Revidiertes Statut angenommen in der Generalversammlung vom 5. Feb. 1892; Revidiertes Statut angenommen in den Generalversammlungen vom 5. Feb. 1892 und 21. Juli 1898, Bremen 1904. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 2-T.6.n.2.b.M.5. (letzteres in: Bremen, Staatsarchiv Bremen, S. 23.a.No.89.) (Erstes Statut auch in: Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek, Brem-c.619 Nr. 21.)
- . *Abrechnung des Vereins und der Riem-Stiftung 1893-1923*. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 3-S. 23.d.3.No.3.
- Weber, Carl Maria. Onlinefassung der Gesamtausgabe [weber-gesamtausgabe.de, Letzter Abruf: 06.08.2013]
- Weinlig, Friedrich. *Briefe vom 16. Dezember 1888 und 23. Dezember 1888 an Hans von Bülow*. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, N.Mus. ep. F. Weinlig 1-2. (Bülow-Nachl.)
- Weingartner, Felix. *Ueber das Dirigieren*. Berlin: Fischer, 1896.
- . *Erlebnisse eines »Königlichen Kapellmeisters« in Berlin*. Berlin: Paul Cassirer. 1912.

Darüber hinaus unverzeichnete Archive und Bestände, die ausgewertet wurden:

Musikarchiv des St. Petri Doms Bremen

Nachlass Fritz Piersig. (Im: Staatsarchiv Bremen (Konvolut: 7,156) und Archiv Bremische Musikgeschichte (Universität Bremen))

Notenarchiv der Philharmonischen Gesellschaft Bremen

Archiv für Bremische Musikgeschichte, Universität Bremen

Zeitungen und Zeitschriften

(Die systematisch ausgewerteten Jahrgänge sind angegeben. Bei einer fehlenden Angabe der Jahrgänge wurden die Zeitungen exemplarisch geprüft.)

Allgemeine musikalische Zeitung, 1819-1848
 Bremer Nachrichten
 Bremer Sonntagsblatt. Organ des Künstlervereins, 1857-1866
 Bremer Courier
 Bremisches Unterhaltungsblatt, 1838; 1846-1847; 1853
 Der Bürgerfreund. Eine Wochenschrift zur Unterhaltung und Belehrung für den Bürger, 1830-1831; 1845; 1847/48
 (Nieder-)Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler, 1850-1858
 Neue Berliner Musikzeitung
 Neue Zeitschrift für Musik
 Signale für die musikalische Welt, 1851, 1854/55, 1859/60, 1865
 Weser-Zeitung

Sekundärliteratur

- Albrecht, Clemens (Hg.). 2004. *Die bürgerliche Kultur und ihre Avantgarden*. Würzburg: Ergon. (= Kultur, Geschichte, Theorie. Studien zur Kultursoziologie, Bd. 1) [Allgemeine Deutsche Biographie] 1875-1912. Herausgegeben durch die Historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften. Leipzig. [Onlinefassung; www.deutsche-biographie.de, letzter Aufruf 08.10.13]
- Altena, Bert; Lente, Dick van. 2009. *Gesellschaftsgeschichte der Neuzeit 1750-1989*. Aus dem Niederländischen von Thomas Kroll. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Appelt, Bernhard R. (Hg.) 2002. »Neue Bahnen«. *Robert Schumann und seine musikalischen Zeitgenossen*. Bericht über das 6. Internationale Schumann-Symposium am 5. und 6. Juni 1997 im Rahmen des 6. Schumann-Festes, Düsseldorf. Mainz: Schott. (= Schumann-Forschungen, Bd. 7)
- Arnheim, Amalie. 1911. »Über das Musikleben in Bremen im 17. Jahrhundert«. In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Jg. 12, Heft 3, S. 369-416.
- Bär, Ute. 2007. »Robert Schumann und Johann Andreas Grabau«. In: *Robert Schumann. Das Violoncello und die Cellisten seiner Zeit*. Hgg.: Bernhard R. Appelt und Matthias Wendt. Mainz u. a.: Schott, S. 136-161. (= Schumann Forschungen, Bd. 12)
- Balet, Leo; Gerhard, E. 1973. *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*. Herausgegeben und eingeleitet von Gert Mattenklott. Frankfurt (u. a.): Ullstein.
- Bartels, Bernhard. 1937. »Beethoven und Bremen«. *Der Schlüssel*, S. 11-15.
- Bauer, Elisabeth Eleonore. 1992. *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

- Bausinger, Hermann. 1987. »Bürgerlichkeit und Kultur«. In: *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*. Herausgegeben von Jürgen Kocka mit Beiträgen von Hermann Bausinger. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 121-142. (= Sammlung Vandenhoeck)
- Behncken, Johann Heinrich. 1856. *Geschichte des Bremischen Theaters. Von 1688 bis auf die gegenwärtige Zeit*. Bremen.
- Bekker, Paul. 1922. *Das deutsche Musikleben*. 3. Ausgabe. Stuttgart; Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Berger, Wilhelm. 1898. »Zukunftsmusik«. In: *Von Glück und Leid*. Novellen. Berlin: Gebrüder Paetel, S. 3-48.
- Best, Heinrich (Hg.). 1993. *Vereine in Deutschland. Vom Geheimbund zur freien gesellschaftlichen Organisation*. Mit einer Literatur- und Forschungsdokumentation von Helmut M. Artus. Bonn: Informationszentrum Sozialwissenschaften.
- Bettelheim, Anton (Hg.). 1907. Artikel »Erdmannsdorfer, Max von«. In: *Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog*. Hg.: ders. Bd. 10, S. 160-163.
- Blankenburg, Walter. 1982. *Bremer Gesangbücher. Bibliographie, Archivalien, Untersuchungen*. Bremen: Hauschild.
- Bippen, Wilhelm von. 1892-1904. *Geschichte der Stadt Bremen*. Bd. 1-3. (Mittelalter – 1870). Bremen (u. a.): Müller.
- Birkin, Kenneth. 2011. *Hans von Bülow – A life for music*. Cambridge: University Press.
- Blaum, Rudolf. 1995. *Erinnerungen, Aufsätze, Reden. 45 Jahre im Dienste der Musik und der bildenden Kunst in Bremen*. Bremen: Kunstverein Bremen.
- Blum, Klaus. 1960. »Musikleben in Bremen«. In: *Geistiges Bremen*. Hg.: Alfred Faust. Bremen: Schünemann, S. 177-206.
- . 1967. *Männerchor Gutenberg Bremen. Geschicke eines gewerkschaftlichen Chorvereines 1892-1967*. Bremen: Männerchor Gutenberg.
- . 1970. *Wiederaufführung der Johannispassion im 19. Jahrhundert*. Unveröffentlichtes Manuskript. Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Feuchtwangen, Blum-Nachlass.
- . 1971. *100 Jahre ein deutsches Requiem von Johannes Brahms: Entstehung, Uraufführung, Interpretation, Würdigung*. Tutzing: Schneider.
- . 1975. *Musikfreunde und Musici. Musikleben in Bremen seit der Aufklärung*. Tutzing: Schneider.
- Blume, Rudolf. 1931. »Bremens Physiognomie als Musikstadt«. *Allgemeine Musikzeitung. Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart*, Bd. 58, S. 374-375.
- Bödeker, Hans Erich. 1989. »Die »gebildeten Stände« im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Zugehörigkeit und Abgrenzung. Mentalitäten und Handlungspotentiale«. In: *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*. Hg.: Jürgen Kocka. Teil 4. Stuttgart: Klett, S. 21-52.

- Bödeker, Hans Erich; u. a. (Hg.). 2002. *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914*. Paris: Ed. De la Maison des sciences de l'homme Paris.
- Bödeker, Hans Erich; Veit, Patrice (Hgg.). 2007. *Les sociétés de musique en Europe 1700-1920: structures, pratiques musicales, sociabilités*. Berlin: BWV.
- Bösenberg, Sibylla. 2006. *Ein Glück für mich ist die Musik. Elise Müller, eine Bremer Musikerin aus der Zeit der Romantik*. Lilienthal: Eres. (= Veröffentlichungen des Archivs »Deutsche Musikpflege« Bremen e. V., Hg.: Oliver Rosteck, Bd. 9)
- Bollert, Werner. 1966. *Sing-Akademie zu Berlin. Festschrift zum 175jährigen Bestehen*. Berlin: Rembrandt.
- Boockmann, Hartmut; u. a. (Hgg.). 1972. *Geschichtswissenschaft und Vereinswesen im 19. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte historischer Forschung in Deutschland*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Braungart-München, Richard. 1904. »Max von Erdmannsdorfer«. *Die Musik* 4(1904/1905), Heft 11, S. 342-344.
- [*Bremische Biographie*] 1912. Hg. von der Historischen Gesellschaft des Künstlervereins. *Bremische Biographie des neunzehnten Jahrhunderts*. Faksimile-Ausgabe 1976. Bremen: Schünemann.
- Bremer Theater der Freien Hansestadt Bremen GmbH (Hg.). 1993. *200 Jahre Theater in Bremen*. Bremen: WMIT.
- Bruch, Rüdiger vom. 2005. *Bürgerlichkeit, Staat und Kultur im Kaiserreich*. Hg.: Hans-Christoph Liess. Stuttgart: Steiner.
- Brückmann, Asmut. 2008. *Bremen. Geschichte einer Hansestadt. 1200 Jahre Handel und Herrschaft, Arbeit und Leben in der Wesermetropole*. Bremen: Hauschild.
- Brünjes, Anna; Blome, Astrid; Böning, Holger (Hgg.). 2005. *Täglich neu! 400 Jahre Zeitungen in Bremen und Nordwestdeutschland*. Bremen: Schünemann.
- Brunner, Otto; Conze, Werner; Koselleck, Reinhart. 1972-1997. *Geschichte Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. 7 Bde. und Register in 2 Teilbänden. Stuttgart: Klett.
- Brunkhorst, Hauke; u. a. (Hgg.). 2009. *Habermas-Handbuch*. Stuttgart (u. a.): Metzler.
- Brusniak, Friedhelm. 1995. Artikel »Chor und Chormusik«. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hg.: Ludwig Finscher. 2., neu bearb. Aufl. Sachteil Bd. 2. Kassel (u. a.): Bärenreiter, Metzler, Sp. 766-816.
- Budde, Gunilla. 2002. »Musik in Bürgerhäusern«. In: *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914*. Hgg.: Hans Erich Bödeker u. a. Paris: Ed. De la Maison des sciences de l'homme Paris, S. 427-455.
- . 2009. *Blütezeit des Bürgertums. Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- . 2010. »Bürgertum und Musik im ›langen 19. Jahrhundert«. Das Beispiel Oldenburg«. In: *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte*. Bd. 82. Hannover: Hahnsche Buchhandlung, S. 163-176.
- Bulling, Burchard. 1924. »Bremens Philharmonische Konzerte«. *Bremer Bühnen-Rundschau* 3(1924), S. 3-5.
- Buse, Dieter K. 1993. »Urban and National Identity: Bremen, 1860-1920«. *Journal of Social History* Vol. 26, No. 3, S. 521-537.
- Cafilisch-Schnetzler, Ursula. 2007. »Genie und Individuum. Die Beziehung zwischen Philipp Christoph Kayser und Johann Caspar Lavater, gespiegelt am Genie-Gedanken der Physiognomischen Fragmente«. In: *Philipp Christoph Kayser (1755-1823). Komponist, Schriftsteller, Pädagoge. Jugendfreund Goethes*. Hg.: Gabriele Busch-Salmen. Hildesheim (u. a.): Olms, S. 117-138.
- Chrysander, Friedrich. 1966 [1867]. »Versuch einer Statistik der Gesangvereine und Concertinstitute Deutschlands und der Schweiz«. In: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*. 2. Bd. Hg.: ders. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1867. Hildesheim: Olms, S. 337-374.
- Club zu Bremen (Hg.). 1933. *150 Jahre Bremer Clubleben. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Bremens*. Bremen: Stallung.
- Cyrus, Hannelore. 1991. *Bremer Frauen von A bis Z. Ein biographisches Lexikon*. Bremen.
- Dahlhaus, Carl. 1967. *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Bosse.
- . 1980. »Bürgerliche Musikkultur«. In: *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Hg.: ders. Laaber: Laaber, S. 34-41.
- Dann, Otto (Hg.). 1984. *Vereinswesen und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland*. München: Oldenbourg. (= Historische Zeitschrift, Beiheft 9)
- . 1993. »Vereinsbildung in Deutschland in historischer Perspektive«. In: *Vereine in Deutschland. Vom Geheimbund zur freien gesellschaftlichen Organisation*. Hg.: Heinrich Best. Bonn: Informationszentrum Sozialwissenschaften, S. 119-142.
- Dantze, Johann Herrmann. 1851. *Geschichte der freien Stadt Bremen*. Bremen: Heyse.
- Döge, Klaus. 1999. »VIII. Symphonie in F-Dur, op. 93. Analyse und Essay«. In: *Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung*. Hg.: Renate Ulm. 3. Aufl. Kassel: Bärenreiter, S. 227-243.
- Dörffel, Alfred. 1972. *Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*. Neudruck der Aufl. Leipzig, 1884. Walluf: Sändig.
- Drawe, Heinz. 1963. *175 Jahre Johannisloge »Zum Ölzweig« in Bremen. Gestiftet am 26. August 1788. Eine Festschrift der Freimaurerei*. Bremen.
- Drechsel, Wiltraud Ulrike; u. a. (Hg.). 1987. *Schöne Künste ... und ihr Publikum im 18. und 19. Jahrhundert. Kunst und Literatur*, Teil 1. Bremen: Selbstverlag. (= Beiträge zur Sozialgeschichte Bremens, Heft 10)
- Duckwitz, Arnold. 1837. *Ueber das Verhältnis der freien Hansestadt Bremen zum deutschen Zollvereine. Von einem Bremer Kaufmanne*. Bremen: Heyse.

- Eberhard, Goby. 1926. *Erinnerungen an bedeutende Männer unserer Epoche*. Lübeck: Quietzow.
- Eberle, Gottfried. 2007. »Ein moralisches Institut aus vernünftigen Wesen«. Zur Soziologie der Sing-Akademie zu Berlin im 19. Jahrhundert«. In: *Les sociétés de musique en Europe 1700-1920: structures, pratiques musicales, socialités*. Hgg.: Hans Erich Bödeker; Patrice Veit. Berlin: BWV, S. 131-156.
- . 2011. »Sozialhistorische Komponenten der Sing-Akademie zu Berlin. Horizonte im Verbürgerlichungsprozess«. In: *Urbane Musikkultur. Berlin um 1800*. Hg.: Eduard Mutschelknauss. Hannover: Wehrhahn, S. 63-91. (= Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800, Studien und Dokumente, Herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, betreut von Conrad Wiedemann, Bd. 18)
- Ebner, Paulus. 1996. *Strukturen des Musiklebens in Wien. Zum musikalischen Vereinsleben in der Ersten Republik. Musikleben*. Unter Mitarbeit von Gertrud Pressler, u. a. Frankfurt: Lang. (= Musikleben, Bd. 5)
- Eidler, Arnfried; Schwab, Heinrich W. 1989. *Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck*. Kassel: Bärenreiter. (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 31).
- Eidler, Arnfried. 2002. »Zur Situation der Regionalmusikgeschichte Niedersachsens«. In: *Musikalische Regionalforschung heute – Perspektiven rheinischer Musikgeschichtsschreibung*. Hg.: Norbert Jers. Kassel: Merseburger, S. 112-121. (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 159)
- Elmshäuser, Konrad (Hg.). 2005. *Der Stadtstaat – Bremen als Paradigma. Geschichte – Gegenwart – Perspektiven*. Bremen: Hauschild. (= Jahrbuch der Wittheit zu Bremen)
- . 2007. *Geschichte Bremens*. München: Beck. (= Beck'sche Reihe, 2605)
- Elsmann, Thomas. 2005. »Religion – Bildung – geistige Kultur: Aspekte des Calvinismus in Bremen«. In: *Der Stadtstaat – Bremen als Paradigma. Geschichte – Gegenwart – Perspektiven*. Hg.: Konrad Elmshäuser. Bremen: Hauschild, S. 71-88. (= Jahrbuch der Wittheit zu Bremen)
- Engels, Friedrich. 1966. *Über die Bremer. Briefe, Aufsätze, Literarisches*. Hg.: Dierk Rodewald. Bremen: Röver.
- Engelsing, Rolf. 1958. »Bremisches Unternehmertum. Sozialgeschichte 1780/1870«. In: *Jahrbuch der Wittheit zu Bremen*. Bremen: Hauschild, S. 7-112.
- Erb-Szymanski, Marcus. 2006. »Leipzig und die Aufführungstradition der klassischen Sinfonie«. In: *Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik*. Hgg.: Gernot Gruber, Matthias Schmidt. Laaber: Laaber, S. 165-182. (= Handbuch der musikalischen Gattungen. Hg.: Siegfried Mauser. Bd. 2)
- . 2007. »Das Leipzig des Friedrich Rochlitz. Die Anfänge der musikalischen Kanonbildung und der klassisch-romantischen Musikästhetik«. In: *Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt*. Hgg.: Stefan Horlitz, Marion Recknagel. Leipzig: Edition Peters, S. 42-81.

- Erdmannsdorfer-Fichtner, Pauline von. 1907. »Erdmannsdorfer, Max von«. In: *Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog*. Hg.: Anton Bettelheim. X. Bd. Vom 1. Januar bis 31. Dezember 1905. Berlin: Reimer, S. 160-163.
- Feldmann, Wilhelm. 1994 [1830]. »Versuch einer kurzen Geschichte des Dortmunder Konzerts, von seiner Entstehung an bis jetzt 1830«. Faksimile Ausgabe in: *Wilhelm Feldmanns »Geschichte des Dortmunder Konzerts« von 1830*. Hgg.: Martin Geck, Ulrich Tadday. Hildesheim u.a.: Olms, S. 1-70.
- Fellerer, Karl Gustav. 1959. *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Köln. Zum 70. Geburtstag von Paul Mies*. Köln: Völk. (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 35)
- Fellinger, Imogen. 1968. *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Bosse. (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 10)
- Finscher, Ludwig. 1998. »Symphonie«. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hg.: Ludwig Finscher. 2., neubearb. Aufl. Sachteil Bd. 9. Kassel (u. a.): Bärenreiter, Metzler, Sp. 16-153.
- Freudenthal, Herbert. 1968. *Vereine in Hamburg. Ein Beitrag zur Geschichte und Volkskunde der Geselligkeit*. Hamburg: Hamburger Museumsvereine.
- Frischmann, Bärbel (Hg.). 2012. *Bildungstheorie in der Diskussion. Gerechtigkeitstheoretische und sonderpädagogische Perspektiven*. Freiburg, Br. (u. a.): Alber. (= Pädagogik und Philosophie, Bd. 6)
- Gall, Lothar (Hg.). 1990. *Stadt und Bürgertum im 19. Jahrhundert*. München: Oldenbourg. (= Stadt und Bürgertum, Bd. 1)
- . (Hg.). 1991a. *Vom alten zum neuen Bürgertum. Die mitteleuropäische Stadt im Umbruch 1780-1820*. München: Oldenbourg. (= Historische Zeitschrift, Beiheft 14)
- . 1991b. »Vom alten zum neuen Bürgertum. Die mitteleuropäische Stadt im Umbruch 1780-1820«. In: *Vom alten zum neuen Bürgertum. Die mitteleuropäische Stadt im Umbruch 1780-1820*. Hg.: ders. München: Oldenbourg, S. 1-18. (= Historische Zeitschrift, Beiheft 14)
- Geck, Martin; Tadday, Ulrich (Hgg.). 1994. *Wilhelm Feldmanns »Geschichte des Dortmunder Konzerts« von 1830*. Hildesheim, u. a.: Olms.
- Gerstenberger, Heide. 1987. »Zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Liebhaberinnen und den Liebhabern der schönen Künste – ein Vorwort«. In: *Schöne Künste ... und ihr Publikum im 18. und 19. Jahrhundert. Kunst und Literatur*, Teil 1. Hgg.: Wiltraud Ulrike Drechsel u.a. Bremen: Selbstverlag, S. 5-19. (= Beiträge zur Sozialgeschichte Bremens, Heft 10)
- Gewande, Wolf-Dieter. 2004. *Hans von Bülow. Eine biographisch-dokumentarische Würdigung aus Anlass seines 175. Geburtstages*. Lilienthal: Eres. (= Veröffentlichungen des Archivs Deutsche Musikpflege Bremen e. V., Bd. 8).

- Giesbrecht-Schutte, Sabine. 1999. »Die ›Bismarkhymne‹ von Karl Reinthaler und ihre Beziehung zum ›Triumphlied‹ von Johannes Brahms«. *Die Musikforschung* 52, Heft 1, S. 70-88.
- Göthel, Folker. 1963. »Riem, Wilhelm Friedrich«. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hg.: Friedrich Blume. Bd. 11. Kassel (u. a.): Bärenreiter, Sp. 479-480.
- Graf, Friedrich Wilhelm. 2001. »Kulturprotestantismus«. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. 4. völlig neu bearb. Aufl. Bd. 4. Tübingen: Mohr Siebeck, Sp. 1850-1852.
- Grenser, Carl Augustin. 2005. *Geschichte der Musik hauptsächlich aber des großen Konzert- u. Theater-Orchesters in Leipzig. 1750-1838*. Hg. und transkribiert von Otto Werner Förster. Nachdruck der Ausgabe von 1840. Leipzig: Taurus.
- Grotjahn, Rebecca. 1998. *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte*. Sinzig: Studio. (= Musik und Musikan-schauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen, Hg.: Detlef Altenburg, Bd. 7)
- Gruber, Gernot; Schmidt, Matthias (Hgg.). 2006. *Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik*. Laaber: Laaber. (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Hg.: Siegfried Mauser, Bd. 2)
- Gruner, Wolf D. 1994. »Die Wiederherstellung der Selbstständigkeit Bremens auf dem Wiener Kongreß und die Gründung des Deutschen Bundes 1813-1815«. In: *Klassizismus in Bremen. Formen bürgerlicher Kultur*. Hg.: Martina Rudloff. Bremen: Hauschild, S. 44-51. (= Jahrbuch der Wittheit zu Bremen, Bd. 33)
- Gülke, Peter. 2009. »Wer war Felix Weingartner? Schwierigkeiten mit der Physiognomie eines bedeutenden Musikers«. In: *Im Mass der Moderne. Felix Weingartner. Dirigent, Komponist, Autor, Reisender*. Hgg.: Simon Obert; Matthias Schmidt. Basel: Schwabe, S. 17-27.
- Haas, Friethjof. 2002. *Hans von Bülow. Leben und Wirken. Wegbereiter für Wagner, Liszt und Brahms*. Wilhelmshaven: Noetzel.
- Habermas, Jürgen. 1990. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuaufll. um ein Vorwort ergänzt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 891)
- Habermas, Rebekka. 2010. »Auf der Suche nach dem Bürgertum im Niedersachsen des 19. Jahrhunderts. Erkundungen von Bremen bis nach Togo«. In: *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte*, Bd. 82. Hannover: Hahnsche Buch-handlung, S. 1-26.
- Hagels, Bert. 2005. *Konzerte in Leipzig 1779/80-1847/48. Eine Statistik*. Mit CD-ROM Anhang. Berlin: Ries & Erler.
- Hampf, Veronika. 2012. »Bremische Verhältnisse«. Die Entwicklung des Musiklebens in der Freien Hansestadt Bremen«. In: *Musik-Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkultur*. Bd. 4: Freie Beiträge. Hgg.: Katrin Stöck und Gilbert

- Stöck. Leipzig: Gudrun Verlag, S. 65-76. (= Musik-Stadt: Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkultur. Bericht über den XIV. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung vom 28. September bis 3. Oktober 2008, Hg.: Helmut Loos, Bd. 4)
- Hanslick, Eduard. 1971 [1869]. *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Reprint der Ausgabe Wien, Wilhelm Braumüller, 1869. Heppenheim: Franz Wolf.
- Hardegen, Friedrich; Schmid, Käthi. 1920. *H. H. Meier der Gründer des norddeutschen Lloyd. Lebensbild eines Bremischen Kaufmanns 1809-1898*. Berlin, u. a.: de Gruyter.
- Hardtwig, Wolfgang. 1984. »Strukturmerkmale und Entwicklungstendenzen des Vereinswesens in Deutschland 1789-1848«. In: *Vereinswesen und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland*. Hg.: Otto Dann. München: Oldenbourg, S. 11-50. (= Historische Zeitschrift, Beiheft 9)
- . 1990. »Verein. Gesellschaft, Geheimgesellschaft, Assoziation, Genossenschaft, Gewerkschaft«. In: *Geschichtliche Grundbegriffe*. Hgg.: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck. Bd. 6. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 789-829.
- Hardtwig, Wolfgang; Brand, Harm-Hinrich (Hgg.). 1993. *Deutschlands Wege in die Moderne. Politik, Gesellschaft und Kultur im 19. Jahrhundert*. München: Beck.
- Hein, Dieter. 1996. »Bürgerliches Künstlertum. Zum Verhältnis von Künstlern und Bürgern auf dem Weg in die Moderne«. In: *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*. Hgg.: ders.; Andreas Schulz. München: Beck, S. 102-117.
- Hein, Dieter; Schulz, Andreas (Hgg.). 1996. *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*. München: Beck.
- Heine, Claudia. 2009. »Aus reiner und wahrer Liebe zur Kunst ohne äußere Mittel«. *Bürgerliche Musikvereine in deutschsprachigen Städten des frühen 19. Jahrhunderts*. Dissertation, Universität Zürich. [http://opac.nebis.ch/ediss/20090646_002427553.pdf]
- Heine, Claudia; Hinrichsen, Hans-Joachim. 2011. »Der schwierige Weg zur Professionalisierung. Die Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich und das öffentliche Konzertwesen im 19. Jahrhundert«. In: *Musik – Bürger – Stadt. Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft*. Hgg.: Christian Thorau, u. a. Regensburg: ConBrio, S. 137-158.
- Heine, Claudia. 2011. »Geschlossene Gesellschaft oder öffentlicher Verein? Bürgerliche Musikvereine in deutschsprachigen Städten zwischen 1800 und 1840«. In: *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert. Verlage, Konservatorien, Salons, Vereine, Konzerte*. Hgg.: Stefan Keym; Katrin Stöck. Leipzig: Schröder, S. 457-466. (= Musik-Stadt: Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkultur. Bericht über den XIV. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung vom 28. September bis 3. Oktober 2008, Hg.: Helmut Loos, Bd. 3)

- Heister, Hanns-Werner. 1983. *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*. 2 Bde. Wilhelms-
haven u. a.: Heinrichshofen. (= Taschenbuch zur Musikwissenschaft, Bd. 87 und
88)
- Hennenberg, Fritz. 1962. *Das Leipziger Gewandhausorchester*. Leipzig: VEB.
- Hennings, Johann; Stahl, Wilhelm. 1951. *Musikgeschichte Lübecks*. Bd. I: Weltliche
Musik. Kassel: Bärenreiter.
- Hentschel, Frank. 2006. *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichts-
schreibung in Deutschland 1776-1871*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Hettling, Manfred. 2000. »Bürgerliche Kultur – Bürgerlichkeit als kulturelles Sys-
tem«. In: *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums. Eine Bilanz des Bielefelder Son-
derforschungsbereichs (1986-1997)*. Hg.: Peter Lundgreen. Göttingen: Vandenhoeck
& Ruprecht, S. 319-339.
- Hiemke, Sven (Hg.). 2009. *Beethoven-Handbuch*. Kassel: Bärenreiter.
- Hinrichs, Ernst. 2007. »Öffentliche Concerte« in einer norddeutschen Residenz-
stadt im späten 18. Jahrhundert: das Beispiel Oldenburg«. In: *Les sociétés de
musique en Europe 1700-1920: structures, pratiques musicales, socialités*. Hgg.: Hans
Erich Bödeker; Patrice Veit. Berlin: BWV, S. 23-44.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. 1999. *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*. Stutt-
gart: Steiner. (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Hg.: Hans Hein-
rich Eggebrecht, Bd. 46)
- . 2009. »Seid umschlungen, Millionen«. Die Beethoven-Rezeption«. In:
Beethoven-Handbuch. Hg.: Sven Hiemke. Kassel: Bärenreiter, S. 568-612.
- . 2011. *Die allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich: Gründungsphase und Blütezeit
im historischen Kontext*. Winterthur: Amadeus. (= Neujahrsblatt der Allgemeinen
Musikgesellschaft Zürich, Bd. 196)
- . 2012. »Wagner als Dirigent«. In: *Wagner-Handbuch*. Hg.: Laurenz Lütteken.
Kassel, Stuttgart: Bärenreiter, Metzler, S. 38-41.
- Hoffmann, Rüdiger. 2009. *Der Club zu Bremen. 1783-2008. 225 Jahre in vier Jahrhun-
derten*. Bremen: Schünemann-Verlag.
- Hoffmann, Wiebke. 2009. *Auswandern und Zurückkehren. Kaufmannsfamilien zwischen
Bremen und Übersee. Eine Mikrostudie 1860-1930*. Münster, u. a.: Waxmann.
- Hofmann, Kurt. 2003. »Sehnsucht habe ich immer nach Hamburg ...«: Johannes Brahms
und seine Vaterstadt. *Legende und Wirklichkeit*. Reinbek: Dialog-Verlag.
- Holden, Raymond. 2005. *The Virtuoso Conductors. The Central European Tradition from
Wagner to Karajan*. London: Yale University Press.
- Horlitz, Stefan; Recknagel, Marion (Hgg.). 2007. *Musik und Bürgerkultur. Leipzigs
Aufstieg zur Musikstadt*. Leipzig: Edition Peters.
- Hortschansky, Klaus. 2002. »Subskriptionen in der Publikumsforschung«. In: *Le
concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914*. Hgg.:
Hans Erich Bödeker u. a. Paris: Ed. De la Maison des sciences de l'homme Paris,
S. 387-402.

- Hueber, Alfons. 1984. »Vereinsrecht im Deutschland des 19. Jahrhunderts«. In: *Ver-
einswesen und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland*. Hg.: Otto Dann. München:
Oldenbourg, S. 115-132. (= Historische Zeitschrift, Beiheft 9)
- Jäger, Ralf Martin. 2002. »Wilhelm Christian Müllers ›Versuch einer Aesthetik der
Tonkunst‹ (Leipzig 1830) und die Krise der bürgerlichen Musikkultur am En-
de des zweiten Dezenniums des 19. Jahrhunderts«. In: »*Denen Liebhabern, und
besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergenzung*«. Winfried
Schlepphorst zum 65. Geburtstag. Hgg.: R. Fritz; C. Bettels. Kassel: Bärenreiter,
S. 129-146.
- Jers, Norbert (Hg.). 2002. *Musikalische Regionalforschung heute – Perspektiven rhei-
nischer Musikgeschichtsschreibung*. Kassel: Merseburger. (= Beiträge zur rheini-
schen Musikgeschichte, Bd. 150)
- Jung, Hans-Rainer. 2006. *Das Gewandhaus-Orchester. Seine Mitglieder und seine Ge-
schichte seit 1743*. Mit Beiträgen zur Kultur- und Zeitgeschichte von Claudius
Böhm. Leipzig: Faber & Faber.
- Jungmann, Irmgard. 2008. *Sozialgeschichte der klassischen Musik. Bildungsbürgerliche
Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler.
- Kalisch, Volker. 1990. *Studien zur »bürgerlichen Musikkultur«*. Dissertation der Fakul-
tät für Sozial- und Verhaltenswissenschaften der Eberhard-Karls-Universität
Tübingen. Tübingen: Anton Brenner.
- Kämpf, Christian. 2010. »Wilhelm Christian Müller. Pädagoge, Kantor, Schriftstel-
ler und Musiktheoretiker«. *Wasunger Geschichtsblätter* 31 (2010), S. 275-284.
- Kappner, Gerhard. 1987. *Singet und spielet dem Herrn. Bremer Beiträge zur Kirchenmu-
sik*. Bremen: Schünemann.
- Kaschuba, Wolfgang. 1995. »Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800. Kultur als symbo-
lische Praxis«. In: *Bürgertum im 19. Jahrhundert*. Bd. II: Wirtschaftsbürger und
Bildungsbürger. Hg.: Jürgen Kocka. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S.
92-127. (= Kleine Vandenhoeck-Reihe, Bd. 1574)
- Keefe, Simon P. 2005. *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge u. a.:
Cambridge University Press.
- Kellenbenz, Hermann. 1969. »Der Bremer Kaufmann. Versuch einer sozialge-
schichtlichen Deutung«. *Bremisches Jahrbuch* 51, S. 19-50.
- Kerst, Friedrich. 1913. *Die Erinnerungen an Beethoven*. Gesammelt und herausgegeben
von ders. 2 Bde. Stuttgart: Hoffmann.
- Kestenberg, Leo (Hg.). 1931. *Jahrbuch der deutschen Musikorganisation*. Bearbeitet von
Franz W. Beidler und Ellen A. Beidler. Berlin: Hesse.
- Keym, Stefan; Stöck, Katrin (Hgg.). 2011. *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten
im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage, Konservatorien, Salons, Vereine, Konzerte*. Leipzig:
Schröder. (= Musik-Stadt: Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkultur.
Bericht über den XIV. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikfor-
schung vom 28. September bis 3. Oktober 2008, Hg.: Helmut Loos, Bd. 3)

- Kißling, Adolf. 1945. »Der Kampf um Richard Wagner«. In: *Studien zur bremischen Theatergeschichte*. Hg.: Hermann Tardel. Oldenburg: Gerhard Stalling, S. 72-130. (= Abhandlungen und Vorträge herausgegeben von der Wittheit zu Bremen, Bd. 16, H. 2)
- Klatte, Elisabeth (Hg.). 2003. »Du bist in jedem Brief mir neu!«. *Braut- und Ehebriefe aus der bremischen Familie Gildemeister 1815-1839*. Bremen: Temmen.
- Klenke, Dietmar. 1998. *Der singende »deutsche Mann«*. *Gesangvereine und deutsches Nationalbewusstsein von Napoleon bis Hitler*. Münster: Waxmann.
- Koch, Heinrich Christoph. 1802. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt a. M.: bey August Hermann dem Jüngerem.
- Kocka, Jürgen. 1993. »Obrigkeitsstaat und Bürgerlichkeit. Zur Geschichte des deutschen Bürgertums im 19. Jahrhundert.« In: *Deutschlands Wege in die Moderne. Politik, Gesellschaft und Kultur im 19. Jahrhundert*. Hgg.: Wolfgang Hardtwig; Harm-Hinrich Brandt. München: Beck, S. 107-121.
- . 1995a. *Das europäische Muster und der deutsche Fall*. In: *Bürgertum im 19. Jahrhundert*. Bd. I: Einheit und Vielfalt Europas. Hg.: ders. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 9-75. (= Kleine Vandenhoeck-Reihe, Bd. 1573)
- . (Hg.). 1995b. *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*. 2 Bde. Bd. I: Einheit und Vielfalt Europas. Bd. II: Wirtschaftsbürger und Bildungsbürger. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. (Kleine Vandenhoeck-Reihe, Bd. 1573 und 1574)
- Kocka, Jürgen; Frey, Manuel (Hg.). 1998. *Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert*. Berlin: Fannei & Walz. (= Bürgerlichkeit, Wertewandel und Mäzenatentum, Bd. 2)
- Köbler, Gerhard. 2007. *Historisches Lexikon der deutschen Länder. Die deutschen Territorien vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. 7. Aufl. München: Beck.
- König, Johann-Günther. 2008. *Friedrich Engels. Die Bremer Jahre 1839-1841*. Bremen: Kellner Verlag.
- Körner, Klaus. 1969. *Das Musikleben in Köln um die Mitte des 19. Jahrhunderts*. Köln: Arno Volk Verlag.
- Kopitzsch, Franklin. 2002. »Kommerz, Kultur und Bürgersinn in Bremen«. *Bremisches Jahrbuch* 81, S. 83-96.
- Koselleck, Reinhart. 1973a. »Ereignis und Struktur«. In: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. Hgg.: ders.; Wolf-Dieter Stempel. München: Fink, S. 560-571.
- Koselleck, Reinhart. 1973b. »Darstellung, Ereignis und Struktur«. In: *Geschichte heute. Positionen, Tendenzen und Probleme*. Hg.: Gerhard Schulz. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 307-317.
- Krause, Peter, u. a. 1996. »Leipzig«. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hg.: Ludwig Finscher. 2., neubearb. Aufl. Sachteil Bd. 5. Kassel (u. a.): Bärenreiter, Metzler, Sp. 1050-1075.

- Kravitt, Edvard F. 2004. *Das Lied: Spiegel der Spätromantik*. Hildesheim, Zürich: Olms Verlag.
- Krebs, Carl. 1907. »Reinthalers, Karl Martin«. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Bd. 53. S. 292-293. Onlinefassung [www.deutsche-biographie.de/pn0116428473.html, Letzter Aufruf: 08.09.13]
- Krellmann, Hans-Peter. 1968. *150 Jahre städtischer Musikverein Düsseldorf. 1818-1968*. Herausgegeben im Auftrag des Düsseldorfer Musikvereins. Düsseldorf: Tritsch-Druck.
- Kropfänger, Klaus. 1999. »Beethoven, Ludwig van«. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hg.: Ludwig Finscher. 2., neubearb. Aufl. Personenteil Bd. 2. Kassel (u. a.): Bärenreiter, Metzler, Sp. 667-944.
- Küsgens, Philipp. 2012. *Horizonte nationaler Musik. Musiziergesellschaften in Süddeutschland und der Deutschschweiz 1847-1891*. Frankfurt: Peter Lang Verlag. (= Zivilisation & Geschichte, Hgg.: Ina Ulrike Paul und Uwe Puschner, Bd. 17)
- Küster, Konrad. 2009. »Sechste Sinfonie F-Dur op. 68 (»Pastorale«)«. In: *Beethoven-Handbuch*. Hg.: Sven Hiemke. Kassel: Bärenreiter, S. 106-112.
- Kunze, Stefan (Hg.). 1987. *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*. Herausgegeben und eingeleitet von S. Kunze in Zusammenarbeit mit Theodor Schmid, Andreas Traub und Gerda Burkhard. Laaber: Laaber.
- Kurz, Gerhard (Hg.). 1984. *Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte*. Düsseldorf: Schwann.
- Ledebur, Karl von. 1861. *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*. Berlin: Rauh.
- Lienert, Elisabeth. 2005. »Das »Rolandslied« des Pfaffen Konrad«. *Bremisches Jahrbuch* 84, S. 78-96.
- Loos, Helmut. 2011. »Leipzig, die bürgerliche Musikstadt«. In: *Musik – Bürger – Stadt. Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft*. Hgg.: Christian Thorau, u. a. Regensburg: ConBrio, S. 181-191.
- Lütteken, Laurenz. 2009. »Brahms – eine bürgerliche Biographie.« In: *Brahms-Handbuch*. Hg.: Wolfgang Sandberger. Stuttgart: Metzler, S. 24-43.
- . 2012. *Wagner-Handbuch*. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter, Metzler.
- Lundgreen, Peter (Hg.). 2000. *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums. Eine Bilanz des Bielefelder Sonderforschungsbereichs (1986-1997)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Maentel, Thorsten. 1996. »Zwischen weltbürgerlicher Aufklärung und stadtbürgerlicher Emanzipation. Bürgerliche Geselligkeitskultur um 1800«. In: *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*. Hgg.: Dieter Hein; Andreas Schulz. München: Beck, S. 140-154.

- Mahling, Christoph-Hellmut. 1980. »Zum ›Musikbetrieb‹ Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«. In: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*. Hg.: Carl Dahlhaus. Regensburg: Bosse. S. 27-284.
- Marschalck, Peter. 1988. »Der Erwerb des bremischen Bürgerrechts und die Zuwanderung nach Bremen um die Mitte des 19. Jahrhunderts«. *Bremisches Jahrbuch*, Bd. 66, S. 295-305.
- Marx, Hans Joachim (Hg.). 2001. *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*. Frankfurt a. M. (u. a.): Lang. (= Hamburger Jahrbuch zur Musikwissenschaft, Herausgegeben vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg, Bd. 18).
- Mendel, Hermann; Reißmann, August. 1890-91. *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften für Gebildete aller Stände*. 11 Bde. Leipzig: List & Francke.
- Meyer, Marcus; Hofschien, Heinz-Gerd. 2006. *Licht ins Dunkel. Die Freimaurer und Bremen*. 2. Aufl. Bremen: Temmen.
- Mommsen, Wolfgang J. 1994. *Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich 1870 bis 1918*. Berlin: Propyläen.
- . 2002. *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830-1933*. 2. Aufl. Frankfurt: Fischer.
- Münster, Robert. 2001. *117 Jahre klingendes Leben im Odeon*. Online [https://www.stmi.bayern.de/assets/stmi/min/standorteundgeschichte/117_jahre_klingendes_leben.pdf; abgerufen am 25.04.19]
- Münzer, Georg. 1901. *Heinrich Marschner*. Berlin: Harmonie. (= Berühmte Musiker, Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister, Bd. 12)
- [*Musik in Geschichte und Gegenwart*.] 1994-2008. *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Begründet von Friedrich Blume, herausgegeben von Ludwig Finscher. 26 Bde., Supplement- und Registerband. 2. neubearb. Aufl. Kassel (u. a.): Bärenreiter, Metzler.
- [*Musik in Geschichte und Gegenwart*] 1951-1986. *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hg.: Friedrich Blume. 14 Bde., 2 Supplementbände und Registerband. Kassel (u. a.): Bärenreiter.
- Mutschelknauss, Eduard (Hg.). 2011. *Urbane Musikkultur. Berlin um 1800*. Hannover: Wehrhahn. (= Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800, Studien und Dokumente, Herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, betreut von Conrad Wiedemann, Bd. 18)
- Nanz, Patrizia. 2009. »Öffentlichkeit«. In: *Habermas-Handbuch*. Hgg.: Hauke Brunkhorst; u. a. Stuttgart (u. a.): Metzler, S. 358-360.
- Neitzert, Lutz. 1990. *Die Geburt der Moderne, der Bürger und die Tonkunst. Zur Physiognomie der veröffentlichten Musik*. Stuttgart: Steiner Verlag.

- [*Neue deutsche Biographie*] 1953-2013. Herausgegeben von der Historischen Kommission der Bayrischen Akademie der Wissenschaften. 25 Bde. Berlin: Duncker & Humblot. [Onlinefassung: www.deutsche-biographie.de, letzter Aufruf 08.10.13]
- Neuling, Ernst. 1906. *Der Künstlerverein in Bremen. 1856 bis 1906*. Bremen: Schöne-mann.
- Neuner, Peter; Wenz; Gunther (Hg.). 2002. *Theologen des 19. Jahrhunderts: eine Einführung*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- Nipperdey, Thomas. 1972. »Verein als soziale Struktur im späten 18. und 19. Jahrhundert«. In: *Geschichtswissenschaft und Vereinswesen im 19. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte historischer Forschung in Deutschland*. Hgg.: Hartmut Boockmann; u.a. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 1-44.
- Nolte, Frank. 1995. »Musik und Gesellschaft. Die Entwicklung bremischer Musik-kultur als soziologischer Prozeß«. In: *Bremer Jahrbuch für Musikkultur*. Bd. 1. Herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Verein Bremer Rockmusiker e. V. Bremen: Temmen, S. 33-46.
- . 1996. »Der Gast aus Bayreuth. Richard Wagners Besuch in Bremen«. In: *Bremer Jahrbuch für Musikkultur*. Bd. 2. Herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Verein Bremer Rockmusiker e. V. Bremen: Temmen, S. 11-17.
- . 1997a. »125 Jahre Bremer Theatergeschichte«. In: *Bremer Jahrbuch für Musik-kultur*. Herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Verein Bremer Rockmusi-ker e. V. Bd. 3. Bremen: Temmen, S. 55-71.
- . 1997b. »Richard Wagners Werk am Bremer Theater«. In: *Bremer Jahrbuch für Musikkultur*. Herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Verein Bremer Rockmusiker e. V. Bd. 2. Bremen: Temmen, S. 88-93.
- Obert, Simon; Schmidt, Matthias (Hgg.). 2009. *Im Mass der Moderne. Felix Weingart-ner. Dirigent, Komponist, Autor, Reisender*. Basel: Schwabe.
- Oepen, Heinz. 1955. *Beiträge zur Geschichte des Kölner Musiklebens 1760-1840*. Köln: Völk. (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 10)
- Ortland, Eberhard. 2010. »Genie«. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Hg.: Karlheinz Barck. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 661-709.
- Ott, Alfons. 1959. »Erdmannsdorfer, Max Carl Christian von«. In: *Neue deutsche Bio-graphie*. Herausgegeben von der Historischen Kommission der Bayrischen Aka-demie der Wissenschaften. Berlin: Duncker & Humblot, S. 573-574.
- . 2001. »Erdmannsdorfer«. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hg.: Ludwig Finscher. 2., neubearb. Aufl. Personenteil Bd. 6. Kassel (u. a.): Bärenreiter, Metzler, Sp. 416-417.
- Partsch, Erich Wolfgang. 1996. »Mahler und Bremen. Unbekannte Briefe«. In: *Gus-tav Mahler. Werk und Wirken. Neue Mahler-Forschung aus Anlaß des vierzigjähri-gen Bestehens der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft*. Hg.: Erich Wolfgang Partsch. Wien: Vom Pasqualatihaus, S. 84-94.

- . 2007. »Zu Geschichte, Struktur, Repertoire und Publikum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im Vormärz«. In: *Les sociétés de musique en Europe 1700-1920: structures, pratiques musicales, socialités*. Hgg.: Hans Erich Bodeker; Patrice Veit. Berlin: BWV, S. 179-191.
- Pelger, Hans; Knieriem, Michael (Hgg.). 1977. *Friedrich Engels als Bremer Korrespondent des Stuttgarter »Morgenblatts für gebildete Leser« und der Augsburger »Allgemeinen Zeitung«*. 2. erw. Aufl. Trier: Karl-Marx-Haus. (= Schriften aus dem Karl-Marx-Haus, 15)
- Peters, Irmtrud. 1966. *Theater, Rundfunk und Musik in Bremen. Eine Bibliographie*. Bremen: Trüjen.
- Peters, Rainer. 1984. »Bürgerliche Musikkultur Düsseldorfs im 18. und 19. Jahrhundert«. In: *Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte*. Hg.: Gerhard Kurz. Düsseldorf: Schwann, S. 357-367.
- Pieper, Antje. 2008. *Music and the Making of Middle-Class Culture. A comparative History of Nineteenth-Century Leipzig and Birmingham*. Houndmills (u. a.): Palgrave Macmillan.
- Piersig, Fritz. 1964. *Hundert Jahre Praeger & Meier in Bremen (1864-1964). Ein Beitrag zur Musikgeschichte einer deutschen Stadt*. Bremen: Roland-Druckerei.
- Pinthus, Gerhard. 1932. *Das Konzertleben in Deutschland. Ein Abriss seiner Entwicklung bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*. Leipzig, Strassburg, Zürich: Meitz.
- Plagemann, Volker. 2005. »Das kulturelle Leben in der Freien Hansestadt Bremen«. In: *Der Stadtstaat – Bremen als Paradigma. Geschichte – Gegenwart – Perspektiven*. Hg.: Konrad Elmshäuser. Bremen: Hauschild, S. 89-128. (= Jahrbuch der Witttheit zu Bremen)
- Plumpe, Werner; Lesczenski, Jörg (Hgg.). 2009. *Bürgertum und Bürgerlichkeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus*. Workshop »Bürgertum und Bürgerlichkeit zwischen 1870 und 1930. Kontinuität und Wandel«, März 2003 in Essen. Mainz: von Zabern.
- Preußner, Eberhard. 1935. *Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt.
- Raabe, Mechtild; Raabe, Paul. 2004. *Adolph Freiherr Knigge. Friedrich Nicolai. Briefwechsel 1779-1795*. Mit einer Auswahl und dem Verzeichnis der Rezensionen Knigges in der »Allgemeinen deutschen Bibliothek«. Göttingen: Wallstein.
- Ramann, Lina. 1983. *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873-1886/87*. Hg.: Arthur Seidl. Textrevision von Friedrich Schnapp. Mainz (u. a.): Schott.
- Reimer, Erich. 1972. »Kenner – Liebhaber – Dilettant«. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaft und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht. Hg.: Albrecht Riethmüller. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. Online verfügbar un-

- ter: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0007/bsb00070511/images/index.html?fp=193.174.98.30&seite=495&pdfseite=> [Stand: 17.03.2018]
- Reimer, Erich. 1986. »Repertoire und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800-1835)«. *Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 43, S. 241-260.
- Reineke, Karl. 1929. »Das bremische Bürgerrecht«. *Bremisches Jahrbuch*, Bd. 32, S. 195-232.
- Reinhardt, Klaus. 1989. *Eine Musiker-Jugend in Bremen: Die Wiederentdeckung des Komponisten Wilhelm Berger (1861-1911)*. Bremen: Hauschild.
- Reulecke, Jürgen. 1985. *Geschichte der Urbanisierung in Deutschland*. Neue historische Bibliothek. Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp.
- Reuther, Silke. 2000. »Georg Ernst Harzen und Hieronymus Klugkist. Händler, Sammler und Kunstfreunde in Hamburg und Bremen«. In: *Rembrandt, oder nicht? Zeichnungen von Rembrandt und seinem Kreis aus den Hamburgern und Bremer Kupferstichkabinetten*. Hgg.: Anne Roever-Kann; Anne Buchhoff. Kunsthalle Bremen 15. Oktober 2000 bis 21. Januar 2001. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 18-23.
- Riemer, Dieter. 2011. *Die Handwerkskammer Bremen und ihr Gewerbehaus: 150 Jahre*. Bremen.
- Riethmüller, Albrecht; Dahlhaus, Carl; Ringer, Alexander L. 1994. *Beethoven. Interpretation seiner Werke*. 2 Bde. Laaber: Laaber.
- Rochlitz, Friedrich. 1830. *Für Freunde der Tonkunst*. 2. verbesserte Aufl. 1. Bd. Leipzig: Carl Cnobloch.
- Röder, Matthias. 2011. »Zwischen Repräsentation und populärer Unterhaltung. Musik und Bürgertum im Berlin des ausgehenden 18. Jahrhunderts«. In: *Musik – Bürger – Stadt. Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft*. Hgg.: Christian Thorau, u. a. Regensburg: ConBrio, S. 119-136.
- Rose, Ludwig W. 1860. *Bremische Geschichte für das Volk*. Bremen: Hauschild.
- Rosteck, Oliver. 1994. »Wilhelm Friedrich Riem, die Singakademie und die Bach-Rezeption in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«. In: *Klassizismus in Bremen. Formen bürgerlicher Kultur*. Hg.: Martina Rudloff. Bremen: Hauschild, S. 209-212. (= Jahrbuch der Wittheit zu Bremen, Bd. 33)
- . 1997. »...eine eitle und thörichte Kunst, die mit Müßiggang und Nichtsthun gepaart sey«. *Musikleben in Bremen zur Zeit des Klassizismus*. In: *Bremer Jahrbuch für Musikkultur*, Bd. 3. Herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Verein Bremer Rockmusiker e. V. Bremen: Temmen, S. 162-172.
- . 1999a. *Bach und Bremen*. (Eine Veröffentlichung der Johann-Sebastian-Bach-Gesellschaft Bremen e. V.) Bremen.
- . 1999b. *Bremische Musikgeschichte von der Reformation bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*. Lilienthal/Bremen: Eres.

- Rotermund, Heinrich Wilhelm. 1818. *Lexikon aller Gelehrten, die seit der Reformation in Bremen gelebt haben, nebst Nachrichten von gebohrnen Bremern, die in andern Ländern Ehrenstellen bekleideten*. 2 Bde. Bremen: Schönemann.
- Roth, Ralf. 1996. »Von Wilhelm Meister zu Hans Castrop. Der Bildungsgedanke und das bürgerliche Assoziationswesen im 18. und 19. Jahrhundert«. In: *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*. Hgg.: Dieter Hein; Andreas Schulz. München: Beck, S. 121-139.
- . 2009. »Verein und bürgerliche Gesellschaft im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. Thomas Nipperdeys Thesen zur Vereinsbewegung«. In: *Bürgertum und Bürgerlichkeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus*. Workshop »Bürgertum und Bürgerlichkeit zwischen 1870 und 1930. Kontinuität und Wandel«, März 2003 in Essen. Mainz: von Zabern, S. 121-135.
- . 2011. »Das Casino und das Museum – die beiden ersten Vereine Frankfurts im 19. Jahrhundert«. In: *Musik – Bürger – Stadt. Konzerte und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft*. Hgg.: Christian Thourau u. a. Regensburg: ConBrio, S. 3-18.
- Rudloff, Martina (Hg.). 1994. *Klassizismus in Bremen. Formen bürgerlicher Kultur*. Bremen: Hauschild. (= Jahrbuch der Wittheit zu Bremen, Bd. 33)
- Rüppel, Michael. 1993. »200 Jahre Bremer Theatergeschichte«. In: *200 Jahre Theater in Bremen*. Hg.: Bremer Theater der Freien Hansestadt Bremen GmbH. Bremen: WMIT, S. 33-52.
- (Hg.). 2010. *Adolph Freiherr Knigge. Gustav Friedrich Wilhelm Großmann. Briefwechsel 1779-1795*. Mit einer Auswahl von Knigges Schrifften zum Theater. Göttingen: Wallstein.
- Salmen, Walter. 1988. *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*. München: Beck.
- Sandberger, Wolfgang (Hg.). 2009. *Brahms-Handbuch*. Stuttgart: Metzler.
- Sandkühler, Jörg (Hg.). 2010. *Enzyklopädie Philosophie*. 3 Bde. Hamburg: Meiner.
- Sartorius, Jan. 1979. *Die Musikbibliothek des Luxusdampfers Bremen. Eine naval-musikbibliographische Studie*. Tutzing: Schneider.
- Schaal, Richard. 1952. »Gesellschaften und Vereine«. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hg.: Friedrich Blume. Bd. 5. Kassel (u. a.): Bärenreiter, Sp. 6-27.
- Schaefer, Hans-Ludwig. 1957. *Bremens Bevölkerung in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts*. Bremen: Walter Dorn Verlag. (= Veröffentlichungen aus dem Staatsarchiv der Freien Hansestadt Bremen, Hg.: F. Prüser, Bd. 25)
- Schenker, Heinrich. 1895. »Bülow-Weingartner«. *Musikalisches Wochenblatt* Bd. 26, S. 610 f.
- Schilling, Heinz. 2004. *Die Stadt in der frühen Neuzeit*. 2. Aufl. München: Oldenbourg. (= Enzyklopädie deutscher Geschichte, Hg.: Lothar Gall, Bd. 24)
- Schleuning, Peter. 2000. *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*. Weimar: Metzler.

- Schmidt, Friedrich. 1912. *Das Musikleben der bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs im Vormärz (1815-1848)*. Langensalzen.
- Schmidt, Matthias. 2006. »Sinfonik zwischen Kanon und Öffentlichkeit«. In: *Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik*. Hgg.: ders.; Gernot Gruber. Laaber: Laaber, S. 239-260. (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Hg.: Siegfried Mauser, Bd. 2)
- Schmitt, Ulrich. 1990. *Revolution im Konzertsaal. Zur Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert*. Mainz (u. a.): Schott.
- Schnackenburg, Hellmut. 1939. »Die Philharmonische Gesellschaft zu Bremen«. *Der Schlüssel*, Bd. 4, S. 84-85.
- . 1965. *150 Jahre Philharmonischer Chor Bremen. 7. November 1815 – 7. November 1965*. Eine Jubiläumsschrift herausgegeben von der Philharmonischen Gesellschaft Bremen. Mit einem Vorwort von Dr. Dr. R. Blaum. Bremen.
- Schröder, Brigitte; Stoob, Heinz (Hgg.). 1986. *Bibliographie zur deutschen historischen Städteforschung*. Teil 1. Köln: Bohlau.
- Schümann, Frank. 2007. *Bremer Theater 1913-2007*. Bremen: Schünemann.
- Schünemann, Georg. 1987 [1913]. *Geschichte des Dirigierens*. 2. Nachdruckaufl. der Ausgabe Leipzig 1913. Zürich: Olms.
- Schulz, Andreas. 1991. »...Tage des Wohllebens, wie sie noch nie gewesen ...«. *Das Bremer Bürgertum in der Umbruchszeit 1789-1818*. In: *Vom alten zum neuen Bürgertum. Die mitteleuropäische Stadt im Umbruch 1780-1820*. Hg.: Lothar Gall. München: Oldenbourg, S. 19-64. (= Historische Zeitschrift, Beiheft 14)
- . 1994a. »Kultur und Lebenswelt des Bremer Bürgertums zwischen Aufklärung und Vormärz«. In: *Klassizismus in Bremen. Formen bürgerlicher Kultur*. Hg.: Martina Rudloff. Bremen: Hauschild, S. 52-56. (= Jahrbuch der Wittheit zu Bremen, Bd. 33)
- . 1994b. »Weltbürger uns Geldaristokraten. Hanseatisches Bürgertum im 19. Jahrhundert«. *Historische Zeitschrift*, Bd. 259, Heft 3, S. 637-670.
- . 1996. »Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert«. In: *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*. Hgg.: Dieter Hein; ders. München: Beck, S. 34-52.
- . 1998. »Mäzenatentum und Wohltätigkeit. Ausdrucksformen bürgerlichen Gemeinsinns in der Neuzeit«. In: *Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert*. Hgg.: Jürgen Kocka; Manuel Frey. Berlin: Fannei & Walz, S. 240-263. (= Bürgerlichkeit, Wertewandel und Mäzenatentum, Bd. 2)
- . 2002. *Vormundschaft und Protektion. Eliten und Bürger in Bremen 1750-1880*. München: Oldenbourg.
- Schumacher, Hermann. 1940. »Magister Müllers letzte Schrift. Ein bremisches Kuriosum«. *Bremisches Jahrbuch* 39, S. 116-137.

- Schumann, Robert. 1914. »Rückblick auf das Leipziger Musikleben im Winter 1837-1838«. In: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*. Hg.: Martin Kreisig. 5. Aufl. Bd. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel, S. 373-380.
- Schwab, Heinrich. 1971. *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*. Leipzig: Dt. Verlag für Musik. (= Musikgeschichte in Bildern, Hgg.: Heinrich Bessler; Max Schneider, Bd. 4)
- . 1977. »Konzert und Konzertpublikum im 19. Jahrhundert«. *Musica* 31, S. 19-21.
- Schwarz-Roosmann, Oliver. 2003. *Carl Martin Reinthaler. Lebensweg eines Bremer Musikdirektors*. Münster: LIT.
- Schwarzwälder, Herbert. 1987. *Geschichte der Freien Hansestadt Bremen*. Bd. 2. *Von der Franzosenzeit bis zum Ersten Weltkrieg (1810-1918)*. 2. Unveränd. Aufl. Hamburg: Hans Christians Verlag.
- . 1991. »Paganini in Bremen«. *Bremisches Jahrbuch*, Bd. 70, S. 71-86.
- . 1995. *Geschichte der Freien Hansestadt Bremen*. 4 Bde. und Bibliographie- und Registerband. Erw. und verb. Aufl. Bremen: Temmen.
- . 2003-2008. *Das große Bremen-Lexikon*. 2 Bde. und Ergänzungsband. 2. aktu., überar. und erw. Aufl. Bremen: Temmen.
- . 2007. *Bremen in alten Reisebeschreibungen. Briefe und Berichte von Reisenden zu Bremen und Umgebung (1581-1847)*. Bremen: Temmen.
- Schwebel, Marianne. 1998. »Die Glocke am Bremer St. Petri Dom«. *Bremisches Jahrbuch* Bd. 77, S. 266-276.
- Seedorf, H. 1919. »Die Autobiographie des bremischen Theaterfreunden Dr. Daniel Schütte (1763-1850)«. *Bremisches Jahrbuch*, Bd. 27, S. 115-132.
- Seedorf, Thomas. 2009. »Reflexionen eines Kapellmeisters – Über das Dirigieren«. In: *Im Mass der Moderne. Felix Weingartner. Dirigent, Komponist, Autor, Reisender*. Hgg.: Simon Obert; Matthias Schmidt. Basel: Schwabe, S. 147-161.
- Seidel, Katrin. 1998. *Carl Reinecke und das Leipziger Gewandhaus*. Hamburg: Bockel. (= Musikstadt Leipzig. Studien und Dokumente. Hg.: Thomas Schinköth, Bd. 2)
- Seidel, Katrin; Finscher, Ludwig. 2005. »Reinecke, Carl Heinrich Carsten«. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hg.: Ludwig Finscher. 2., Neubearb. Aufl. Personenteil Bd. 13. Kassel (u. a.): Bärenreiter, Metzler, Sp. 1513-1517.
- Seidel, Wilhelm. 1997. »Res severa verum gaudium«: Über den Wahlspruch des Gewandhauses in Leipzig«. *Die Musikforschung* 50, S. 1-9.
- . (Hg.). 2004. *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt: Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig*. Erstes Mendelssohn-Fest. IX. Internationales Gewandhaus-Symposium 1997 anlässlich des 150. Todestages von Felix Mendelssohn Bartholdy. Leipzig: Edition Peters.

- . 2007. »Friedrich Rochlitz. Über die musikgeschichtliche Bedeutung seiner journalistischen Arbeit«. In: *Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt*. Hgg.: Stefan Horlitz, Marion Recknagel. Leipzig: Edition Peters, S. 37-41.
- Seifert, Karl. 1922. »Johannes Brahms in Bremen«. In: *Brahmsfest anlässlich des 25jährigen Todestages des Meisters*. Programmbuch. Herausgegeben von der Philharmonische Gesellschaft Bremen. Bremen, S. 38-43.
- Sittard, Joseph. 1890. *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*. Altona, Leipzig: Reher.
- Sponheuer, Bernd. 1987. *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von »hoher« und »niederer« Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*. Kassel (u. a.): Bärenreiter. (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 30)
- Sponheuer, Bernd. 1996. »Kenner-Liebhaber-Dilettant«. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hg.: Ludwig Finscher. 2., neu bearb. Aufl. Sachteil Bd. 5. Kassel (u. a.): Bärenreiter, Metzler, Sp. 31-37.
- Staudinger, Hans. 1913. *Individuum und Gemeinschaft in der Kulturorganisation des Vereins*. Jena: Diederichs.
- Stauffer, George B. 2001. »Leipzig«. In: *The new Grove dictionary of music an musicians*, 2. Aufl. Hg.: Stanley Sadie, Bd. 14, S. 511-524.
- Stein, Rudolf. 1960. *Bremer Barock und Rokoko. Erhaltene und verlorene Baudenkmäler als Kultur- und Geschichtsdokumente*. Bremen: Hauschild.
- Steinbeck, Wolfram. 2002. *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik*. Laaber: Laaber Verlag. (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Hg.: Siegfried Mauser, Bd. 3)
- Stephenson, Kurt. 1928. *Hundert Jahre Philharmonische Gesellschaft in Hamburg*. Hamburg: Broschek & Co.
- Stöck, Katrin; Stöck, Gilbert (Hgg.). 2012. *Musik-Stadt: Freie Beiträge*. Leipzig: Schröder. (= Musik-Stadt: Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkultur. Bericht über den XIV. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung vom 28. September bis 3. Oktober 2008, Hg.: Helmut Loos, Bd. 4)
- Stoob, Heinz (Hg.). 1996. *Bibliographie zur deutschen historischen Städteforschung*. Bearbeitet von B. Schröder und H. Stoob in Verbindung mit Wilfried Ehbrecht. Bd. 2. Köln: Böhlau.
- Storck, Adam. 1822. *Ansichten der Freien Hansestadt Bremen und ihrer Umgebung*. Faksimile Ausgabe. Frankfurt a. M.
- Striebel, Sonja. 2004. *Felix Weingartner. König Lear und Symphony No. 1 op. 23 in G major*. CD-Booklet. CPO, S. 4-8.
- Strohmeier, Arn. 2002. *Parsifal in Bremen: Richard Wagner, Ludwig Roselius und die Böttcherstrasse*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.

- Sulzer, Johann Georg. 1779. »Kenner« In: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden Artikeln abgehandelt*. 2. Aufl. Bd. 3. Leipzig: Weidmann und Reich, S. 5-14.
- Tadday, Ulrich. 1993. *Die Anfänge des Musikfeuilletons. Der kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung in Deutschland um 1800*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- . 1994. »Dortmunder Konzertstätten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«. In: *Wilhelm Feldmanns »Geschichte des Dortmunder Konzerts« von 1830*. Hgg.: Martin Geck; ders. Hildesheim u. a.: Olms, S. 99-114.
- . 2010. »Strukturbedingungen der Musikgeschichte der Freien Hansestadt Bremen«. *Bremisches Jahrbuch*, Bd. 89, S. 296-305.
- . 2012. »Beethovens Idee musikalischer Bildung«. In: *Bildungstheorie in der Diskussion. Gerechtigkeitstheoretische und sonderpädagogische Perspektiven*. Hg.: Bärbel Frischmann. Freiburg, Br. (u. a.): Alber, S. 94-104. (= Pädagogik und Philosophie, Bd. 6)
- Tardel, Hermann. 1926-1947. »Zur bremischen Theatergeschichte 1563-1796«. *Bremisches Jahrbuch*, Bd. 30 (S. 263-311), Bd. 38 (S. 75-157), Bd. 39 (S. 169-204), Bd. 42 (S. 154-202).
- . 1944. »Wilhelm Christian Müller bei Goethe«. *Bremisches Jahrbuch*, Bd. 41, S. 305-315.
- (Hg.). 1945a. *Studien zur bremischen Theatergeschichte*. Oldenburg: Gerhard Stalling. (= Abhandlungen und Vorträge herausgegeben von der Wittheit zu Bremen, Bd. 16, Heft 2)
- . 1945b. »Die Gründung des Bremer Stadttheaters 1843«. In: *Studien zur bremischen Theatergeschichte*. Hg.: ders. Oldenburg: Gerhard Stalling, S. 5-24. (= Abhandlungen und Vorträge herausgegeben von der Wittheit zu Bremen, Bd. 16, Heft 2)
- Tenfelde, Klaus. 1984. »Die Entfaltung des Vereinswesens während der Industriellen Revolution in Deutschland (1850-1873)«. In: *Vereinswesen und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland*. Hg.: Otto Dann. München: Oldenbourg, S. 55-114. (Historische Zeitschrift, Beiheft 9)
- [*The new Grove dictionary of music and musicians*] 2001-2009. Hg.: Stanley Sadie. 2. Aufl. 29 Bde. London: Macmillan.
- Thorau, Christian; Odenkirchen, Andreas; Ackermann, Peter (Hgg.). 2011. *Musik – Bürger – Stadt. Konzerte und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft*. Regensburg: ConBrio.
- Ulm, Renate (Hg.). 1999. *Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung*. 3. Aufl. Kassel: Bärenreiter.
- Unger, Herrmann. 1927. *Festbuch zur Hunderjahrfeier der Concert-Gesellschaft in Köln 1827-1927*. Köln: Du Mont Schauberg.
- Union von 1801 (Hg.). 2001. *200 Jahre Union von 1801. Chronik*. Inhalt und Redaktion von Dagmar Burgdorf. Bremen: Schintz.

- Voss, Egon. 1999. »Die Beethovensche Symphonie – Skizze einer allgemeinen Charakteristik«. In: *Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung*. Hg.: Renate Ulm. 3. Aufl. Kassel: Bärenreiter, S. 29-53.
- Wagner, Günther. 2001. »Die Anfänge der Sing-Akademie zu Berlin – historisches Umfeld und ästhetisches Ideal«. *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz* 38, S. 367-377.
- Wagner, Richard. 1953. *Beethoven. Über das Dirigieren*. [Zuerst erschienen im Oktober 1869] Stuttgart: Kohlhammer.
- Walker, Alan. 2010. *Hans von Bülow. A life and times*. Oxford: University Press.
- Wania, Hubert. 1919. »Verzeichnis der in Bremen erschienenen Zeitungen und Zeitschriften«. *Bremisches Jahrbuch* Bd. 27, S. 140-152.
- Weber, Dorothee Martha. 1990. *Der Städtische Musikverein zu Düsseldorf und die Düsseldorfer Oper in der Zeit von 1890 bis 1923. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Düsseldorf*. Kassel: Merseburger.
- Weber, Hildegard. 1958. *Das Museum. 150 Jahre Frankfurter Konzertleben. 1808-1958*. Frankfurt: Kramer.
- Weber, William. 1975. *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*. New York: Holmes & Meier.
- . 1989. »The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon«. *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 114, No. 1, p. 6-17.
- . 2008. *The great transformation of musical taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: University Press.
- Wegner, Matthias. 2002. *Hanseaten. Von stolzen Bürgern und schönen Legenden*. 2. Aufl. Berlin: Siedler.
- Wehler, Hans-Werner. 2005. *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. Bd. 1-3. 4. Aufl. München: Beck.
- Wehner, Ralf. 2004. »Mendelssohn, Felix (Jacob Ludwig)«. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hg.: Ludwig Finscher. 2., neu bearb. Aufl. Personenteil Bd. 11. Kassel (u. a.): Bärenreiter, Metzler, Sp. 1542-1615.
- Weibel, Samuel. 2006. *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse*. Kassel: Merseburger. (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 168)
- Wellmann, Friedrich. 1911. »Das Privatinstitut des Dr. phil. Wilhelm Christian Müller in Bremen (1781 bis 1814)«. *Bremisches Jahrbuch*, Bd. 23, S. 172-196.
- . 1914. »Der Bremer Domkantor Dr. Wilhelm Christian Müller«. *Bremisches Jahrbuch*, Bd. 25, S. 1-137.
- . 1923. *Die Bremer Stadtmusikanten. Ein Beitrag zur bremischen Musikgeschichte*. Bremen.
- . 1940. *Gedenkfeier zum 125jährigen Bestehen des Philharmonischen Chores*. Bremen.

- Wenig, Otto. 1966. *Rationalismus und Erweckungsbewegung in Bremen. Vorgeschichte, Geschichte und theologischer Gehalt der Bremer Kirchenstreitigkeiten von 1830 bis 1852*. Bonn: Bouvier.
- Wenz, Gunther. 2002. »Friedrich Daniel Ernst Scheiermacher. Sinn und Geschmack fürs Unendliche«. In: *Theologen des 19. Jahrhunderts: eine Einführung*. Hgg.: Peter Neuner; Gunther Wenz. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, S. 21-38.
- Wenzel, Joachim W. 1979. *Geschichte der Hamburger Philharmonie 1829-1979*. Hamburg: Christians Verlag.
- Wiesenfeldt, Christiane. 2009. »Brahms' Werke im Spiegel der überregionalen Fachpresse«. In: *Brahms-Handbuch*. Hg.: Wolfgang Sandberger. Stuttgart: Metzler, S. 566-571.
- Wöllner, Clemens. 2007. *Zur Wahrnehmung des Ausdrucks beim Dirigieren. Eine experimentelle musikpsychologische Untersuchung*. Münster: Lit. (= Beiträge zur Musikpsychologie, Hg.: Klaus-Ernst Behne, Bd. 7)
- Wurthmann, Nicola. 2007. »Die Franzosenzeit als generationspezifische Erfahrung der Bremer politischen Elite«. *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte*, Bd. 79, S. 99-117.
- . 2009. *Senatoren, Freunde und Familie. Herrschaftsstrukturen und Selbstverständnis der Bremer Elite zwischen Tradition und Moderne (1813-1848)*. Bremen. (= Veröffentlichungen aus dem Staatsarchiv der Freien Hansestadt Bremen, Hg.: Adolf E. Hofmeister, Bd. 69)
- Zickgraf, Leila. 2009. »Verträge, Streit und Ehrgefühl. Die prekäre Beziehung zwischen Felix Weingartner und Berlin«. In: *Im Mass der Moderne. Felix Weingartner. Dirigent, Komponist, Autor, Reisender*. Hgg.: Simon Obert; Matthias Schmidt. Basel: Schwabe, S. 51-67.
- Ziemer, Hansjakob. 2008. *Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890-1940*. Frankfurt/New York: Campus.

Anhang

Transkription der Subskribentenliste der Bremer *Privat-Concerte* aus dem Jahr 1825

2 Senator Albers	2 Bürgermeister Duntze
2 Senator Abegg	2 Aelterm Delius
4 Joh Hr Albers	4 Frau Wittwe Dreyer
2 Joh Hr Adami	2 Doctor D'oleire
2 Joh Chr Albers	1 G. Dransfeld
3 Thomas Achelis	2 Doctor Engelcken
1 Pastor Bekenn	2 Hr und Wilh Eggers
2 Aeltermann Bolte	2 Gebrüder Eggers
2 Joh Wilh Böving	2 Eggers und Franke
1 Fr Joh Böving	1 Ellerhorst
1 Joh H Buschmann	2 L. C. Fritze
3 Wittwe Brauer	2 Aeltermann Fritze
1 Doctor Breuls	1 Wilh Fritze
1 C. C. Burchhard	2 D. H. Fincke
1 C. F. Burchhard	1 Philipp Fischer
1 Frau Obw Battenburg	1 Gebrüder Feldhusen
1 Consul Binand	1 Frau Wittwe Focke
1 Doctor Bartsch	3 G. C. Garlichs
1 C. A. Brandt	3 Bürgerm Gröning
4 G. W. Bley	1 Aeltermann Greve
+1 Frau Doct Albers	2 Sindikus Gröning
2 Wittwe Caesar	2 D. W. Gromme
1 Joh M. Corssen	2 A. W. Cruner
3 Frau Dr. Castendyk	3 Senator Gildemeister
3 Senatorin Castendyk	1 A. G. Gildemeister
2 A. Dröge	für 7 letzte Concerte
3 Frau Consul Delius	[nächste Seite, Zwischensumme 100 Billette]
2 Senator Deneken	2 Fr W. Hunicke junr
[nächste Seite, Zwischensumme 53 Billette]	2 Adolph Hunicke

<p>2 Professor Hundeiker 1 C. Harttaub 1 A. J. Henz 2 J. H & F Hirschfeld 1 J. J. Hoffschläger 2 Professor Dr Heineken 2 Senator Heineken 2 G. W. Hagen 1 Frau Wittwe Henschen 2 Joh. G. Heyse 2 Carl Hoppe 2 Anton Hunneus 2 J. F. W. Iken 1 Doctor Aug. Iken 3 Doctor Krummacher 3 Senator Klugkist 3 J. A. Klugkist 1 G. C. Kindt 4 L. F. Kalkmann 2 Doctor Köhnen 2 C. H. Koepke 2 Doctor H. Kulenkamp 2 Frau Wittwe Kreye 3 G. Wilh Krüger [nächste Seite, Zwischensumme 152 Billette] 2 Fr Wilh Keutgen 1 Senator Kulenkampff 1 Fr. Kulenkampff 2 J. H. O. Kleepke 2 Aelterm v Kapff 2 Joh Wilh Karsten 2 Hr W. Karsten 1 Fräulein Lasius 2 Senator Löning 1 Mich Löning 2 CH Lameyer 2 Theo Lürmann 1 Steph Lürmann 3 Hr v Lengerke 2 Senator Meier 1 Frau Wittwe Lenerke 1 J. G. Lohmann</p>	<p>1 Herm Lampe 2 Aelterm Meinertzhausen 2 Frau Witwe Meier 1 T. A. Möller 1 Senator Motz 1 Dr. W. C. Müller 1 Dr. E. Meyer [nächste Seite, Zwischensumme 189 Billette] 1 Augt. Münter 2 Doctor Migault 3 Fried Möller 2 J. N. Mohr 2 Senator Noltenius 1 A. H. Norwick 3 Wilh Lud Oelrichs 1 Senator Olbers 1 Heinr Olander 1 Senator Pavenstedt 2 Senator Post 1 Consul Papendiek 1 Hr Plump 2 Ben Pearkes 1 Archivar Dr Post 2 GH & C Primaven 2 Fr L. Quentell 3 Wilh Quentell 1 Aelterm Rodewald 1 Professor Rump 1 Fried Runge 1 Joh Hr Rocholl 1 Ratje Runge 2 C. Suabedihsen 3 G Fr Sengstack [nächste Seite, Zwischensumme 230 Billette] 2 Senator Schumacher 2 Doctor Schumacher 2 Frau Wittwe Schaer 2 Aeltermann Schröder 1 F. A. Schumacher 1 Ernit Suffert 1 Doctor Schild 2 Aeltermann Seekamp</p>
---	--

1 H. G. Sanders	3 Aelterm Wilhelmi
1 Marcus Schröder	3 Conrad Wilhelmi
2 G. W. Schönhütte [mit Bleistift gestrichen: »Aelterm«]	2 A. E. Weltzien
1 Fried Seemann	1 Consul Wichelhausen
1 Pastor Treviranus	2 Ar Warneken
2 Aelterm Tidemann	1 Carl Wolde
1 Advocat Thumsener	2 D. H. Wätjen
2 Bürgerm Tidemann	1 Dr Wichelhausen
3 Justus Tiedemann	[Endsumme: 272 Billette]

Quelle: Privat-Concerte. *Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Concerte 1825-53.*

Transkription der Statuten der Singakademie Bremen, 1816

Als Grundlage der ganzen Anstalt sind nachstehende Punkte zu betrachten:

§ 1

Überzeugt, daß Musik, verbunden mit Poesie und Religion, für eine der tiefsten und heiligsten Quellen der Geistesveredelung zu achten sey, durchdrungen von dem Wunsche, daß dieselbe immer mehr zu einem Hauptgegenstande der öffentlichen Bildung möge erhoben werden, und aufgemuntert durch das Beispiel mehrerer Städte unseres Vaterlandes, vereingt sich eine Anzahl von Freundinnen und Freunden des ernstest Gesanges, um durch gesellschaftliche Uebung, unter der Leitung erfahrener Lehrer, ihre Kunstfreud zu vermehren, ihren Geschmack zu bilden und durch nähere Bekanntschaft mit den classischen Werken älterer und neuerer Zeit, sowie durch möglichst vollkommene Ausführung derselben, die Liebe zur Tonkunst überhaupt, und zum Gesang ins besondere, zu erhalten, und immer mehr zu verbreiten.

Die Herren Lange, Grabau und Riem haben sich zu diesem Zweck vereingt; sie sind also als Stifter einer Anstalt zu betrachten, die, wenn sie in dem Geiste der Harmonie fortbestehet, womit sie begann, nicht anders als sehr wohlthätig auf die ästhetische Bildung der Gemüther wirken kann, »die des Wohllautes mächtiger Gottheit huldigen«. Diese übernehmen gemeinschaftlich die Leitung der musikalischen Angelegenheiten. –

§ 2

Direction

Von einem Geiste muß das Ganze beseelt und angeführt werden. Die beiden andern Lehrer sind zur Vervollkommnung des Gesanges, zur Unterstützung der Sänger, unentbehrlich, weshalb, und auch in Hinsicht auf seine Kenntnisse und anerkannten Verdienste, dem Herrn Domorganisten Riem die Direction der Musik während der Versammlung der Academie einstimmig übertragen ist. Demnächst also werden die Mittel und die Art, wodurch am besten der wahre Zweck der Anstalt vollständig zu erreichen ist, den Einsichten und der Erfahrung desselben überlassen. Im Einverständniß mit seinen beiden Freunden sorgt er für eine zweckmäßige Auswahl und hinlängliche Abwechslung der Stücke, doch so, daß durch genügsame Wiederholung derselben und nachsichtlose Rüge aller Fehler nach und nach die möglichste Vollendung der Ausführung erreicht, und die Academie zu einem festen Vereinigungspuncte der Anlage und des Talents gebildet werde. –

Die Mitglieder stehen zu ihm in dem Verhältnisse gebildeter Schüler zu ihrem Lehrer; was aber diejenigen anlangt, welche selbst auf den Künstlernamen Ansprüche zu machen das Recht haben, in dem Verhältnisse eines Orchester Mitgliedes zu dem Director desselben. Bey den Conferenzen und Wahlen hat er den Vorsitz und Vortrag, und es können überhaupt ohne seine und seiner Mitlehrer Zustimmung keine Aenderungen in den Gesetzen der Academie gemacht werden. –

§ 3

Verwaltung

Es werden alle Jahre einmal 4 Vorsteher und eben so viel Vorsteherinnen von der Gesellschaft gewählt, welche, so oft es nöthig ist, zusammen kommen, um über die Angelegenheiten derselben zu berathschlagen. Ohne ihr Vorwissen, ohne ihre Genehmigung kann niemand zur Wahl vorgeschlagen, und keine Veränderung in den Einrichtungen und Statuten der Academie gemacht werden. Einer der Vorsteher führt die Casse; die anderen haben über Beobachtung der Gesetze bey den Zusammenkünften zu wachen. Ihnen wird ein Mitglied als Protcollschreiber zugestellt. Zu Vorsteherinnen werden zwei verheirathete und zwei unverheirathete Damen gewählt, woran man sich aber nicht immer genau binden kann. – Man ist überzeugt, daß durch ihr Mitwirken der Sinn für alles Schöne und Gute wesentlich werde befördert und besonders die Gefälligkeit der gesellschaftlichen Formen aufrecht erhalten werden. Die vorgeschlagenen Vorsteher und Vorsteherinnen werden durch Stimmzettel, auf denen jedes Mitglied diejenigen bemerkt, denen es seine Stimme geben will, gewählt. Mehrzahl der Stimmen giebt den Ausschlag. Gleichheit wird durch's Loos entschieden.

Die abgehenden Vorsteher und Vorsteherinnen schlagen vier neue Mitglieder ihres Geschlechts zur Nachfolge vor, wovon zwey erwählt, und den von der früheren Verwaltung bleibenden Zweien zugegeben werden. Bei Aenderungen in den Grundgesetzen müssen jedesmal alle Mitglieder der früheren Verwaltung zu den Berathschlagungen gezogen werden. Bey den Vorfällen und Gegenständen, die nicht bloß auf Musik Bezug haben, genießen die 3 Lehrer dieselben Stimmenrechte als die Verwaltung.

Der Musikdirector, die Lehrer und die Verwaltung bilden das Directorium.

Die Stifter dieses Instituts haben für das erste Jahr die Vorsteherinnen nach ihrer besten Ueberzeugung aus den würdigsten Personen gewählt.

§ 4

Eigenschaften, Anzahl und Wahl der Mitglieder

Es werden bey diesen Uebungen nicht nur die Elementar=Kenntniße der Musik überhaupt, Bekanntschaft mit den Schlüsseln, Noten, Intervallen, Tact, Sonaten u. s. w. sondern auch eine bereits etwas ausgebildete Stimme, ein richtiges Gehör und einige Uebung im Treffen vorausgesetzt. Die Anzahl der Mitglieder ist vor der Hand auf 50 bestimmt, wodurch jedoch eine Erweiterung der Anzahl für die Zukunft keineswegs ausgeschlossen wird. Bey der Wahl neuer Mitglieder, die jährlich nur einmal um Michaelis statt hat, sieht man, nebst der Kunstfertigkeit, vorzüglich mit auf moralische Unbescholtenheit. Diejenigen welche einzutreten wünschen, haben sich bei einem der 3 Lehrer zu melden, welche sie, nach vorausgegangener Berathung mit der Vorsteherschaft, den Mitgliedern vorschlagen. Die Wahl geschieht durch Ballotage. Niemand kann den Zutritt erhalten, der nicht wenigstens $\frac{2}{3}$ der Stimmen für sich hat.

§ 5

Verbindlichkeit der Mitglieder

Jedes Mitglied verpflichtet sich durch eigenhändige Unterschrift der gegenwärtigen Statuten, ihnen in allen Punkten getreulich nachzukommen. Diese Unterschrift ist für ein ganzes Jahr, vom Datum derselben an gerechnet, verbindlich, und diese Verbindlichkeit dauert nach Ablauf der Frist stillschweigend fort, jedoch so, daß keinem der Mitglieder die Freiheit auszutreten benommen wird, sobald es vorher seinen Entschluß der Verwaltung anzeigt. Jedes Mitglied entrichtet monatlich pränumerando 1 Rt Honorar zur Bestreitung der Unkosten und Schadloshaltung der Lehrer für versäumte Unterrichtsstunden. Die Einforderung des Pränumerations Geldes besorgt der Cassierer monatlich in der ersten Woche des neuen Monats.

§ 6

Oekonomische Einrichtungen

Es wird ein Aufwärter angenommen und besoldet. Dieser sorgt während der Versammlung für gehörige Erleuchtung und holt die Beiträge ein. Um ein freies Local wurde der Staat gebeten, und räumte im Eschenhofe ein Zimmer dazu ein. Disponirt früh oder spät derselbe anders darüber, so muß auf gemeinschaftliche Kosten ein Saal gemiethet und die Miethen im gehörigen Verhältnisse von der Academie getragen werden, wodurch denn eine Erhöhung des bestimmten Beitrags entsteht. Die Beleuchtung – argantische Lampen – ist nicht sehr kostspielig. Die Einnahme fließt in eine allgemeine Casse, aus welcher den 3 Lehrern eine, die Kräfte des Fonds nicht übersteigende, Vergütung für die geopfert Zeit gereicht wird. Einen Flügel muß man auf allgemeine Kosten miethen. Die Besorgung von Thee in der Pause ist mit dem Aufwärter zu verabreden.

Die nicht bedeutende Einnahme verstatet es der Gesellschaft noch nicht, Geld zur Anschaffung von Musikalien zu verwenden. Daher, und um das Emporkommen der Anstalt zu befördern, giebt jeder Lehrer seinen Vorrath von Musiken für's erste unentgeltlich her, und sorgt für die benöthigten Stimmen. –

§ 7

Allgemeine Bestimmungen

In öffentlichen Concerten singt die Academie nicht. Veranstaltet die Gesellschaft in der Folge einmal selbst Concerte, wovon indessen noch nicht die Rede seyn soll, so kommt der Ueberschuß in die Generalcasse, nachdem vorher einem jeden der 3 Lehrer eine bestimmte Summe als Erkenntlichkeit gegeben ist.

§ 8

Zusammenkünfte

Die sämmtlichen Mitglieder versammeln sich alle 8 Tage einmal mit dem Schläge der 6ten Abendstunde am Dienstage in dem angewiesenen Local zu einer zwey bis 3 stündigen Uebung. Man behält sich hierbey die Verminderung dieser Zusammenkünfte in der schönen Jahreszeit auf ein oder zweimal jeden Monat vor, wodurch denn auch die Beiträge geringer werden, wenn es die Einnahme verstatet, welches von den Umständen abhängt. – Zuhörer werden nicht zugelassen; doch leidet dieses in der Folge eine Abänderung, wenn die Verwaltung und die Lehrer es für gut erachten. –

Es steht den Lehrern frey, auswärtige und einheimische Musikfreunde als Besuchende in die Versammlungen zu bringen. Auch können Ehren Mitglieder ernannt werden. Wünscht eines der Mitglieder, oder einer von der Verwaltung, Frem-

de einzuführen, so kann dieses nicht anders als mit Bewilligung des Directors geschehen.

Schon die in der Einleitung angedeutet Tendenz des ganzen Unternehmens bringt es mit sich, daß die Auswahl der vorzutragenden Stücke sich auf die Gattung der ernsteren Compositionen, Choräle, Motetten, Cantaten und Oratorien beschränken muß. Außer vielen, in jener Andeutung liegenden, wichtigen Gründen wird eine solche Beschränkung auch noch dadurch nöthig, daß vorzüglich durch Ausübung dieser Gattung von Compositionen Sicherheit und Ausbildung der Stimme, so wie eine nicht allzu sehr unterbrochene gemeinschaftliche Uebung erreicht wird. Uebrigens siehet man bey dieser Auswahl auf Abwechselung des Styls, der älteren und neueren, und auf stufenweises Fortschreiten vom Leichten zum Schweren, und begegnet hier auch genugsam dem Vorwurfe der Einförmigkeit bey denen, denen es Ernst um die Sache ist.

Bey Vertheilung der etwa vorkommenden Solo Partien wird blos auf Kunstfertigkeit und Schönheit der Stimme gesehen, und es bleibt daher dieselbe gänzlich dem Gutbefinden des Directors überlassen, welcher jedoch dahin sieht, daß nach und nach alle die es vermögen und wünschen, geschäftiget werden.

Damit es der Academie nicht an fähigen Zöglingen fehle, haben die 3 Lehrer die Errichtung einer für sich bestehenden stufenweis fortschreitenden Gesangsschule verabredet, damit das angeborene Talent hinlängliche Gelegenheit habe sich zu entwickeln, und wodurch sich die natürliche Anlage veredeln werde.

§ 9

Strafgelder

Ihre Nothwendigkeit leuchtet ein.

Wer ohne vorhergegangene gültige Entschuldigung zu spät zu den Versammlungen kommt, zalt 6 Grote in die Strafgelds=Büchse. Eine Viertelstunde soll zur Versammlung der Gesellschaft als Spielraum gegeben werden.

Wer ohne Entschuldigung ganz wegbleibt, zalt 12 Gr in die Sparbüchse. Von diesem Gelde werden musikalische Anschaffungen gemacht.

§ 10

Schlussbemerkung

Obige Gesetze bedürfen freilich einer Revision, die bey der ersten Zusammenkunft der Verwaltung und der Lehrer vor sich gehen und in der Folge vierteljährlich wiederholt werden soll.

Quelle: Singakademie Bremen. *Protokoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 12-22.

Unionsgesang

Auf festem Grunde ist das Haus
Der Eintracht aufgeführt;
Verbannt ward Eris ewig d'raus,
Die Unglücksflammen schüret.

In unsern heitern Tempel zieht
Der Friede ein, und bringet
Die ewig junge Freude mit,
Goldlockig, leicht beschwinget.

Die Horen folgen lächelnd nach
In hold verschlungnen Tänzen,
Und schmücken freundlich jeden Tag
Mit immer grünen Kränzen.

Des Himmels Tochter, Harmonie,
Schwebt segnend zu uns nieder,
Uns schlingt das Band der Sympathie
Um alle Bundesglieder.

Die Kunst mit ihrem Zauber wohnt
Gern in der Eintracht Hallen.
Hin, wo die Göttin herrlich thront,
Soll Alles freudig wallen.

Stimmt an den frohen Weihgesang,
Der Harmonie zu Ehren;
Der Eintracht opfert euren Dank
In hellen Freuden-Chören.

Schützt diesen Bau mit starker Hand,
Ihr hohen Himmels-Mächte!
Er sey ein heilig Unterpfang
Dem kommenden Geschlechte:

Daß Einigkeit und Brudersinn
 Das schwerste Werk vollführen,
 Und ewig zu dem Schönen hin
 Uns gute Thaten führen.

Quelle: Unions-Concerte. *Unionsgesang*. Zum ersten Concert im neu erbauten Saale am 15ten November 1815. Von einem Mitglied. Bremen, gedruckt bey Johann Georg Heyse.

Transkription des Gründungsstatuts der Philharmonischen Gesellschaft Bremen, 1895

Statut der Philharmonischen Gesellschaft.

Genehmigt in der Versammlung vom 30. März 1895.

Auf den Bericht der Justizkommission, dass die Philharmonische Gesellschaft um die Verleihung der Rechte der juristischen Person auf Grund der eingereichten Statuten nachgesucht habe,

B e s c h l i e s s t d e r S e n a t :

dass der Philharmonischen Gesellschaft auf Grund der diesem Beschlusse beigefügten Statuten die Rechte der juristischen Person hiermit ertheilt seien.

Beschlossen B r e m e n, in der Versammlung des Senats vom 11. Juni 1895.
 (L. S.)

§ 1.

Die **Philharmonische Gesellschaft** ist gegründet zu dem Zwecke, die bisher von der Direction der Philharmonischen Concerte allein oder in Verbindung mit anderen Vereinen veranstalten oder veranlassten Concert-Unterhaltungen fortzusetzen und zwar thunlichst in enger Verbindung mit dem Verein Bremischer Musikfreunde.

Zur Erreichung dieses Zwecks hat sie die sämtlichen Rechte und Verpflichtungen der Direction der Philharmonischen Concerte und deren Vermögen übernommen.

§ 2.

Mitglieder der Gesellschaft können durch einfache Beitrittserklärung alle diejenigen werden, welche der Gesellschaft bei ihrer Errichtung bis zu einem Betrag von mindestens Tausend Mark für die Zeit bis zum 1. Mai 1905 Garantie geleistet haben. Ferner kann durch Aufnahme seitens der Direction oder wenn diese die Aufnahme ablehnt, durch Wahl der Generalversammlung Jeder Mitglied werden, welcher der Gesellschaft bis zu einem Garantiebetrage von mindestens Tausend Mark für ihre Verbindlichkeiten zu garantiren sich schriftlich verpflichtet.

§ 3.

Ehrenmitglieder der Gesellschaft ist dasjenige Mitglied des Senates, welches der Inspektion des Senates für Theater und Concerte vorsteht.

Dasselbe führt in der Generalversammlung den Vorsitz; in seiner Abwesenheit der Vorsitz der Direction.

§ 4.

Die Garantieverpflichtung der Mitglieder, welche bis zum 1. Mai 1900 die Mitgliedschaft erworben haben, dauert zunächst bis 1. Mai 1905; läuft aber, sofern sie nicht bis spätestens 30. April 1904 gekündigt wird, ferner zehn Jahre und von zehn zu zehn Jahren weiter, sofern sie nicht vor Ablauf je des neunten Geschäftsjahres gekündigt wird.

Die Garantieverpflichtung der nach dem 1. Mai 1900 der Gesellschaft beigetretenen Mitglieder dauert zunächst zehn Jahre, vom nächsten 1. Mai an gerechnet, läuft aber fernere zehn Jahre und von zehn zu zehn Jahren weiter, sofern sie nicht vor Ablauf je des neunten Jahres gekündigt wird.

Jedes Mitglied hat vom 1. Mai 1903 an das Recht, wenn die Summe der Garantieverpflichtungen nicht den Betrag von 20,000 Mark erreicht, seinen Garantieverpflichtung per Ablauf des nächsten Geschäftsjahres zu kündigen. Mit dem Tode des Mitgliedes erlischt jeder Anspruch aus dessen Garantieverpflichtung.

Als Geschäftsjahr gilt die Zeit vom 1. Mai bis zum nächsten 30. April.

§ 5.

Das Vermögen der Gesellschaft zerfällt in einen Stamm-Fonds und einen disponiblen Fonds. In den Stamm-Fonds fliessen alle ausserordentlichen Zuwendungen (Legate und Schenkungen), welche der Gesellschaft gemacht werden und der Ertrag der für diesen Fonds veranstalteten Concerte, in den disponiblen Fonds alle übrigen Einnahmen, einschliesslich des von der Direction der Philharmonischen Concerte übernommenen Capitals. Der disponible Fonds dient zur Bestreitung der laufenden Ausgaben. Für Fehlbeträge haften die der Gesellschaft geleisteten Garantie-Zeichnungen. Die Direction kann, sobald es erforderlich wird, diese Beträge bezw. Theile derselben nach Verhältniss der garantirten Summen von den Mitgliedern

einfordern. Die Generalversammlung kann beschliessen, den Stamm-Fonds ganz oder theilweise zur Deckung der Fehlbeträge heranzuziehen.

§ 6.

Die Leitung der Geschäfte der Gesellschaft steht der aus 4 bis 6 Mitgliedern bestehenden Direction zu. Die Gesellschaft wird nach aussen und besonders gerichtlich durch den Vorsitz oder dessen Stellvertreter und ein anderes Mitglied der Direction vertreten. Die Direction wird zunächst gebildet aus den Mitgliedern der Direction der Philharmonischen Concerte. Im übrigen werden die Directionsmitglieder von der Generalversammlung gewählt. Alljährlich, zuerst 1896, scheiden in der ordentlichen Generalversammlung die beiden der Amtsdauer nach ältesten Mitglieder aus. Bei gleicher Amtsdauer entscheidet erforderlichenfalls das Loos. Wiederwahl ist zulässig.

§ 7.

Die Direction bestimmt ihre Geschäftsordnung selbst, regelt ihr Verhältniss zum Dirigenten, zum Orchester und zum Chor, leitet selbstständig die Concerte, trifft alle hierzu erforderlichen Anordnungen und engagirt die erforderlichen Anordnungen und engagirt die erforderlichen Kräfte mit Ausnahme des Dirigenten. Sie verwaltet das Vermögen der Gesellschaft und legt der ordentlichen Generalversammlung unter gleichzeitiger Berichterstattung die Rechnung darüber vor. Dieselbe ist von zwei Revisoren zu prüfen, die von der ordentlichen Generalversammlung alljährlich gewählt werden.

§ 8.

Die Direction beruft die Generalversammlung. Die Berufung geschieht schriftlich unter Angabe der Verhandlungsgegenstände mindestens eine Woche vorher. Die ordentliche Generalversammlung zwecks Entgegennahme der Jahresrechnung, Neuwahl von Directionsmitgliedern und der Revisoren findet nach Schluss des Geschäftsjahres, spätestens im Juni statt.

Ausserordentliche Generalversammlungen kann die Direction jederzeit berufen. Sie muss es thun, wenn mindestens 15 Mitglieder unter Angabe der Verhandlungsgegenstände die Einberufung verlangen.

§ 9.

Die Generalversammlung besteht aus den Mitgliedern und den Ehrenmitgliedern. Ihre Befugnisse sind folgende:

1. Entgegennahme der Jahresrechnung.
2. Neuwahl der Mitglieder der Direction.
3. Wahl der Rechnungsrevisoren.

4. Wahl von Mitgliedern nach Massgabe von § 2.
5. Wahl von Ehrenmitgliedern.
6. Wahl des Dirigenten.
7. Beschlussfassung über Verwendung der Mittel des Stamm-Fonds
8. Beschlussfassung über Statutenänderung und Auflösung der Gesellschaft.

Beschlüsse erfolgen vorbehaltlich § 10 durch einfache Mehrheit der anwesenden Mitglieder und Ehrenmitglieder. Wahlen durch absolute Mehrheit derselben.

§ 10.

Aenderungen der Statuten und die Auflösung der Gesellschaft gelten nur dann als beschlossen, wenn in einer hierzu berufenen Generalversammlung mindestens drei Viertel sämmtlicher Mitglieder sie genehmigen. Ist in dieser Generalversammlung diese Mitgliederzahl nicht anwesend, aber die Genehmigung seitens desselben Bruchtheils der Anwesenden erfolgt, so ist eine weitere Generalversammlung zu berufen, die mit drei Vierteln der anwesenden Mitglieder die beantragten Aenderungen der Statuten endgültig beschliessen kann.

§ 11.

Im Falle der Auflösung fällt das Vermögen der Gesellschaft an den Verein Bremischer Musikfreunde und, falls dieser nicht mehr existiren sollte, an eine andere, ähnliche Zwecke verfolgende Anstalt nach Bestimmung der die Auflösung beschliessenden Generalversammlung.

Quelle: Philharmonische Gesellschaft Bremen. *Protokoll 1895-1952*, S. 9-11.

Das Programm der *Privat-Concerte der Saisons 1825/26-1851/52*

In der nachfolgenden Auflistung sind alle Programme der *Privat-Concerte* von 1825-1852 aufgeführt, wie sie durch das *Protokoll der Privat-Concerte*¹ überliefert sind. Dort wo es möglich war, wurden die Programme anhand von überlieferten Programmzetteln überprüft und bei Abweichungen die entsprechende Quelle angegeben. Die folgende Konzertauflistung übernimmt grundsätzlich die historische Schreibweise der Konzertprogramme. Der Übersicht halber ist die Angabe der Konzertdaten und Tonarten jedoch an unsere heutige Schreibweise angepasst, wie auch die Schreibweise der Komponistennamen in einzelnen Fällen stillschweigend an unsere heutige Schreibweise angepasst wurde, um einen schnelleren Überblick zu er-

1 *Privat-Concerte. Protokollbuch der Privat-Concerte 1825-53*. 2 Bde., gebunden. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1014.

möglichen. Aus selbigem Grund wurden uneinheitliche Abkürzungen in der Originalschrift ausgeschrieben. Darüber wird die Angabe der Solisten vereinheitlicht in Klammern dargestellt, weil sie teilweise – wo es möglich war – aus den Rezensionen ergänzt wurde oder ebenfalls zugunsten der Übersicht hinter die Angabe des Werkes gestellt wurde. Die Pausen während der Konzerte sind durch den Zusatz »[Pause]« angegeben. Namen von Opern und Oratorien stehen in der Auflistung *kursiv* und die Titel der Arien oder Lieder in Anführungszeichen. Alle anderen Korrekturen oder Einfügungen, die nicht aus dem Originaltext oder den zusätzlich angegebenen Quellen hervorgehen, sind durch eckige Klammern gekennzeichnet.

Saison 1825/26

1. Konzert, 2. November 1825

Sinfonie aus D-Dur von [L. v.] Beethoven

Tenor-Arie aus der *Zauberflöte* »Dies Bildnisse« [von W. A. Mozart] (Solo: Herr Beer)

Violin-Concert in Form einer Gesang-Scene von Spohr (Solo: Herrn Aug. Ochneral)
[Pause]

Ouvertüre aus *Lodoiska* von [L.] Cherubini

»Adelaide« von [L. v.] Beethoven (Solo: Herr Beer)

Hymne von Mozart

2. Konzert, 16. November 1825

Sinfonie von Beethoven, A-Dur [Nr. 7]

Duett aus *Camilla* von Pär [= F. Paër]

Flöten Concert von Romberg (Solo: Herr W. Rackemann)

[Pause]

»Der Frühling« aus [J.] Haydns *Jahreszeiten*

3. Konzert, 30. November 1825

Sinfonie von Mozart

Sopran Arie aus *Figaro* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart

Clarinett-Concert von Lindpaintner (Solo: Herr Helfrich)

[Pause]

»Der Sommer« aus [J.] Haydns *Jahreszeiten*

4. Konzert, 7. Dezember 1825

Sinfonie von Eberl

Sopran Arie von Mozart

Clavier-Concert von C. M. v. Weber (Solo: Herr Legert)

[Pause]

Ouvertüre von Böhner

Baß-Arie von Mozart

Potpourrie für die Bratsche von Hummel (Solo: Herr Musikdirektor Ochernal)

5. Konzert, 21. Dezember 1825

Sinfonie von Spohr [gestrichen: Pär]

Arie von Pär [sic!] (Solo: Herr Lange)

Violin Concert von Maurer (Solo: Herr A. Ochernal)

[Pause]

Fantasie von Neukomm

Fagott-Concert von C. M. v. Weber (Solo: Herr Ulrici)

Chöre aus *Idomeneo* [= *Idomeneo, Rè di Creta*] von [W. A.] Mozart

6. Konzert, 4. Januar 1826

Sinfonie von Haydn

Quartett von Righini

Clavier-Concert von Kalkbrenner (Solo: Frl. Blahetka)

[Pause]

Ouvertüre

Arie und Duett aus *Euryanthe* [von C. M. v. Weber]

Rondeau brillant [op. 126] von [J. N.] Hummel (Solo: Frl. Blahetka)

7. Konzert, 18. Januar 1826

Sinfonie von Mozart

Baß Arie aus *Camilla* von Pär [= F. Paër]

Divertimento für das Violoncell von L. Romberg (Solo: Herr Weingart)

Vortrag auf der Harmonica (Solo: Herr Hierling)

[Pause]

Ouvertüre und einige Szenen aus [W. A.] Mozarts *Idomeneo* [= *Idomeneo, Rè di Creta*]

8. Konzert, 1. Februar 1826

Sinfonie von Krommer

Sehnsucht, Gedicht von Schiller in Musik gesetzt von Romberg

Großes Potpourri für die Violine von Pehatscheck (Solo: Herr Concert-Meister)

Rudersdorff aus Hamburg)

[Pause]

Ouvertüre von Bohner

Polonaise für die Flöte von Keller (Solo: Herr E. Rackemann)

Chor von W. F. Riem

9. Konzert, 15. Februar 1826

Ouvertüre von Beethoven (neu)

Tenorarie aus der *Schöpfung* [von J. Haydn] (Solo: Herr J. A. Egersdorff aus Lüneburg)

Clarinett-Concert von Crusell (Solo: Herr Helfrich)

Lied mit Begleitung der Guitare (Solo: Herr Egersdorff)

[Pause]

Pastoral Sinfonie [Nr. 6, F-Dur] von [L. v.] Beethoven

10. Konzert, 1. März 1826

Sinfonie von Romberg

Tenor Arie aus dem *Freischütz* [von C. M. v. Weber] (Solo: Herr Egersdorff)

Violin-Concert von Kreuzer (Solo: Herr Aug. Ochernal)

[Pause]

Ouvertüre und einige Stücke aus *Così fan tutti* [= *Così fan tutte*] von [W. A.] Mozart

11. Konzert, 15. März 1826

Sinfonie von Mozart

Sopran Arie aus Haydns *Schöpfung*

Concertino für Tenor Horn von Ludewig (Solo: Herr Funk)

Terzett von Riem

[Pause]

Ouvertüre von Spohr

Fantasie für das Fortepiano, mit Chor [op. 80] von [L. v.] Beethoven

12. Konzert, 5. April 1826

Sinfonie von L. v. Beethoven, c-Moll, [Nr. 5]

Baß-Arie aus *Figaro* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart

Violin-Concert von Fränzel (Solo: Herr Schmidt)

[Pause]

Jubel-Ouvertüre von C. M. v. Weber

Variationen für die Flöte von Fürstenau (Solo: Herr Berkenbusch)

Finale aus *Camilla* von Pär [= F. Paër]

13. Konzert, 19. April 1826

Sinfonie von Haydn

Sopran Arie aus der *Entführung* [= *Entführung aus dem Serail*] von [W. A.] Mozart

Zweites Violoncell-Concert von Arnoldt (Solo: Herr Weingart)

[Pause]

Ouvertüre von Romberg

Chor, Duett und Finale aus der *Entführung* [= *Entführung aus dem Serail*] von [W. A.]

Mozart

14. Konzert, 3. Mai 1826

Ouvertüre, Cavatine, Jägerchor, Duett und Sopran Arie, mit Chor aus *Euryanthe* von C. M. v. Weber

Violin-Concert von Maurer (Solo: Herr Aug. Ochernal)

[Pause]

Sinfonie eroica [Symphonie, Nr. 3, Es-Dur] von [L. v.] Beethoven

Saison 1826/27

1. Konzert, 11. Oktober 1826

Sinfonie von Haydn, Es-Dur

Violin-Concert von Kreutzer nach Haydnschen Themas (Solo: Herr A. Ochernal)

Duett und Quartett aus der *Entführung* [= *Entführung aus dem Serail*] von [W. A.]

Mozart (Solo: Fr. Buscher, Fr. Böving, Hr. Lange, Hr. Boyes)

[Pause]

Ouvertüre [und andere Arien und Chöre] aus *Euryanthe* [von C. M. v. Weber] (Solo: Herr Wehsel (Romanze), Herr Lange (Adolar), Herr v. Kapff (König), Herr Eggers (Lysiart))

2. Konzert, 8. November 1826

Neue Sinfonie von Kalliwoda

Scene und Arie aus *Faust* von [L.] Spohr (Solo: Herr Eggers)

Rondo tetto vom Dotzauer (Solo: Herr sächs. Kammermusikus Dotzauer)

Quintett aus *Così fan tutti* [= *Così fan tutte*] [von W. A. Mozart] (Soli: Fr. Buscher,

Frl. Heuss, Herr Lange, Herr Kalkmann, Herr Eggers)

[Pause]

Ouvertüre und verschiedene Gesangsstücke aus der Oper *Elise, oder die Reise aus dem St. Bernhardsberg* [= *Eliza, ou le voyage aux glaciers du Mont Saint-Bernard*] von [L.] Cherubini [mit Instrumentalbegleitung der Tenor-Arie von W. F. Riem, da sie in der Partitur fehlte] (Solo: Herr Kalkmann (Prior), Herr Wechsel (Tenorarie), Herr Boyes (Bassarie), Frl. Buscher, Frl. Böving, Herr von Kapff)

3. Konzert, 22. November 1826

Sinfonie von Mozart, g-Moll

Arie aus *Camilla* [von F. Paër] (Solo: Frl. Buscher)

Potpourri von Stowitschek (Solo: Herr Helfrich)

Terzett aus *Camilla* mit den Glocken [von F. Paër] (Soli: Herr Boyes, Herr Eggers, Herr Lange)

Divertimento auf dem Violoncell von Knoop (Solo: Herr Knoop, Concertmeister aus Meiningen)

[Pause]

Der Gesang nach dem Eisenhammer, von Schiller, Declamation mit Musik von Bernh. Anselm Weber (Solo: Herr Eggers als Sprecher)

4. Konzert, 6. Dezember 1826

Sinfonie von Ries (neu angeschafft)

Sextett aus *Figaro* [= *Le nozze di Figaro*] [von W. A. Mozart] (Soli: Frl. Buscher und Heuss, Herr Lange, Boyes, von Kapff und Eggers)

Violin-Concert von Mathäi (Solo: Herr A. Ochernal)

[Pause]

Weltgericht von Fr. Schneider, 2. Teil (Soli: Frl. Buscher, Heuss, Herr Lange und v. Kapff)

5. Konzert, 20. Dezember 1826

Ouvertüre aus *Camilla* [von F. Paër]

Recitativ [sic!] und Arie aus *Camilla* [von F. Paër] (Solo: Herr Kalkmann)

Violoncell-Concert von Dotzauer und eingelegtem Adagio von B. Romberg (Solo: Herr Concertmeister Knoop)

Duett aus *Camilla* [von F. Paër] (Soli: Frl. Buscher und Herr Kalkmann)

[Pause]

Sinfonie aus d-Moll [Nr. 9] von [L. v.] Beethoven mit Schlusschor auf Schillers
»Freude schöner Götterfunken«

6. Konzert, 10. Januar 1827

Sinfonie von Haydn, D-Dur

Flöten-Concert (Solo: Herr W. Rackemann)

Bass-Arie von Mozart (Solo: Herr Fehrmann jr.)

Variationen für Horn (Solo: Herr Crbez aus Böhmen)

[Pause]

Septett von Beethoven, [op. 20, 1. Parthie] (Soli: Ochernal Sohn (Violine), Ochernal Vater (Viola), Weingart (Violoncell), E. Rackemann jr. (Clarinetten), F. W. Heuser (Horn), Ulrici (Fagott), J. Heuser (Contrabaß))

Erstes Finales aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*] von [W. A.] Mozart (Soli: Fr. Buscher (Donna Anna), Fr. Sattler (Elvira), Fr. Heuss (Zerlina), Herr Lange (Ottavio), Herr Kalkmann (Don Juan), Herr Lerges [?] (Leporello), Herr Götting (Masetto))

7. Konzert, 24. Januar 1827

Sinfonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 1, C-Dur

Terzett von [W. A.] Mozart aus *La Villanella rapita* (Soli: Fr. Buscher, Herr Lange und von Kapff)

Adagio und Variationen für Fortepiano ohne Begleitung von Schlüter (Solo: Herr Schlüter aus Braunschweig)

Quartett aus [W. A.] Mozarts *La Villanella rapita* (Soli: Fr. Buscher, Herr Lange, Herr von Kapff und Boyes)

[Pause]

Septett von [L. v.] Beethoven, [op. 20] 2. Parthie (Soli: Ochernal Sohn (Violine), Ochernal Vater (Viola), Weingart (Violoncell), E. Rackemann jr. (Clarinetten), F. W. Heuser (Horn), Ulrici (Fagott), J. Heuser (Contrabaß))

Adagio für Fortepiano von Hummel (ohne Begleitung) (Solo: Herr Schlüter)

Erstes Finale aus *Titus* [= *La clemenza di Tito*] von [W. A.] Mozart (Soli: Fr. Buscher (Sestus), Fr. Heuss (Annius), Fr. Sattler (Servilia), Fr. Schönhüth (Vitellia), Herr v. Kapff (Publius),

8. Konzert, 14. Februar 1827

Symphonie von Louis Spohr, Nr. 1

Baß-Arie aus dem *unterbrochenen Opferfest* von [P. von] Winter (Solo: Herr Boyes)

Variationen für das Horn von Gugel (Solo: Herr Gugel aus St. Petersburg)

[Pause]

Ouvertüre von Hummel

Cantabile für Horn mit Begleitung des Pianofortes von Field (Solo: Herr Gugel und Riem)

Ouverture und vier Chöre aus *Preciosa* von C. M. v. Weber

9. Konzert, 28. Februar 1827

Symphonie von Mozart, C-Dur

Arie aus *Oberon* von C. M. v. Weber (Solo: Frl. Buscher)

Concertino für Clarinette von C. M. v. Weber (Solo: Herr E. Rackemann jr.)

[Pause]

Ouverture aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*] von [W. A.] Mozart

Zweites Finale aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*] von [W. A.]

Mozart (Soli: Herr Boyes (Don Juan), Herr v. Kapff (Leporello), Herr Fehrmann (Comthur), Herr Lange (Octavio [sic!]), Frl. Buscher (Elvira und Donna Anna, Herr Götting (Masetto))

10. Konzert, 14. März 1827

Symphonie von [L. v.] Beethoven, B-Dur [Nr. 4]

Arie aus dem *Freischütz* von C. M. v. Weber (Solo: Frl. Buscher)

Violin-Conzert von [P.] Baillot (Nr. 7) [op. 2] (Solo: Herr Aug. Ochernal)

[Pause]

Ouvertüre aus dem *Freischütz* von C. M. v. Weber

Gesangsstücke aus dem *Freischütz* von C. M. v. Weber:

Introductions-Chor »Viktoria, Viktoria«

Arie des Kilian (Solo: Herr Boyes) mit dem Spottchor

Terzett »O, diese Sonne« mit Doppelchor (Soli: Herr E. Wolde (Max), Herr v. Kapff (Kuno), Herr Boyes (Kaspar))

Arie des Max »Nein, länger ich nicht« und vorhergehender Walzer (Solo: Herr Lange)

Arie des Kaspar »Schweig, Schweig« (Solo: Herr Boyes)

Duett »Schelm, halt fest« (Solo: Frl. Buscher und Heuss)

Terzett »Wie, was« (Solo: Frl. Buscher (Agathe), Frl. Heuss (Annchen), Herr C. Wolde (Max))

Jägerchor »Was gleicht wohl auf Erden«

11. Konzert, 28. März 1827

Ouvertüre von Onslow aus dem *Alcade de la Vega*

Rec.[itativ] und Arie »Tutto e disposto« aus *Figaro* [= *Le nozze di Figaro*] [von W. A. Mozart] (Solo: Herr Eggers)

Clarinett-Concert von Iwan Müller (Solo: Herr Helfrich)

Duett »Man kann nicht ohne Entzücken« aus *Sargin* [= *Sargino ossia L'allievo dell'amore*] [von F. Paër] (Soli: Frl. Buscher und Heuss)

[Pause]

Sinfonie von Bernhard Romberg (nicht von Riem sondern Ochernal Vater dirigiert)
Adagio und Rondo mit Variationen auf holl. Themas von G. Bohrer (Soli: Herr Ochernal Vater und Sohn)

Zwey Chöre aus *Simson* [= *Samson*] von [F.] Händel – Gesang und Tanz – Zum Schlusse wiederhalt »Preis seiner Macht« mit Sopran-Solo.

12. Konzert, 4. April 1827

Pastoral-Sinfonie (– oder Erinnerung an das Landleben) [Nr. 6, F-Dur] von L. v. Beethoven

[Pause]

Ouvertüre von Fraenzl [Ferdinand Fränzl] aus *Carlo Fioras*

Fortepiano Concert aus G-Dur [Nr. 4, op. 58] von [L. v.] Beethoven (Solo: Herr Riem)

Sextett aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*] [von W. A. Mozart] (Solo: Frl. Buscher, Heuss, Sattler, Herr Lange, von Kapff und Eggers)

13. Konzert, 25. April 1827

Sinfonie von [L. v.] Beethoven, c-Moll [Nr. 5]

Arie aus *Titus* [= *La clemenza di Tito*, wahrscheinlich Nr. 23: »Non, più di fiori vaghe catene«] von [W. A.] Mozart (Solo: Henriette Grabau, nach dreijähriger Abwesenheit, Herr E. Rackemann (Bassethorn))

Flöten-Concert von Tulon (Solo: Herr W. Rackemann)

[Pause]

Ouverture aus Egmont [op. 84] von [L. v.] Beethoven

Zwey Duetten von Blangini und Pucitta (Solo: Frl. Henriette und Adelheit Grabau)

Conzertante für 2 Violinen von Spohr (Soli: Herr A. Ochernal und Arnold)

Chor »Der May bringt frische Rosen« aus *Euryanthe* [von C. M. v. Weber] (Solo: Frl. Buscher)

14. Konzert, 9. Mai 1827

Doppel Quartett von L. Spohr (Soli: 1. Quartett: Aug. Ochernal, Eggers, Ochernal sen., Weingart; 2. Quartett: Hr. Arnold, G. Grabau, Weingart jr., A. Grabau)

Arie von Caraffa (Solo: Frl. Henriette Grabau)

Konzertstück von C. M. v. Weber (Solo: Frl. Kuttner, Klavier)

»Sehnsucht der Liebe«, Lied mit Chor von T. Körner, Musik von M. Eberwein (Solo: Frl. Henriette Grabau)

[Pause]

Die Glocke von Schiller, Musik von A. Romberg [op. 25] (Soli: Frl. Buscher: »Wenn mit der Freude«, »Mutter [sic!] fördert seine Schritte«; Frl. H. Grabau: »Ach die Gattin«, »Holder Friede«; Herr Lange: die Tenor-Partie; Herr Boyes: »Denn wo das Strenge« und die übrigen Bass-Soli; Herr Eggers (Meister))

Saison 1827/28

1. Konzert, 10. Oktober 1827

[L. v.] Beethoven Sinfonie, B-Dur [Nr. 4]

Scene und Arie mit Chor aus *Moses in Egypten* [= *Mosè in Egitto*] von [G.] Rossini (Solo: Frl. Buscher)

Violin-Concert von Viotti aus h-Moll (Solo: Herr Aug. Ochernal)

[Pause]

Die Gesangstücke des 3ten Theils der *Schöpfung* von [J.] Haydn (Solo: Herr Lange (Uriel), Frl. Buscher (Eva), Herr Eggers (Adam)) mit Chören

2. Konzert, 17. Oktober 1827

Sinfonie von Kalliwode, f-Moll

Arie aus *Sargin* [= *Sargino ossia L'allievo dell'amore*] von Pär [= F. Paër] (Solo: Frl. Buscher, italienisch gesungen)

Concert für die Flöte von Tulou (Solo: Herr Rackemann)

[Pause]

Kampf und Sieg – Cantate von C. M. v. Weber mit Chor (Solo: Frl. Buscher, Herr Lange und Fehrmann)

3. Konzert, 7. November 1827

Sinfonie von [L. v.] Beethoven, D-Dur [Nr. 2]

Gebet während der Schlacht von Th. Körner componiert von Uber für Männerstimmen mit Begleitung

Violin-Concert von Mayseder (Solo: Hr. Konzertmeister Müller aus Braunschweig)

[Pause]

Ouverture aus der Oper *Der Beherrscher der Geister* von C. M. v. Weber

Der erste Ton: Gedicht von Rochlitz mit Musik zur Declamation und Schlußchor von C. M. v. Weber

4. Konzert, 21. November 1827

Sinfonie von Eberl

Bass-Arie von Aug. Mayer (Solo: Herr Fehrmann mit Klavierbegleitung)

Konzert für die Flöte von Fürstenau (Solo: Herrn A. B. Fürstenau, Königl. Sächs. Kammermusik)

[Pause]

Ouverture aus *Figaro* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart

Terzett aus *La villanella rapite* von [W. A.] Mozart

Chor aus *Idomeneo* [= *Idomeneo, Rè di Creta*] von [W. A.] Mozart

5. Konzert, 5. Dezember 1827

Sinfonie von Mozart aus Es-Dur

Arie aus *La donna del lago* [von G. Rossini] (Solo: Mad. Folchini, Konzertsängerin aus Amsterdam)

Konzert für die Clarinette von C. M. v. Weber (Solo: Herr Helfrich)

[Pause]

Ouverture aus *Così fan tutti* [= *Così fan tutte*] von [W. A.] Mozart

Arie von Nasolini (Solo: Mad. Folchini)

Adagio und Rondo von Maurer (Solo: Herr A. Ochernal)

Variationen aus der Müllerin von Mad. Folchini

6. Konzert, 19. Dezember 1827

Sinfonie von [L. v.] Beethoven, A-Dur [Nr. 7]

Arie aus *Medea* [= *Medea in Colchide*] von [J. G.] Naumann (Solo: Frl. Buscher)

Violin-Konzert von Andr. Romberg (Solo: Herr A. Ochernal)

[Pause]

Ouverture aus *Coriolan* [op. 62] von [L. v.] Beethoven

Lied von Tiedge »Die Quelle« von Riem

Finale aus *Euryanthe* von C. M. v. Weber (Solo: Frl. Buscher und Herr Fehrmann)

7. Konzert, 16. Januar 1828

Sinfonie von Mozart, D-Dur

Sehnsucht von Schiller mit Musik von Andreas Romberg (Solo: Frl. Buscher)

Clarinett-Concert von Mozart (Solo: Herr E. Rackemann jun.)

[Pause]

Gesang-Quartett von Righini

Potpourri für Violine von Maurer (Solo: Herr Rudersdorff aus Hamburg)

Overture und Introduction aus der *Zauberflöte* von [W. A.] Mozart

8. Konzert, 30. Januar 1828

Sinfonie von [L. v.] Beethoven, c-Moll [Nr. 5]

Bass-Arie aus dem zweiten Theile der *Euryanthe* von C. M. v. Weber »Wo berg ich mich« (Solo: Herr Fehrmann)

Pianoforte-Concert von Schmidt (Solo: Herr Capellmeister Aloys Schmidt aus Hannover)

[Pause]

Overture aus *Oberon* von C. M. v. Weber

Gesangsstück aus derselben Oper:

Introduction oder Feen-Chor

Erstes Finale mit einleitender Arie der Rezia

Chor aus dem zweiten Act »Ehre sey dem großen Kalifan«

Quartett aus demselben Act »Aber die blauen Wagen«

Zweites Finale

Variationen für Pianoforte (J. N. Hummel gewidmet) von A. Schmidt (Solo: Herr Aloys Schmidt)

9. Konzert, 13. Februar 1828

Overture aus *Idomeneo* [= *Idomeneo, Rè di Creta*] von [W. A.] Mozart

Terzett aus derselben Oper (Solo: Frl. Buscher und Marie Grabau, Herr Lange)

Flöten-Concert von Wilms (Solo: Herr W. Rackemann)

Zwei Chöre aus *Idomeneo* [= *Idomeneo, Rè di Creta*] [von W. A. Mozart] mit einleitendem Marsch des letzteren

[Pause]

Sinfonie eroica [Es-Dur, Nr. 3] von [L. v.] Beethoven

10. Konzert, 27. Februar 1828

Sinfonie von Bernhard Romberg

Clarinett-Concert (zweites) [op. 74] von C. M. v. Weber (Solo: Herr Helfrich)

[Pause]

Ouverture und Gesangstücke aus der Oper *Iphigénie en Tauride* vom Ritter [C. W.]

Gluck

11. Konzert, 12. März 1828

Sinfonie von Mozart D-Dur (ohne Menuett)

Terzett aus *Griselda* [= *Griselda, ossia La virtù al cemento*] von [F.] Paer (Solo: Frl. Buscher, Herr Georg Grabau und Wilkens)

Flöten-Concert von Tulon (Solo: Herr Heinemeyer, erster Flötist der Capelle zu Hannover)

[Pause]

Ouverture von Onslow

Variationen für Flöte von Th. Böhm (Solo: Herr Heinemeyer)

Erstes Finale aus *Griselda* [= *Griselda, ossia La virtù al cemento*] von [F.] Paer (Frl. Buscher, Heuss, Lange und Marie Grabau; Herr Lange, G. Grabau, Fehrmann und Wilkens)

12. Konzert, 26. März 1828

Pastoral Sinfonie [F-Dur, Nr. 6] von [L. v.] Beethoven

Arie des Sextus aus *Clemenza di Tito* von [W. A.] Mozart mit obligater Clarinett-Begleitung (Solo: Frl. Buscher, Herr Ernst Rackemann (Clarinetten))

[Pause]

Violin-Concert von Mayseder (Solo: A. Ochernal)

Ouverture und erstes Finale aus *Titus* [= *La clemenza di Tito*] von [W. A.] Mozart (Solo: Frl. Buscher)

13. Konzert, 16. April 1828

Sinfonie von Mozart

Bass-Scene von Strunz (Schüler von Winter) (Solo: Herr von Kapff)

Potpourri für 2 Clarinetten von Spaelt (Solo: Herr Helfrich und E. Rakemann jr.)

[Pause]

Der Ostermorgen, Cantate, Gedicht von Tiedge, komponiert von Neukomm (Soli: Frl. Buscher, Heuss und Marie Grabau, Herr Grabau jr. und Eggers)

14. Konzert, 30. April 1828

Sinfonie von [L. v.] Beethoven aus C-Dur [Nr. 1]

Recitativ und Arie aus dem *Fräulein vom See* [= *La Donna del Lago*] von [G.] Rossini
(Solo: Frl. Buscher)

Fortepiano Konzert von [L. v.] Beethoven, c-Moll (Solo: Herr Riem)

[Pause]

Ouverture, Introduction, Duett, Quartett und Finale des ersten Actes aus *Don Juan*
[= *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*] von [W. A.] Mozart (Soli: Frl. Buscher
(Donna Anna), Frl. Mertens (Elvire), Frl. Heuss (Zerline), Hr. Lange (Ottavio), Hr.
Fehrmann (Don Juan), Hr. Wilkens (Comthur), Hr. von Kapff (Mantto [sic!]), Hr.
Eggers (Leporello))

Saison 1828/29

1. Konzert, 1. Oktober 1828

Sinfonie von Ries, D-Dur, neu

Sopran-Arie mit Chor aus der Oper *Zelmira* von [G.] Rossini (Solo: Frl. A. Grabau)

Introduction und Variation von Fierling für 2 Posaunen (Solo: Herr Kammermusi-
kus Schmidt aus Braunschweig und dessen 17-jähriger Sohn)

[Pause]

Ouverture aus der neuen Oper *Der Vampyr* von [H.] Marschner

Trio von Hummel für Pianoforte, Violine und Violoncell (Solo: Frl. Gildemeister
(Schülerin des Componisten), Herr A. Ochernal und C. Weingart)

Terzett aus der Oper *Fidelio* von [L. v.] Beethoven (Soli: Frl. Grabau, Frl. Fanny
Mertens, Herr von Kapff)

Rondo eines Concerts von Späth (Solo: Herr Schmidt und Sohn)

2. Konzert, 15. Oktober 1828

Sinfonie von Haydn

Arie aus *Figaro* [= *Le nozze di Figaro*] [von W. A. Mozart] (Solo: italiänisch [sic!]
gesungen von Frl. Grabau)

Concertino von Maurer (Solo: Herr Aug. Ochernal)

[Pause]

Das Lob der Musik, Cantate von Ebell (Soli: Frl. Grabau und Heuss, Herr Kalk-
mann, Wilkens, Lange und Gülich)

3. Konzert, 5. November 1828

Sinfonie von Mozart, g-Moll

Bass-Arie aus *Euryanthe* von C. M. v. Weber (Solo: Herr Kalkmann)

Fortepiano-Conzert von [L. v.] Beethoven C-Dur [Nr. 1] (Solo: Herr Riem)

[Pause]

Ouverture aus *Anacreon* [= *Anacréon, ou L'amour fugitif*] von [L.] Cherubini

Variation für die Trompete von Krause (Solo: Herr Plate)

Finale aus *Griselda* [= *Griselda, ossia La virtù al cimento*] von [F.] Paer (Soli: Frl. Grabau, Mertens und Boyes, Herr von Kapff, G. Grabau und Lange)

4. Konzert, 19. November 1828

Sinfonie von [L. v.] Beethoven aus C-Dur, Nr. 1

Duett aus *Jessonda* von [L.] Spohr (Soli: Frl. Adelh. Grabau, Herr Georg Grabau)

Oboe-Conzert von L. Maurer (Solo: Herr Cammermusikus Rose aus Hannover)

[Pause]

Ouverture aus *Figaro* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart

Duett aus *Figaro* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (Soli: Frl. Grabau und Herr Kalkmann)

Sextett aus derselben Oper (Soli: Frl. Grabau und Mertens, Herr Lange, Fehrmann, Wilkens und v. Kapff)

Notturmo von Hummel für die Oboe (Solo: Herr Rose)

5. Konzert, 3. Dezember 1828

Sinfonie von Mozart Es-Dur

Arie aus *Titus* [= *La clemenza di Tito*] von [W. A.] Mozart (Solo: Frl. Grabau)

Clarinett-Conzert von Crusell f-Moll (Solo: Herr Helfrich)

[Pause]

Erster Satz aus dem Pianoforte Concert c-Moll von [L. v.] Beethoven (Solo: der blinde 16jährige Klavierspieler Abt aus Hamburg)

Ouverture und Gesangsstücke des zweiten Actes aus *Mathilde* [= *Mathilde von Guise*] von [J. N.] Hummel

6. Konzert, 10. Dezember 1828

Sinfonie aus D-Dur [Nr. 2] von [L. v.] Beethoven

Arie von Rossini (Solo: Frl. Buscher)

Concertino fürs Horn von C. M. v. Weber (Solo: Herr Rummelsberg aus Münster)

[Pause]

Ouverture aus *Carlo Fioras* von Fränzel [= Ferdinand Fränzl]

Romance und Rondo von Lindpainter für Horn (Solo: Herr Rummelsberg)

Quartett aus der *Entführung* [= *Die Entführung aus dem Serail*] von [W. A.] Mozart
(Soli: Frl. Buscher und Grabau, Herr Lange und Grabau)

7. Konzert, 7. Januar 1829

Symphonie von Mozart C-Dur

Terzett aus *Figaro* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (Soli: Frl. A. Grabau, Herr Lange und Kalkmann)

Divertimento für Flöte von Lindpaintner (Solo: Herr W. Rackemann)

[Pause]

Ouverture aus *Lodoiska* von [L.] Cherubini

Baß-Arie von Winter (Solo: Herr Fehrmann)

Erster Satz aus Hummels a-Moll-Concert für Fortepiano (Solo: Frl. Gildemeister, Schülerin des Komponisten)

Erstes Finale aus *Figaro* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (Soli: Frl. A. Grabau, Fanny Mertens und Thiess und Herr v. Kapff, Fehrmann, Lange und Kalkmann)

8. Konzert, 14. Januar 1829

Ouverture aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*] von [W. A.] Mozart

Erstes Duett aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*] von [W. A.] Mozart (Soli: Frl. A. Grabau und Herr Georg Grabau)

Drittes Violin-Concert [op. 7, C-Dur] von [L.] Spohr (Solo: Herr A. Ochernal)

Große italienische Arie von [L. v.] Beethoven [»Primo amore«, WoO 92] (Solo: Frl. A. Grabau)

[Pause]

Pastoral Symphonie [F-Dur, Nr. 6] von [L. v.] Beethoven

9. Konzert, 28. Januar 1829

Symphonie von [W. A.] Mozart D-Dur op. 22, ohne Menuett

Duett aus der *Diebischen Elster* von [G.] Rossini (Soli: Frl. Fanny Mertens und A. Grabau)

Erstes Clarinett-Concert von Crusell (Solo: Herr E. Rackemann junior)

Duett aus *Camilla* von [F.] Paer (Soli: Frl. A. Grabau und Herr Kalkmann)

[Pause]

Ouverture aus *Camilla* von [F.] Paer

Terzett aus derselben Oper mit den Glocken (Soli: Herr Kalkmann, von Kapff und

Lange)

Variationen für Fortepiano von J. Schmitt, mit Quartett-Begleitung (Solo: Herr F. Schröter, Schüler von Aloys Schmitt)

Finale aus *Camilla* [von F. Paër]

10. Konzert, 11. Februar 1829

Symphonie von [L. v.] Beethoven, A-Dur [Nr. 7]

Terzett aus der Oper *Die weiße Frau* von Boyeldieu (Soli: Frl. Mertens und Heuss und Herr Fehrmann)

Concert für Flöte von Lindpaintner (Solo: Herr Kammermusikus Heinemeyer aus Hannover)

[Pause]

Ouverture aus [L. v.] Beethoven, C-Dur fürs Concert geschrieben

Variationen für Flöte von Tulou (Solo: Herr Heinemeyer aus Hannover)

Zwei Chöre aus *Idomeneo* [= *Idomeneo, Rè di Creta*] von [W. A.] Mozart

11. Konzert, 25. Februar 1829

Symphonie von Kalliwoda f-Moll

Arie aus *Fidelio* von [L. v.] Beethoven (Solo: Frl. A. Grabau)

Clarinett-Concert von Lindpaintner (Solo: Kammermusiker Tretbar aus Braunschweig)

[Pause]

Erster Satz aus dem d-Moll Concert für Fortepiano von [W. A.] Mozart (Solo: 15-jähriger Louis Rackemann, Schüler des Herrn Riem)

Duett aus *Sargino* [= *Sargino ossia L'allievo dell'amore*] von [F.] Paer (Solo: Fräul. Grabau, Fräul. Buscher)

Zwei Fantasien für Clarinette von Iwan Müller (Solo: Herr Tretbar)

Sehnsucht der Liebe von Theodor Körner mit Pianoforte und Clarinett-Begleitung von Max Eberwein (Solo: Frl. Buscher, Herr Tretbar und Riem)

12. Konzert, 11. März 1829

Symphonie von [L. v.] Beethoven c-Moll [Nr. 5]

Arie von Caraffa (Solo: Frl. A. Grabau)

Violin-Concert von Spohr (als Gesang-Scene behandelt) (Solo: Cammermusikus Pott aus Hannover, Schüler des Componisten)

[Pause]

Ouverture von [F.] Paer aus *Les Mines de Pologne*

Variationen für Violoncell von Dotzauer (Solo: dessen Schüler Schubert aus Magdeburg)

Gesang Quartett von Righini (Solo: Frl. Buscher und A. Grabau, Herr Georg Grabau und von Kapff)

Variationen für Violine von Mayseder (Solo: Herr Pott)

13. Konzert, 26. März 1829

Die drei ersten Sätze aus [L. v.] Beethovens letzter Sinfonie d-Moll [Nr. 9] mit Hinweglassung des Finale, welches den Chor: »Freude schöner Götterfunken« enthält und sich auch in der That für unser beschränktes Local nicht eignet.

Arie aus *La donna del lago* von [G.] Rossini (Solo: Frl. Buscher)

Konzert für die Flöte (Solo: Herr Berkenbusch, blind)

[Pause]

Der Frühling aus [J.] Haydns Jahreszeiten (Solo: Frl. Buscher, Herr Lange und Wilkens)

14. Konzert, 8. April 1829

Sinfonie von Andreas Romberg (ohne Direction von Riem)

Arie aus *Titus* [= *La clemenza di Tito*, wahrscheinlich Nr. 23: »Non, più di fiori vaghe catene« von W. A. Mozart] mit obligattem Bassethorn (Solo: E. Rackemann, Gesang: Frl. A. Grabau)

Violin-Concert von Spohr (Solo: Herr Aug. Ochernal)

[Pause]

Das Halleluja der Schöpfung von Kunzen (Soli: Frl. Buscher und Grabau, Herr Georg Grabau und Kalkmann)

Saison 1829/30

1. Konzert, 30. September 1829

Sinfonie von [L. v.] Beethoven aus D-Dur [Nr. 2]

Arie aus der Oper *Mathilde* [= *Mathilde von Guise*] von [J. N.] Hummel (Solo: Frl. A. Grabau)

Violin-Concert von Kalliwoide (Solo: Herr A. Ochernal)

[Pause]

Ouverture aus der *Räuberburg* von [F.] Ries

»Die Macht des Gesanges«, Cantate [op. 28] von [A.] Romberg (Soli: Frl. A. Grabau und Heuss, Herr G. Grabau und Herr Consul Kalkmann)

2. Konzert, 14. Oktober 1829

Sinfonie von Mozart aus Es-Dur

Quartett aus *La villanella rapita* von [W. A.] Mozart (Soli: Frl. Grabau, Herr Grabau, Wilkens und Fehrmann)

Clarinett-Concert von Lindpaintner (Solo: Herr Helfrich)

[Pause]

Ouverture aus [Il] *Matrimonio segreto* von [D.] Cimarosa

Introduction – Quintett – Duett – Sextett und Finale aus der Oper *Der Augenarzt* von [A.] Gyrowetz (Soli: Frl. Adelh. und Marie Grabau und de la Folie, mit Chor)

3. Konzert, 4. November 1829

Sinfonie von Mozart aus C-Dur

Duett aus *Achilles* von Pär [= F. Paër] (Soli: Frl. A. Grabau und Herr Consul Kalkmann)

Concertino für die Flöte von Fürstenau (Solo: Herr Fürstenau aus Dresden)

Duett aus *Jessonda* von [L.] Spohr (Soli: Frl. Adelheid Grabau und Herr G. Grabau)

[Pause]

Ouverture, Introduction und einige Gesangsstücke aus *Achilles* von Pär [= F. Paër] (Soli: Frl. Grabau (Briseis), Herr Consul Kalkmann (Agamemnon), Herr G. Grabau (Achilles), Herr Feldmann (Patzodus), Herr Eggers (Brises))

Introduction und Variationen auf ein Thema aus *Der weißen Frau* für die Flöte mit Chor von Fürstenau (Solo: Herr Fürstenau)

4. Konzert, 18. November 1829

[L. v.] Beethoven, die c-Moll Sinfonie [Nr. 5]

Arie aus *Euryanthe* von [C. M. v.] Weber (Solo: Frl. Dröge aus Hildesheim)

Harfen Solo, ohne Begleitung (Solo: Herr Swoboda, böhmischer Künstler)

[Pause]

Ouverture aus *Lodoiska* von [L.] Cherubini

Terzett von Ledesma mit Klavierbegleitung (Soli: Frl. Adelheid, Marie und Georg Grabau)

Polonaise von Spohr für Violine (Solo: Herr A. Ochernal)

Aria aus dem *Barbier von Sevilla* [= *Il barbiere di Siviglia*] [von G. Rossini] (Solo: Frl. Dröge)

5. Konzert, 2. Dezember 1829

Mozart C-Dur Sinfonie (ohne Clarinetten)

Arie aus der *diebischen Elster* von [G.] Rossini (Solo. Frh. Dröge aus Hildesheim)

Clarinetten Concert von C. M. v. Weber (Solo: Herr E. Rackemann)

Arie aus *Achilles* von Pär [= F. Paër] (Solo: Herr Consul Kalkmann)

[Pause]

Der zweite Theil des Beethovenschen Septetts [op. 20]

Letztes Finale aus *Figaro* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (Soli: Frh. Dröge (Susanne), A. Grabau und M. Grabau (Cherubino), Herr Wilkens und Fehrmann (Figaro))

6. Konzert, 16. Dezember 1829

Sinfonie von Romberg

Arie für Tenor aus *Mathilda* [= *Mathilde von Guise*] von [J. N.] Hummel (Solo: Herr G. Grabau)

Concert für die Flöte von Romberg (Solo: Herr W. Rackemann)

[Pause]

Pastoral Sinfonie [F-Dur, Nr. 6] von [L. v.] Beethoven

7. Konzert, 30. Dezember 1829

Sinfonie von Kalliwoda (ganz neu)

Duett aus der *Vestalin* [= *La vestale*] von [G.] Spontini (Soli: Frh. A. Grabau und Herr G. Grabau)

Concert für Pianoforte aus Es-Dur [op. 73] von [L. v.] Beethoven (Solo: Herr Riem)

[Pause]

Ouverture und verschiedene Gesangsstücke aus [C. W.] Glucks *Iphigenie in Tauris* [= *Iphigénie en Tauride*]

8. Konzert, 13. Januar 1830

Zweyte Symphonie von Louis Spohr d-Moll

Arie aus *Così fan tutte* von [W. A.] Mozart (Solo: Mad. Schmid vom Theater in Hannover)

Concert brillant von Bernh. Romberg (Solo: Herr Cammermusicus Prell aus Hannover)

[Pause]

Rondo für Violoncell (Erinnerungen von Wien) von Bernhard Romberg (Solo: Herr Prell)

Ouverture und erstes Finale aus *Titus* [= *La clemenza di Tito*] von [W. A.] Mozart
(Solo: Mad. Schmid)

9. Konzert, 27. Januar 1830

Symphonie von [L. v.] Beethoven B-Dur [Nr. 4]

Terzett aus *Zemire* von [G.] Rossini (Soli: beide Fr. Grabau und Herr Kalkmann)

Erster Satz aus Hummels Pianoforte-Concert h-Moll (Solo: Herr Wenzel)

[Pause]

Ouverture und erstes Finale aus *Figaro* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (Soli: Fr. Adelheid Grabau (Gräfin), Marie Grabau (Susanne) und de la Folie (Marcelline), Herr Kalkmann (Graf), Fehrmann (Figaro), Focke (Antonio), Wilkens (Bartolo) und Lange (Basilio))

Bravura für Pianoforte von Wenzel (Solo: Herr Wenzel)

10. Konzert, 10. Februar 1830

Symphonie von Haydn Es-Dur

Sehnsucht von Schiller mit Musik von Andr. Romberg (Solo: Johanne Schönhütte, Dilettantin)

Concertino für die Clarinette von Maurer (Solo: Kammermusikus Seemann aus Hannover)

[Pause]

Ouvertüre aus *Wilhelm Tell* von [G.] Rossini

Zwei Duette von Carafa und Pucita mit Pianofortebegleitung (Solo: Fr. A. Grabau und Herr Fehrmann)

Variationen für die Clarinette von Bärman (Solo: Herr Seemann)

11. Konzert, 24. Februar 1830

Symphonie von Kalliwoda (erste)

Arie aus *Semiramis* [= *Semiramide*] von [G.] Rossini (Solo: Mad. Schmid)

Rondo brillant für Pianoforte von Hummel (Solo: Herr Louis Rackemann)

[Pause]

Ouvertüre aus *Lodoiska* von [L.] Cherubini

Duett aus der *diebischen Elster* von [G.] Rossini (Soli: Fr. A. Grabau und Mad. Schmid)

Variationen für Flöte von Fürstenau über »Es blinken so lustig« aus *Preciosa* (Solo: Herr Rackemann)

Polonaise von Keller (Solo: Mad. Schmid)

12. Konzert, 10. März 1830

Symphonie von Beethoven A-Dur [Nr. 7]

Baß-Arie aus *Camilla* [von F. Paër] (Solo: Herr Kalkmann)

Adagio und Allegro für Violine von Spohr (Solo: Kammermusikus Pott aus Hannover)

[Pause]

Ouvertüre von A. Romberg

Neuste Variationen für Violine von Magseder (Solo: Herr Pott)

Erste Scene aus *Wilhelm Tell* von [G.] Rossini

13. Konzert, 31. März 1830

Sinfonie von Mozart g-Moll

Arie aus der Schöpfung von [J.] Haydn »Nun beut die Flur« (Solo: Frl. Buscher)

Concert für die Clarinette von Crusell (Solo: Herr Helfrich)

[Pause]

Ouverture von Onslow

Adagio und Polonaise für das Violoncell von Meinhard (Solo: Herr Weingart)

Bass-Arie und Chöre aus *Iphigenie in Tauris* [= *Iphigénie en Tauride*] von [C. W.] Gluck

14. Konzert, 1. April 1830

Sinfonie von Spohr Es-Dur

Introduction – Arie und Duett aus der Oper *Agnese* von Pär [= F. Paër] (Soli: Frl.

Buscher, Herr Consul Kalkmann und Georg Grabau (jetzt als Gast aus Verden))

[Pause]

Ouverture von Böhner

Violin-Concert von Mayseder (Solo: Herr Aug. Ochernal)

2 Chöre aus *Wilhelm Tell* von [G.] Rossini, nebst einem Tanze (versteht sich von selbst nur die Musik dazu)

Saison 1832/33

1. Konzert, 7. November 1832

Sinfonie von Mozart aus C-Dur mit der Fuge [wahrscheinlich KV 551] (Leitung: Herr Riem)

Arie aus Titus [= *La clemenza di Tito*] [von W. A. Mozart] (Solo: Frä. Marie Grabau)

Konzert für Forte-Piano von [L. v.] Beethoven c-Moll (Solo: Riem, auf einem neuen Instrument geliehen von Dr. jur. Töpken)

[Pause]

Ouvertüre aus *Lodoiska* von [L.] Cherubini (Leitung: Herr Mühlenbruch, Konzertmeister)

Bass-Arie aus der *Räuberburg* von [F.] Kuhlau (Solo: Herr Busch)

Fantasie auf bekannte Themata von Lafont (Solo: Herr Aug. Ochernal)

2. Konzert, 21. November 1832

[L. v.] Beethoven B-Dur Sinfonie [Nr. 4]

Konzert-Arie von Mozart (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Konzertino von Mühlenbruch (Solo: Herr Mühlenbruch)

[Pause]

Ouverture aus *Così fan tutti* [= *Così fan tutte*] [von W. A. Mozart]

Tenor-Arie aus *Così fan tutti* [= *Così fan tutte*] [von W. A. Mozart] (Solo: Herr Runge)

Fantasie von Maurer (Solo: Herr Mühlenbruch)

Duett aus *Così fan tutti* [= *Così fan tutte*] [von W. A. Mozart] (Solo: Mad. Mühlenbruch und Frä. Grabau)

3. Konzert, 5. Dezember 1832

Symphonie von [L. v.] Beethoven, D-Dur, Nr. 2

Baß-Arie aus *Achilles* von Pär [= F. Paër] (Solo: Herr Consul Kalkmann)

Violoncellsolo von Dötzauer (Solo: Herr Ralowski)

[Pause]

Ouverture, Introduction, Erster Chor, erstes Finale aus *Idomeneo* [= *Idomeneo, Rè di Creta*] [von W. A. Mozart]

Variationen über schwedische Lieder von Romberg (Solo: Herr Rakowski)

4. Konzert, 19. Dezember 1832

Symph.[onie] von Mozart. Es-Dur.

Arie aus *Agnese* von Pär [= F. Paër] (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Concertino für Clarinette von Lindpaintner (Solo: Herr Helfrich)

Duett aus obiger Oper [*Agnese* von F. Paër] (Solo: Mad. Mühlenbruch und Herr Consul Kalkmann)

[Pause]

Ouverture, Introduction und erstes Finale aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*] W. A. Mozart] (Soli: Herr Boyes (Leporello/Masetto), Herr Consul Kalkmann (Don Juan), Mad. Mühlenbruch (D. Anna), Herr Dröge (Comthur/Leporello), Fr. Thiesch (Zerlina), Fr. Grabau (Elvira), Herr Thöl (Ottavio))

5. Konzert, 9. Januar 1833

Jagd-Ouvertüre von Méhul

»Würde der Frauen« von C. Kreutzer (Solo: Herr Egersdorff, Tenor aus Lüneburg)
Concertinof. Flöte von Lindpaintner (Solo: Herr W. Rakemann [Rackemann gestrichen])

Romanze von Blangini (Solo: Herr Egersdorff)

[Pause]

Sinfonie Eroica [Es-Dur, Nr. 3] von [L. v.] Beethoven

6. Konzert, 23. Januar 1833

Symph.[onie] von Haydn. Es-D.[ur] (Adagio $\frac{3}{4}$. Allo 6/8.)

Variat.[ionen] von Winter. E-D.[ur] (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Allo., Var. Scherzo u. Finale aus [L. v.] Beeth.[ovens] Septett. Es-D.[ur] [op. 20]

[Pause]

Finale aus Mozarts Symph.[onie] D-D.[ur] (ohne Menuett)

Erstes Duett aus *Così fan tutte* von [W. A.] Moz.[art] (Solo: Mad Mühlenbruch und Fr. M. Grabau)

Adagio u. Rondof. Clarinette von C. M. v. Weber (Solo: Herr E. Rackemann)

Lied mit Chor aus *Euryanthe* von [C. M. v.] Weber (Solo: Mad Mühlenbruch)

7. Konzert, 6. Februar 1833

Symph.[onie] Nr. 3 von Kalliwoda, d-Moll

Arie von Generali (Solo: Fr. M. Grabau)

Oberons Zauberhorn, Fant.[asie]f. P.F. [Pianoforte] von Hummel (Solo: Herr Louis Rakemann [Rackemann gestrichen])

[Pause]

Fest-Ouvertüre (C-Dur) [= Ouvertüre »Die Weihe des Hauses«] v. [L. v.] Beethoven op. 124

Zwei Uhlandsche Liederf. 4 Männerstimmen von Kreutzer

Erster und zweiter Satz aus einem Fagottconcert von Bärmann (Solo: Herr Müller)
Zwei Uhlandsche Lieder, wie oben.

8. Konzert, 20. Februar 1833

Symph.[onie] von Mozart, g-Moll

Letzte Arie der Susanne aus Figaro [= *Le nozze di Figaro*] [W. A. Mozart] (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Symphonie militaire von Bohrer für Violine u. V[iolon]cello obl. (Soli: Herr Ocher-
nal und Weingardt)

[Pause]

Ouverture, Introd.[uction], Quatuor, Terzett, Aria mit Chor, Duett und Finale aus dem ersten Act des *Fidelio* von [L. v.] Beethoven (Soli: Fr. Grabau und Herr Boyes (erstes Duett), Mad. Mühlenbruch und Herr Wilkens (Terzett und Quartett), Herr Busch (Pizarro))

9. Konzert, 6. März 1833

Symph.[onie] von [L. v.] Beethoven d-Moll, Nr. 9 ohne Finale

Arie der Vitellia mit obl. Bassethorn [aus: *La clemenza di Tito* von W. A. Mozart, »Nr. 23: »Non, più di fiori vaghe catene«] (Solo: Fr. M. Grabau)

Rondof. Violine von Molique (Solo: Herr Mühlenbruch)

[Pause]

Instrumental Satz Es-D.[ur] von W. F. Riem

Terzett aus Mozart's *Villanella* (Solo: Fr. Grabau, Herr Wilckens und Meyer)

Erstes Finale aus *Oberon* [von C. M. v. Weber] (Soli: Mad. Mühlenbruch (Rezia), Fr. Grabau Fatime))

10. Konzert, 20. März 1833

Symphonie von [L. v.] Beethoven A-Dur [Nr. 7]

Arie aus *Camilla* [von F. Paër] (Solo: Herr Busch)

Variat.[ionen] für Violine von Kalliwoda (Solo: Herr Ocher-
nal)

[Pause]

Ouvert.[ure] und Gesangstücke aus [C. W.] Gluck's *Iphigenia in Tauris* [= *Iphigénie en Tauride*] (Soli: Mad. Mühlenbruch (Iphigenia), Herr v. Kapff (Orehtes))

Sonderkonzert zum Besten von Mad. Mühlenbruch, 30. März 1833

Symph.[onie] von [L. v.] Beethoven B-Dur [Nr. 4]

Duett aus *Otello* [= *Otello ossia Il moro di Venezia*] [von G. Rossini] (Soli: Mad. Mühlenbruch, Fr. Grabau)

Variat.[ionen] von Pechatschek (Solo: Herr Concertmeister Mühlenbruch)

[Pause]

Ouvertüre von Winter

Arie aus dem *Concert am Hofe* [= *Le concert à la cour*] von [D.-F.-E.] Auber (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Variat.[ionen] und Scherzo aus Beethovens Septett [op. 20]

Sextett aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*] [von W. A. Mozart] (Soli: italienisch gesungen von Mad. Mühlenbruch, Fr. Grabau und Thiess, Herr Runge, Wilckens und Eggers)

Saison 1833/34

1. Konzert, 6. November 1833

Symph.[onie] von Beethoven Nr. 8, F-Dur

Arie aus *Così fan tutte* [von W. A. Mozart] (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Rombergs schwedische Lieder (Solo: Herr Schuberth)

[Pause]

Ouvert.[ure] aus *Anacreon* [= *Anacréon, ou L'amour fugitif*] von [L.] Cherubini

2 Lieder mit Chor aus [J.] Haydns Jahreszeiten (Winter)

Variat.[ionen] a la Paganini von Schuberth (Solo: Herr Schuberth)

2. Konzert, 20. November 1833

Symphonie von Haydn, D-Dur

Gesangsstücke aus dem Herbst von Haydn

Erstes Rondo brill[an]t von Hummel A-Dur (Solo: Fr. Diehl)

[Pause]

Festouvertüre in C-Dur [= Ouvertüre »Die Weihe des Hauses«] von [L. v.] Beethoven, op. 124

Variat.[ion] über eine Tyrolienne von Hummel (Solo: Mad. Dencken, Gesang)

Concertino für Violine von Kalliwoda (Solo: Herr Ochernal)

3. Konzert, 4. Dezember 1833

Ouvert.[ure] von L. C. Lobe (Nr. 5, B-Dur, Reiselust)

Arie aus *Semiramide* [von G. Rossini] (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Concertinof. Clarinette von Spaeth (Solo: Herr Helfrich)

Duett aus *Euryanthe* [von C. M. v. Weber] (Soli: Mad. Mühlenbruch, Fr. Grabau)
[Pause]

Sinfonia pastorale [F-Dur, Nr. 6] von [L. v.] Beethoven

Opferlied von Matthisson und [L. v.] Beethoven

4. Konzert, 18. Dezember 1833

Symphonie von Kalliwoda (op. 7, f-Moll)

Baß-Arie aus *Euryanthe* [von C. M. v. Weber] (Solo: Herr Consul Kalkmann)

Concertino für Flöte von Fürstenau (Solo: Herr Fürstenau)

[Pause]

Ouvert.[ure] zu Coriolan von [L. v.] Beethoven

Duettf. 2 Flöten von Fürstenau (Solo: Herr Fürstenau und sein 9jähriger Sohn)

»Meeresstille und glückliche Fahrt« von Goethe, für 4stimmigen Chor [op. 112] von
[L. v.] Beethoven

Variat.[ionen] für Flöte (Solo: Herr Fürstenau)

5. Konzert, 15. Januar 1834

Symph.[onie] von [L. v.] Beethoven, Nr. 5, op. 67, c-Moll.

Arie zum *Figaro* [= *Le nozze di Figaro*] [von W. A. Mozart] (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Hummel's Concert in a-Moll für Pianoforte (Solo: Herr Musikdirektor Klein,
Schüler Hummels)

[Pause]

Baß-Arie und erstes Finale aus *Agnese* von Pär [= F. Paër]

Freie Fantasie (Solo: Herr Musikdirektor Klein)

6. Konzert, 22. Januar 1834

Symph.[onie] von [L. v.] Beethoven (Nr. 2, op. 36, D-Dur)

Arie aus *Idomeneo* [= *Idomeneo, Rè di Creta*] [von W. A. Mozart] (Solo: Fr. Grabau)

Erster Satz aus einem Violin-Concert von Spohr (Solo: Herr Concertmeister Mühlenbruch)

[Pause]

Ouvert.[ure] von Böhner

Chor aus [*Wilhelm Tell*] von [G.] Rossini

Variat.[ionen] für Violine von Rode (Solo: Herr Mühlenbruch)

Chöre aus [*Wilhelm Tell*] [von G. Rossini]

7. Konzert, 5. Februar 1834

Symphonie von Mozart, C-Dur (mit Fuge) [wahrscheinlich 41. Sinfonie, KV 551]
 Cavatine aus *Robert le diable* von Meierbeer [= G. Meyerbeer] (Solo: Mad. Mühlenbruch)
 Concert für Flöte von Reissiger (D-Dur) (Solo: Herr Wilh. Rakemann)
 [Pause]
 Overtüre zu Egmont [op. 84] von [L. v.] Beethoven
 Duett aus *Otello* von [G.] Rossini (Solo: Mad. Mühlenbruch, Frl. Grabau)
 Rondo für Pianoforte von Pixis (E-Dur) (Solo: Herr Musikdirektor Klein)
 »Kennst du das Land« comp. von Spontini (Solo: Mad. Mühlenbruch, begl. von Herrn Riem)

8. Konzert, 26. Februar 1834

Overtüre aus *Euryanthe* von [C. M. v.] Weber
 Arie aus *Figaro* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (Solo: Frl. Grabau)
 Clarinett-Concert von Maurer (Solo: Herr E. Rakemann)
 [Pause]
 Sinfonia eroica [Es-Dur, Nr. 3] von [L. v.] Beethoven

9. Konzert, 5. März 1834

Symphonie von Mozart (Es-Dur)
 Arie von Mozart (Es-Dur) (Solo: Mad. Mühlenbruch)
 Potpourri üb.[er] Irische Themata von Spohr (Solo: Herr Concertmeister Mühlenbruch)
 [Pause]
 Overtüre zu Shakespears Sommernachtstraum von Felix Mendelssohn-Bartholdy
 Cavatine von Morlacchi (Solo: Mad. Mühlenbruch)
 Duo für Pianoforte u. Violine von Lafont und Herz (Solo: Frl. Elise Grabau, Herr Concertmeister Mühlenbruch)

10. Konzert, 19. März 1834

Symphonie von [L. v.] Beethoven B-Dur (op. 60, Nr. 4)
 Arie von Rifaut (Solo: Frl. M. Grabau)
 Polacca von Lipinski (E-Dur) (Solo: Herr Ochernal)
 [Pause]
 Jubelouvertüre von C. M. v. Weber
 Terzett aus *La Villanella rapita* von [W. A.] Mozart (Solo: Frl. Grabau, Herr Thöl,

Herr Kalkmann)

Sätze aus [L. v.] Beethovens Septett [op. 20]

Sonderkonzert zum Besten von Madame Mühlenbruch, 22. März 1833

Symph.[onie] von Beethoven in A-Dur (op. 92, Nr. 7)

Arie zum *Idomeneo* [= *Idomeneo, Rè di Creta*] von [W. A.] Mozart mit obligater Violinbegleitung (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Variationen von Mayseder (Solo: Herr Concertmeister Mühlenbruch)

[Pause]

Ouvertüre zum »Sommernachtstraum« von Mendelssohn

Arie von Raimondi (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Variat.[ion] und Menuett aus dem Septuor [Septett op. 20] von [L. v.] Beethoven

Romanze von Spohr »Rose, wie bist du so lieblich« (Solo: Mad. Mühlenbruch, begleitet von Herrn Concertmeister Mühlenbruch)

Saison 1834/35

1. Konzert, 5. November 1834

Symphonie von [L. v.] Beethoven B-Dur [Nr. 4]

Alt-Arie [unleserlich] von Rossini (Solo: Mad. Dencken)

Violinconcert in Form einer Gesangscene von Spohr (Solo: Herr Concertmeister Mühlenbruch)

[Pause]

Ouverture aus dem *Freischütz* von C. M. v. Weber

Duett aus *Semiramis* [= *Semiramide*] von [G.] Rossini

Concert für Pianoforte von Mendelssohn (Solo: Herr Otte)

2. Konzert, 19. November 1834

Sinfonia eroica [Es-Dur, Nr. 3] von [L. v.] Beethoven

[Pause]

Jubel-Ouvertüre von C. M. v. Weber

Männerchor »Der Rhein« von [J.] Panny

Divestisiment für Flöte von Kalliwoda (Solo: Herr Wilh. Rakemann)

Kriegerlied von Panny

3. Konzert, 3. Dezember 1834

Symphonie von Mozart (D-Dur)

Arie von Mozart (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Concertino für Violine von Moligne (Solo: Herr Ochernal)

[Pause]

Ouverture zu *Carlo Fioras* von [F.] Fränzl

Zwei Allemanische Volkslieder mit Variationen von Pixis (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Phantasie für Violoncell von Cipr. Romberg (Solo: Herr Cipr. Romberg)

4. Konzert, 17. Dezember 1834

Symphonie von Mozart, Es-Dur

Arie von Meyerbeer (*Croc. in Egitto* [= *Il crociato in Egitto*]) (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Zweites Clarinettenconcert von C. M. v. Weber (Solo: Herr Helfrich)

[Pause]

Ouverture zum Sommernachtstraum von Mendelssohn

Schottische Lieder [op. 108] von [L. v.] Beethoven (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Phantasie für Flöte von Drouet (Solo: Herr Friebe aus Breslau)

5. Konzert, 7. Januar 1835

Symphonie von Maurer, f-Moll

Arie (aus der *Italienerin in Algier* [= *L'italiana in Algeri*]) von [G.] Rossini (Solo: Mad. Dencker)

Zweites Clarinettenconcert von Maurer (Solo: Herr E. Rakemann)

[Pause]

Ouverture zur *Leonore* von [L. v.] Beethoven (in C)

Lieder mit Pianoforte-Begleitung

Septett [op. 20] von [L. v.] Beethoven

6. Konzert, 21. Januar 1835

Symphonie von [L. v.] Beethoven (Nr. 8, F-Dur)

Concert-Arie von Rossini (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Violin-Concert von Grund (Solo: Herr Capellmeister G. Grund aus Meiningen)

[Pause]

Ouverture zu *L'Alcade de la Vega* von [G.] Onslow

Opferlied von Matthisson für Sopran und Chor von [L. v.] Beethoven [op. 121b] (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Variationen für Violine über Thema's aus der *Montecchi e Capuletti* von G. Grund
(Solo: Capellmeister G. Grund aus Meiningen)

7. Konzert, 4. Februar 1835

Symphonie von L. Spohr

Lied mit Begl.[eitung] des Pfte [Pianofortes] von Schuster

Pianoforteconcert von [L. v.] Beethoven (C-Dur) [op. 15, Nr. 1] (Solo: Joh. Ickler)

[Pause]

Phantasie und Var.[iationen] für Fagott von Kock (Solo: Herr Müller)

Gesangstücke aus *Samson* von [F.] Händel

Ouvertüre zu den Hebriden (Fingals-Höhle) [op. 26] von Felix Mendelssohn

8. Konzert, 18. Februar 1835

Hebriden-Ouvertüre von Mendelssohn [unleserlich, wahrscheinlich »auf Verlangen«]

Baß-Arie (des Lysiart) aus *Euryanthe* von C. M. v. Weber (Solo: Herr Cons. Kalkmann)

Pianoforteconcert von Chopin (e-Moll) (Solo: Erl. Clara Wieck)

[Pause]

Symphonie von Beethoven (Nr. 7, A-Dur)

9. Konzert, 4. März 1835

Ouvertüre zu den drei Wünschen von [J. C. G.] Löwe

Concertino für Oboe von Ferling (Solo: Herr Hofmusikus Spindler aus Oldenburg)

»Meeresstille und glückliche Fahrt« Chor [op. 112] von [L. v.] Beethoven

Gesangsscene von Rossini für Oboe (Solo: Herr Spindler)

[Pause]

Symphonie pastorale [F-Dur, Nr. 6] von [L. v.] Beethoven

10. Konzert, 18. März 1835

Symphonie von Kalliwoda in d-Moll (Nr. 3)

Arie aus *Figaro* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Zweites Concert [op. 9]f. Violine von [B.] Molique (Solo: Herr Ochernal)

[Pause]

Musik zu Goethe's Egmont [op. 84] von [L. v.] Beethoven, vollständig

Extra-Konzert, 25. März 1835

Symphonie von [L. v.] Beethoven (c-Moll) [Nr. 5]

Cavatine aus *Robert dem Teufel* [= *Robert le diable*] von [G.] Meyerbeer (Solo: Mad. Mühlenbruch)

[Pause]

Ouverture aus *Oberon* von C. M. v. Weber

Arie von Rossini (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Octett für Streichinstrumente von Mendelssohn (Soli: Violinen: Herr Mühlenbruch, Ochernal, Eggers, Arnold; Violen: Herr Weingart, W. Rakemann; Violoncell: Herr Weingardt sen., Adr. Klugkist)

Zwei Quartette von Haydn und C. M. v. Weber für Singstimmen (Soli: Mad. Mühlenbruch (Sopran), Deker (Alt), Herr Lange (Tenor), Herr Jonas (Bass))

Saison 1835/36

1. Konzert, 11. November 1835

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 8, F-Dur

Erstes Finale aus *Oberon* von C. M. v. Weber

Septett für das Pianoforte von Hummel, erster Theil (Solo: Herr Domorganist Klein aus Osnabrück)

[Pause]

Ouvertüre zur Tragödie »Nero« von Reißiger

Quartett und Chor aus *Oberon* [von C. M. v. Weber]

Septett von Hummel, zweiter Theil

2. Konzert, 25. November 1835

Symphonie von [L. v.] Beethoven, [Nr. 2], D-Dur

Sopran Arie aus *Figaro* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (Solo: Fräul. de la Fallie, Schülerin von Riem)

Concertstück für Violine von Kalliwoda (Solo: Herr Ochernal)

Septett aus *Figaro* [= *Le nozze di Figaro*] [von W. A. Mozart] (Soli: Frl Heuser (Susanne), Frl. de la Follie (Marzellina), Herr Consul Kalkmann (Figaro), Herr Eggers (Graf), Herr Adv. Klugkist (Bartolo), Herr stuckenschmidt (ohne Rolle))

[Pause]

»Meeresstille und glückliche Fahrt«, Ouvertüre [op. 27] von [Felix] Mendelssohn

Terzett aus *Figaro* [= *Le nozze di Figaro*] [von W. A. Mozart] (Soli: Frl. Heuser (Susanne), Herr Cons. Kalkmann (Graf), Herr Stuckenschmidt (Basilio))

Erstes Finale aus *Figaro* [= *Le nozze di Figaro*] [von W. A. Mozart] (Soli: Frl. de la Follie (Gräfin), Frl. Heuser (Susanne), Herr Consul Kalkmann (Figaro), Herr v.

Kapff (Graf), Herr Adv. Klugkist (Antonio), Frl. Arnold (Marzellina), Herr Lange (Bartolo), Herr Ellinghausen (Basilio))

3. Konzert, 9. Dezember 1835

Ouvertüre aus *Titus* [= *La clemenza di Tito*] von [W. A.] Mozart

Sopran-Arie aus *Titus* [= *La clemenza di Tito*] [von W. A. Mozart] (Solo: Frl. Heuser)

Concertino für Clarinette von Böhmer (Solo: E. Rakemann)

Duett und erstes Finale aus *Titus* [= *La clemenza di Tito*] [von W. A. Mozart]

[Pause]

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 7, A-Dur

4. Konzert, 23. Dezember 1835

Symphonie von [W. A.] Mozart, C-Dur, »mit Schlussfuge« [KV 551]

Tenor-Arie aus der *Schöpfung* von [J.] Haydn (Solo: Herr Firnhaber aus Hildesheim)

Pianoforteconcert in g-Moll [op. 25] von [F.] Mendelssohn (Solo: Herr Domorgan. Grabau aus Verden)

[Pause]

Ouvertüre aus *Fidelio* von [L. v.] Beethoven

Terzett aus *Fidelio* [von L. v. Beethoven] (Solo: Herr Firnhaber, Frau Wilckens, Frl. Marie Grabau)

Rondo für Pianoforte von Hummel, B-Dur (Solo: Herr Grabau)

»Des Goldschmieds Töchterlein«, Ballade [op. 8, Nr. 1] von [Carl] Löwe (Solo: Herr Firnhaber)

5. Konzert, 6. Januar 1836

Symphonie von [Johann Wenzel] Kalliwoda, f-Moll [Nr.1, op. 7]

Baß-Arie aus *Faust* von [L.] Spohr (Solo: Consul Kalkmann)

Glöckchen-Rondo für Violine [3. Satz aus op. 7] von Paganini (Solo: Herr Ernst Eichhorn)

[Pause]

Ouvertüre zur *Fürstin von Grenada* von [Johann Christian] Lobe

Adagio für Violine von Spohr (Solo: Eduard Eichhorn)

Am See, von Goethe, Chor von Hauptmann

Variationen über »God save the King« [op. 9] für zwei Violinen von Paganini (Soli: Gebrüder Eichhorn)

6. Konzert, 26. Januar 1836

Symphonie von [L. v.] Beethoven, [Nr. 4], B-Dur

»Morgengesang« Rezitativ und Arie aus *Die Vestalin* [= *La vestale*] von [G.] Spontini (Frl. de la Follie)

Schweizer-Concert für Violoncell von B. Romberg (Solo: Herr Kammermusikus Trell aus Hannover)

[Pause]

Ouvertüre zum Sommernachtstraum von [F.] Mendelssohn

Chöre aus *Die Vestalin* [= *La vestale*] [von G. Spontini]

Phantasie für Violoncello von Kummer (Solo: Herr K.M. [Kammermusikus] Trell)

7. Konzert, 3. Februar 1836

Ouvertüre zur Leonore von [L. v.] Beethoven, C-Dur

Arie aus *Figaro* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Divertissement für Violoncell von Dotzauer (Solo: Herr See aus Hamburg)

Duett aus *Zelmira* von [G.] Rossini (Soli: Mad. Mühlenbruch, Frl. de la Follie)

[Pause]

»Die Weihe der Töne«, Symphonie von [Louis] Spohr. Hier gleich der Inhalt:

1ter Satz Largo. Starres Schweigen der Natur vor dem Erschuten des Tons. Allegro. Reges Leben nach demselben. Naturlaute. Aufrufe der Elemente.

2ter Satz Wiegenlied, Tanz. Ständchen.

3ter Satz Kriegsmusik. Fortziehen in die Schlacht, Gefühle der Zurückbleibenden. Rückkehr der Sieger. Dankgebet.

4ter Satz Begräbnismusik. Trost in Thränen.

8. Konzert, 17. Februar 1836

Ouvertüre aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*] von [W. A.] Mozart

Arie »Der Carneval von Venedig« von [D.-F.-E.] Auber (Solo: Mad: Mühlenbruch)

Flötenconcert von B. Romberg (Solo: Herr W. Rakemann)

Sextett aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*] [von W. A. Mozart]

(Soli: Mad. Mühlenbruch (Donna Anna), Frl. de la Follie (Elvira), Frl. Heuser (Zerlina), Herr Eggers (Leporello), Herr Adv. Klugkist (Masetto) (statt des Herrn Willkens welcher zuspät kam), Herr Ellinghausen (Masetto) [sic!])

[Pause]

Sinfonia eroica [Symphonie, Nr. 3, Es-Dur] von [L. v.] Beethoven

9. Konzert, 2. März 1836

Symphonie von Maurer

Arie mit obligater Violine von Mozart (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Rondo für Violine von Mühlenbruch (Solo: Herr Concertmeister Mühlenbruch)

[Pause]

Ouvertüre von J. Geißler [Geißler war Bassist »an unserer Bühne«, siehe Protocoll, S. 179]

»Das Bettelweib«, Ballade für eine Baßstimme von [Johann Hermann Thomas] Jimmerthal

Variationen für Oboe von Enkhausem (Solo: Herr Rödel)

Terzett aus *Die heimlichen Ehe* [= *Il matrimonio segreto*] von [Domenico] Cimarosa (Solo: Mad. Mühlenbruch, Fr. Heuser, Fr. de la Follie)

10. Konzert, 16. März 1836

Symphonie von [L. v.] Beethoven, [Nr. 5], c-Moll

Arie von Rossini (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Capriccio für Pianoforte von Mendelssohn (Solo: Herr Otto)

[Pause]

»Meeresstille und glücklichen Fahrt« Ouvertüre [op. 27] von [F.] Mendelssohn

»Meeresstille und glücklichen Fahrt« Chor [op. 122] von [L. v.] Beethoven

Phantasie für Pianoforte mit Chor [op. 80] von [L. v.] Beethoven

11. Konzert, 23. März 1836 (Benefitz-Concert zur Anerkennung des Verdienstes von Mad. Mühlenbruch)

Symphonie von Mozart, g-Moll

Arie von Mozart (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Concert für Violine von [L. v.] Beethoven mit Cadenz componiert von Herr Mühlenbruch (Solo: Herr Concertmeister Mühlenbruch)

Ouvertüre zu *Die Hebriden* von [F.] Mendelssohn

Cavatine von Mercadante (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Variationen für Violine von Maurer (Solo: Herr Concert. Mühlenbruch)

Duett aus *Nurmahal* von [G.] Spontini (Soli: Mad. Mühlenbruch, Fr. de la Follie)

Saison 1836/37

1. Konzert, 9. November 1836

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 7, A-Dur

Arie mit Orchester und oblig. Pianoforte von Mozart, Es-Dur, 4/4 Takt (Solo: Mad.

Mühlenbruch, Klavier: L. Rakemann)

Adagio und Rondo aus dem Violinconcert [vermutl. Op. 61, obwohl da kein Adagio] von [L. v.] Beethoven (Solo: Herr Concertmeister Mühlenbruch)

[Pause]

Ouvertüre, Introduction, Duett und Finale aus [*Wilhelm*] *Tell* von [G.] Rossini (Einstudierung der Chöre: Herr Grabau, Soli: Fr. M. Grabau, Fr. de la Follie, Herr Cons. Kalkmann, Herr Nissen und Herr Dröge)

Rondo aus dem Concert in h-Moll von Hummel (Solo: L. Rakemann)

Variationen für Pianoforte von Herz (ohne Orchester) (Solo: L. Rakemann)

2. Konzert, 21. November 1836

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 8, F-Dur

Duett aus *Riccardo e Zoraide* von [G.] Rossini (Soli: Mad. Mühlenbruch, Hr. Nissen)

Erster Satz des Concert militaire für Violine [op. 21] von [Karol Józef] Lipinski (Solo: Herr Ochernal)

Potpourri über Themen aus *Romeo und Julie* für Flöte von Fürstenau (Solo: Herr W. Rakemann)

[Pause]

Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt« von [F.] Mendelssohn

Cantate von Kunzen, das »Halleluja« der *Schöpfung* (Soli: Fr. M. Grabau, Fr. de la Follie, Hr. Nissen, Hr. Wilkens)

Weitere Quelle: Bremisches Unterhaltungsblatt No. 96 vom 30.11.1836, S. 768 ff.

[Im *Bremischen Unterhaltungsblatt* Duett und Violinkonzert in umgekehrter Programmabfolge angegeben.]

3. Konzert, 7. Dezember 1836

Symphonie »Die Weihe der Töne« von [L.] Spohr, Nr. 4, [op. 86] (ohne Wiederholung im ersten Allegro)

[Pause]

Ouvertüre von Schlüter in Hannover Msgrt. (G.m.) (Riem dirigierte nicht)

Concertino für 2 Flöten von Fürstenau (Soli: Herr Kammermus. Heinemeyer und dessen Schüler H. Kuhn)

Chöre aus *Idomeneo* [= *Idomeneo, Rè di Creta*] [von W. A. Mozart] (Doppeltes Directorium Grabau und Riem)

Concert für Flöte von Heinemeyer (Solo: H. Heinemeyer)

Chöre und Terzett aus *Idomeneo* [= *Idomeneo, Rè di Creta*] [von W. A. Mozart]

4. Konzert, 21. Dezember 1836

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 4, B-Dur

Arie aus *Ciro* [= *Ciro in Babilonia*] von [G.] Rossini, Es-Dur (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Concert in h-Moll für Violoncello [vermutl. 4. Concerto (Andreas Grabau gewidmet) von 1834, unveröffentlicht] von Herrn J. B. [Johann Benjamin] Groß (Solo: Herr Groß aus Dorpat)

[Pause]

Ouvertüre über ein Russ. Volkslied von [Alexei Fjodorowitsch] Lwow »Gott schützt den Kaiser«, zur Eröffnung des Rigaischen Musikfestes componiert von J. B. [Johann Benjamin] Groß (dirigiert von Riem)

Variationen für Violoncello über »An Alexis« von J. B. [Johann Benjamin] Groß (Solo: Groß)

Hymne von [W. A.] Mozart, für Chor und 1 Soli (Chor = Grabauscher Verein, Soli: Mad. Mühlenbruch, Frl. de la Follie, Herr Nissen und Herr Cons. Kalkmann)

5. Konzert, 4. Januar 1837

Symphonie von [L.] Spohr, d-Moll, Nr. 2

Duett für Tenor & Bass aus *Jessonda* von [L.] Spohr

Concert militaire für Violine [op. 21] von [Karol Józef] Lepinski (Solo: Herr Conc. Meister Carl Müller)

[Pause]

Ouvertüre zur schönen Melusine [op. 32] von [F.] Mendelssohn

Romanze von Schubert, mit P.[iano]F.[orte] & Clarinette (Solo: Herr Nissen)

Variation Nr. 2 von Mayseder (Solo: Herr C. M. [Concertmeister] Müller)

6. Konzert, 18. Januar 1837

Symphonie von Haydn, B-Dur

Arie aus *Figaro's Hochzeit* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (Solo: Mad Mühlenbruch)

Violin Concert von Molique (Solo: Herr Concertm. Müller)

[Pause]

Fest Ouvertüre von [L. v.] Beethoven, C-Dur [wahrscheinlich Ouvertüre *Zur Namensfeier*, op. 115]

Duett aus *Nurmahal* von [G.] Spontini (Soli: Mad. Mühlenbruch und Frl. de la Folie)

Variationen für Violine von Mayseder, E-Dur (Solo: Herr Concertm. Müller)

7. Konzert, 1. Februar 1837

Ouvertüre zu den Hebriden (Fingalshöhle) [op. 26] von [F.] Mendelssohn
 Recitativ und Arie aus der Oper *Der Bergmönch* von [Joseph Maria] Wolfram (Solo: Herr Rissen)

Variationen für Pianoforte über ein Thema aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*] von [F.] Chopin [op. 2] (Solo: Herr Louis Rackemann)

Chöre aus den *Jahreszeiten* (Herbst) von [J.] Haydn

[Pause]

Pastoral-Symphonie [Nr. 6, F-Dur] von [L. v.] Beethoven

8. Konzert, 15. Februar 1837

Symphonie von [Johann Wenzel] Kalliwoda, Nr. 2 [Es-Dur, op. 17]

Variationen von Winter (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Concertino für Oboe [op. 5] von [Franz Wilhelm] Ferling (Solo: Herr Kammermusikus Ferling aus Braunschweig)

[Pause]

Ouvertüre zur Leonore [op. 138] von [L. v.] Beethoven, C-Dur

Romanze aus *Faust* von [L.] Spohr (Solo: Mad Mühlenbruch)

Rondo für Oboe von Stepler (Solo: Herr Kammermusikus Ferling aus Braunschweig)

9. Konzert, 1. März 1837

Preis-Symphonie (für das Concert spirituel in Wien) Sinfonia passionata in c-Moll [op. 52] von Franz Lachner (neu)

[Pause]

Ouvertüre aus *Così fan tutte* von [W. A.] Mozart

Arie aus *Così fan tutte* [von W. A. Mozart] (Solo: Herr Rissen)

Adagio für Violine von Lipinski und

Variationen von [Josef] Mayseder (D-Dur) (Solo beide: Herr Capellmeister Prof. Pott aus Oldenburg)

Chöre aus *Jessonda* von [L.] Spohr

Variationen für zwei Violinen von Maurer (Solo: Herr Professor Pott und dessen Schüler Adolph Krollmann)

10. Konzert, 15. März 1837

Ouvertüre zur *Fürstin von Grenada* von [Johann Christian] Lobe

Arie aus *Così fan tutte* von [W. A.] Mozart (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Clarinett-Concert von C. M. v. Weber (Solo: Herr Ernst Rackemann)

Arie aus *Libella* von [Carl Gottlieb] Reissiger [Reißiger] (Solo: Herr Hammermeister)

[Pause]

Symphonie in d-Moll [Nr. 9] mit Schluß-Chören über Schillers Ode »An die Freude« von [L. v.] Beethoven

11. Konzert, 31. März 1837

Symphonie in c-Moll [Nr. 5] von [L. v.] Beethoven

Concert-Arie von Mozart (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Concertine für Flöte von Fürstenau (Solo: Herr Wilh. Rackemann)

[Pause]

[Konzert-]Ouvertüre zum *Märchen von der schönen Melusine* [op. 32] von [F.] Mendelssohn

Terzett aus *Robert der Teufel* [= *Robert le diable*] von [G.] Meyerbeer

Andante und Rondo für Pianoforte aus dem neuesten Concerte (in E-Dur) von Hummel (Solo: Herr Otto)

Duett aus *Margaretha von Anjou* [= *Margherita d' Anjou*] von [G.] Meyerbeer (Soli: Mad. Mühlenbruch und Herr Nissen)

Saison 1837/38

1. Konzert, 8. November 1837

Symphonie von Haydn (C-Dur)

Recitativ & Arie mit obligater Violine von Mozart (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Adagio & Rondo für Pianoforte von Thalberg (Solo: Herr Tausug aus Wien)

[Pause]

Fest Ouvertüre von [L. v.] Beethoven [wahrscheinlich Ouvertüre *Zur Namensfeier*, op. 115]

Phantasie von [Sigismund] Thalberg über Motive aus den *Hugenotten* [op.20] (Solo: Herr Tausig)

Gruß des Pagen aus den *Hugenotten* von [G.] Meyerbeer (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Bravour-Variationen von [Henri] Herz über ein Thema aus den *Puritanern* von Bellini [op. 82] (Solo: Herr Thausig)

2. Konzert, 22. November 1837

Ouvertüre aus *Anacreon* [= *Anacréon, ou L'amour fugitif*] von [L.] Cherubini

Cavatine aus *Euryanthe* von C. M. v. Weber (Solo: Fr. de la Folie)

Jägerchor aus *Euryanthe* [von C. M. v. Weber]

Concertino für Clarinette von Maurer (Solo: Kammermusikus Tretbar aus Braunschweig)

Chöre aus der *Vestalin* [= *La vestale*] von [G.] Spontini

Phantasie für Clarinette von Klein (Solo: Herr Tretbar)

[Pause]

Sinfonia eroica [Nr. 3, Es-Dur] von [L. v.] Beethoven

3. Konzert, 6. Dezember 1837

Symphonie von Mozart (C-Dur)

Concert für Violine von Lipinski (Solo: Herr Ochernal)

Arie aus *Bianca e Falliero* von [G.] Rossini (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Variationen für Flöte von Tulou (Solo: Herr W. Rackemann)

[Pause]

Musik zu Goethe's *Egmont* [op. 84], von [L. v.] Beethoven

Nr. 1 Ouvertüre

Nr. 2 Clärchen singt »die Trommel gerühret«

Nr. 3 Erster Entr'acte (den Aufzug endigt der Monolog des schwachen verschmähten Brackenburg. – Zu Anfang des zweiten: Zunehmende Gährung unter dem Volke)

Nr. 4 Zweiter Entr'acte (Schließt sich an die Trennung Oraniens und Egmonts)

Nr. 5 Clärchen singt »Freudvoll und Leidvoll«

Nr. 6 Dritter Entr'acte (Nach Clärchens Worten: »So laß mich sterben! Die Welt hat keine Freuden auf diese!« –)

Nr. 7 Vierter Entr'acte (der Act schließt mit Egmonts Verhaftung durch Albas Hinterlist. – Fünfter Act Clärchen sucht ängstlich die Bürger zu Egmonts Befreiung aufzurufen, Brackenburg strebt vergebens sie zurückzuhalten.)

Nr. 8 Verlöschen der Lanze (Clärchens Tod andeutend)

Nr. 9 Egmonts Vision

Nr. 10 Siegessymphonie

4. Konzert, 20. Dezember 1837

Symphonie von [Ferdinand] Ries (D-Dur)

Duett aus *Semiramide* von [G.] Rossini

Concert für Violine von Praeger (Solo: Herr Capellmeister Praeger [aus Leipzig])

[Pause]

Ouvertüre, Marsch und Chor aus den *Ruinen von Athen* von [L. v.] Beethoven [op. 113] (neu)

Variationen für Violine von Praeger (Solo: Herr Praeger)
Chöre aus der *Vestalin* [= *La vestale*] von [G.] Spontini

5. Konzert, 3. Januar 1838

Symphonie von [L. v.] Beethoven (D-Dur) [Nr. 2]
Arie von Mozart (Solo: Mad. Mühlenbruch)
Concertino für Flöte:
Erster Satz von Lindpaintner
Andante, Thema und Variationen von Fürstenau (Solo: Herr Kammermusikus Heinemeyer aus Hannover)
[Pause]
Ouvertüre zu den Hebriden (Fingalshöhle) [op. 26] von [F.] Mendelssohn
Variationen für Pianoforte [op. 1] von [Adolf] Henselt über ein Motiv aus dem *Liebestrank* von Donizetti (Solo: L. Rackemann)
Terzett aus *Zelmira* von [G.] Rossini
Variationen für Flöte über ein Thema vom Himmel von Heinemeyer (Solo: Kammermusikus Heinemeyer)

6. Konzert, 17. Januar 1838

Festouvertüre von [Friedrich August] Pott
Adagio und Allegro aus dem Militair-Concerte von [Karol Józef] Lipinski (Solo: Herr Capellm. Prof. Pott [aus Oldenburg])
Scene und Cavatine aus dem [II] *Crociato in Egitto* von [G.] Meyerbeer (Solo: Mad. Mühlenbruch)
Concertino für Fagott von Maurer (Solo: Herr Hofmusikus Schmidt)
Ouvertüre aus *Wilhelm Tell* von [G.] Rossini
[Pause]
Variationen für zwei Violinen von Maurer (Solo: Herr Capellm. Prof. Pott und Herr Adolph Krollmann)
Duett aus *Agnese* von [F.] Paer
Symphonie in c-Moll [Nr. 5] von [L. v.] Beethoven

7. Konzert, 31. Januar 1838

Symphonie von C. G. Müller (neu)
Arie von Pacini (Solo: Mad. Matys)
Phantasie für Violoncell von Kummer (Herr Kammermus. Matys a. Hannover)
[Pause]

Ouvertüre zu *König Stephan* [op. 117] von [L. v.] Beethoven (neu)
 Divertissement für Clarinette von David (Solo: Herr E. Rackemann)
 Arie aus der Oper *Das Schloß am Aetna* von [Heinrich] Marschner (Solo: Mad. Matys)
 Variationen über ein tyroler Lied für Violoncell von [Joseph] Merk (Solo: Herr Kammermus. Matys)

8. Konzert, 14. Februar 1838

Symphonie in f-Moll von [Johann Wenzel] Kalliwoda (Nr. 1) [op. 7]
 Duett aus den *Puritanern* von [V.] Bellini
 Concertstück für Violine von de Beriot (Solo: Herr Concertm. Müller aus Braunschweig)
 [Pause]
 Ouvertüre in C-Dur von Beethoven (neu)
 Variationen und Rondo für Violine von Molique (Solo: Herr Concertm. Müller)
 Hugenotten-Lied von [G.] Meyerbeer
 Divertissement für Violine von Pechatschek [»Meyerbeer« mit Tinte gestrichen] (Solo: Herr Concertm. Müller)

9. Konzert, 28. Februar 1838

Ouvertüre zum Sommernachtstraum von [F.] Mendelssohn
 Arie aus *Schloß Candra* von [Joseph Maria] Wolfram (Solo: Frl. de la Follie)
 Concert für Violine von [L. v.] Beethoven (Solo: Herr Concertmeister Müller)
 [Pause]
 Chöre aus *Jessonda* von [L.] Spohr
 Variationen für Violine von Mayseder (Solo: Herr Concertmeister Müller)
 Symphonie von [L. v.] Beethoven (F-Dur) [vermutl. Nr. 8, weil ohne Beinamen]

10. Konzert, 14. März 1838

Symphonie von [L. v.] Beethoven (B-Dur) [Nr. 4]
 Arie aus der Oper *L'inganno felice* von [G.] Rossini (Solo: Herr Krause, Hofopernsänger aus Braunschweig)
 Variationen für die Ventil-Trompete von Krollmann (Solo: Herr Sachse aus Hannover)
 Die Lore Ley, Ballade [op. 3] von [Friedrich Wilhelm] Kücke (Solo: Herr Krause)
 [Pause]
 Ouvertüre zu den *Vehmrichtern* [= *Les francs-juges*] von Hector Berlioz (neu)

Gesangstücke aus der Cantate »Preis der Tonkunst« [op. 136] von [L. v.] Beethoven (neu)

11. Konzert, 28. März 1838

Symphonie von [L. v.] Beethoven (A-Dur) [Nr. 7]

Arie mit obligater Violine aus der Oper *Der Zweikampf* [L. Spohr] (Solo: Mad. Mühlenbruch)

[Pause]

Ouvertüre zu den *Vehmrichtern* [= *Les francs-juges*] von [H.] Berlioz (Auf Verlangen)

»Der junge Herr und das Mädchen« Ballade von [Carl] Löwe und

»Das Versprechen« Conconette von [G.] Rossini (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Concertstück für Violine von Mühlenbruch (Solo: Herr Concertm. Mühlenbruch)

»Rahel an Naphtali«, Romanze von [G.] Meyerbeer (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Saison 1838/39

1. Konzert, 7. November 1838

Symphonie von Beethoven (F-Dur) [wahrscheinl. Nr. 8, weil ohne Beinamen]

Duett aus den *Hugenotten* von [G.] Meyerbeer. Valentine (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Variationen für Violine von Kalliwoda (Solo: Herr Remmers, Kaisers ruß. Kammermus.)

[Pause]

Ouvertüre von Claepius (neu)

»Die beiden Grenadi[e]re« Ballade von Reisinger [C. G. Reißiger]

Variationen für Flöte von Fürstenau (Solo: Herr Düsenberg aus Hannover)

Concert-Arie von Mozart (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Concertstück für Violine von Beriot (Solo: Herr Remmers)

2. Konzert, 21. November 1838

Symphonie von [Ferdinand] Ries (c-Moll) [Nr. 2, op. 80]

Arie aus dem *Freischütz* von C. M. v. Weber (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Concertino für Violoncell von B. Romberg (Solo: Herr Prell, Kammermus. aus Hannover)

[Pause]

Ouvertüre zur Oper *Leonore* von [L. v.] Beethoven (C-Dur, Nr. 1, neu) [op. 138]

Divertissement für Clarinette von Beer (Solo: Herr E. Rackemann)

»Fragen« und »Ihr Traum« Lieder mit obligatem Violoncell von [Franz] Lachner (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Phantasie über Schwedische Nationallieder für Violoncell von B. Romberg (Solo: Herr Hammerm. Prell)

3. Konzert, 5. Dezember 1838

Sinfonia eroica [Es-Dur, Nr. 3] von [L. v.] Beethoven

Tenor-Arie aus dem *Freischütz* von C. M. v. Weber (Solo: Herr Grusendorf)

»Gruß an den Rhein« Concert für Pianoforte [Nr. 8, As-Dur, op. 151] von [Ferdinand] Ries (Solo: Frl. Lewig aus Hamburg)

[Pause]

Jubel-Ouvertüre [op. 59] von C. M. v. Weber

Concertino für Violine von David (Solo: Herr Ochernal)

Krieger-Chor von Panny

Variationen für Pianoforte über ein Thema aus dem *Zweikampf* von Herz (Solo: Frl. Lewig)

4. Konzert, 19. Dezember 1838

Symphonie von [Johann Wenzel] Kalliwoda (Nr. 3, d-Moll) [op. 32]

Arie von Rossini (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Phantasie für das chromatische Waldhorn über Themas aus der Oper *Die Puritaner* von Payer (Solo: Richard Lewy aus Wien)

[Pause]

Ouvertüre zu Coriolan [op. 62] von [L. v.] Beethoven

»Das Alphorn«, Lied mit obligatem Waldhorn [op. 18] von [Heinrich] Proch (Soli: Mad. Mühlenbruch und Herr Prof. Lewy)

Quatuor concertant für 2 Waldhörner [ohne Komponist], Harfe und Pianoforte (Soli: Herr Prof. Lewy, Richard Melanie u. Carl Lewy)

»Das Waldvöglein«, Lied mit obligatem Waldhorn von [Franz] Lachner (Soli: Mad. Mühlenbruch und Richard Lewy)

5. Konzert, 2. Januar 1839

Die Weihe der Töne, Charakteristisches Tongemälde in Form einer Symphonie von [L.] Spohr

Arie von Pacini (Solo: Herr Poek, herzogl. braunsch. Hofopernsänger)

[Pause]

Ouvertüre aus *Oberon* von C. M. v. Weber

»Mariechen« Lied von [Anton] Hackel (Solo: Herr Poek)

»Oberons Zauberhorn« Phantasie für Pianoforte [op. 116] von [Johann Nepumuk]

Hummel (Solo: Herr L. Rackemann)

Duett aus der Oper *Die Puritaner* von [V.] Bellini

6. Konzert, 16. Januar 1839

»Meeresstille und glückliche Fahrt«, Ouvertüre von [F.] Mendelssohn

Arie von Rossini (Solo: Mad Mühlenbruch)

Concertino für Fagott von Schmitbach (Solo: Herr Schmitbach, Kammermus. aus Hannover)

Duett aus *Nurmahal* von [G.] Spontini (Soli: Mad. Mühlenbruch und Fr. de la Follie)

Variation mit Rondo für Fagott von Schmitbach (Solo: Herr Schmitbach)

[Pause]

Symphonie in A-Dur [Nr. 7] von [L. v.] Beethoven

7. Konzert, 30. Januar 1839

Symphonie von Haydn, B-Dur

Divertissement für Violine von de Beriot (Solo: Herr Sainton aus Paris)

Arie aus *Figaros Hochzeit* von [W. A.] Mozart (Solo: Fr. de la Follie)

Variationen für Violine von Sainton (Solo: Herr Sainton)

[Pause]

Ouvertüre aus *Demophon* von [Johann Christoph] Vogel

Cantate zum 17. Oct. 1838 von [W. F.] Riem

8. Konzert, 13. Februar 1839

Symphonie von [L. v.] Beethoven, B-Dur [Nr. 4]

Concert-Arie von C. M. v. Weber (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Concert militaire für Flöte von Guillou (Solo: Herr Heinemeyer, Kammermusik aus Hannover)

[Pause]

»Die Najaden« Ouvertüre [op. 15] von [William] Sterndale-Bennett (neu)

Phantasie für Pianoforte über Motive aus der Oper *Norma* von [Sigismund] Thalberg (Solo: Herr Waldmüller aus Wien)

Quartett aus *Oberon* von C. M. v. Weber

Schlummerlied und Barcarole mit Variationen für Flöte von Fürstenau (Solo: Herr Heinemeyer)

9. Konzert, 27. Februar 1839

Symphonie von Reißiger, zur Preisbewerbung für das Concert spirituel in Wien komponiert (neu)

Chöre aus *Templer* und *Jüdin* von [Heinrich] Marschner

Concertino für Violine von Mayseder (Solo: Herr Concertm. C. Müller aus Braunschweig)

[Pause]

Ouvertüre aus der *Zauberflöte* von [W. A.] Mozart

Adagio für Violine von Spohr (Solo: Herr Concertm. Müller)

Trinkchor aus den *Hugenotten* von [G.] Meyerbeer

Variationen für Violine von Lipinski (Solo: Herr Concer[t]m. Müller)

10. Konzert, 13. März 1839

Ouvertüre aus *Fidelio* von [L. v.] Beethoven (E-Dur)

Concertino für Clarinette von Maurer (Solo: Herr Seemann, Kammermus. aus Hannov.)

Erstes Finale aus *Oberon* von C. M. v. Weber

Potpourri für Clarinette von Georg (Solo: Herr Seemann)

Ouvertüre zu den *Vehmrichtern* [= *Les francs-juges*] von [H.] Berlioz

[Pause]

Symphonie in c-Moll [Nr. 5] von [L. v.] Beethoven

11. Konzert, 20. März 1839

Symphonie von [L. v.] Beethoven, D-Dur [Nr. 2]

Arie mit obligattem Pianoforte von [W. A.] Mozart (Solo: Mad Mühlenbruch)

Concertino für Flöte von Fürstenau (Solo: Herr W. Rackemann)

[Pause]

Ouvertüre aus *Euryanthe* von C. M. v. Weber

Arie von Berton (Solo: Mad Mühlenbruch)

Variationen für Pianoforte von [Henri] Herz über ein Thema aus dem *Crociato* [= *Il crociato in Egitto*] von [G.] Meyerbeer (Solo: Herr L. Rackemann)

»Wenn ich ein Vöglein wär« [op. 45] von [Heinrich] Proch (Solo: Mad Mühlenbruch)

»Herein« von F.[erdinand] Stegmayer (Solo: Mad Mühlenbruch)

Saison 1839/40

1. Konzert, 6. November 1839

Symphonie von [L. v.] Beethoven, B-Dur [Nr. 4]

Phantasie für Pianoforte über Motive aus *Moses* [op. 33] [= »Fantaisie sur des thèmes de l'opéra Moïse de G. Rossini«] von [Sigismund] Thalberg (Solo: Herr [Alexander Ernst] Fesca aus Carlsruhe)

Arie von Bellini (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Phantasie für Violoncell über die russische Volkshymne und National-Melodien [op. 56] [=Anticipations de la Russie] von [Friedrich August] Kummer (Solo: Herr Kummer, Königl. sächs. Kammermusikus)

[Pause]

Ouvertüre zu den *Abenceragen* [= *Les Abencérages*] von [L.] Cherubini (neu)

Phantasie und Variationen über Motive aus der *Nachtwandlerin* von [A. E.] Fesca (Solo: Herr [A. E.] Fesca)

Duett aus *Così fan tutte* von [W. A.] Mozart

Adagio und Rondo chergoso für Violoncell von [F. A.] Kummer (Solo: Herr [F. A.] Kummer)

2. Konzert, 20. November 1839

Symphonie von Mozart, D-Dur

Adagio und Allegro aus dem Militair-Concert für Violine [Concerto militaire, op. 21] von [K. J.] Lipinski (Solo: Herr Uhlrich aus Leipzig)

Cavatine aus der Oper *Robert der Teufel* [= *Robert le diable*] von [G.] Meyerbeer (Solo: Fr. Meyer aus Berlin)

Variationen für Posaune von C. G. Müller (Solo: Herr Queisser aus Leipzig)

[Pause]

Ouvertüre zu Leonore von [L. v.] Beethoven, C-Dur, Nr. 1

Variationen für Violine von Leon Herz (Solo: Herr Uhlrich)

»Die Sonne« Lied von [K. F.] Curschmann (Solo: Fr. Meyer)

Concertino für Posaune [op. 4] von [F.] David (Solo: Herr Queisser)

3. Konzert, 4. Dezember 1839

Symphonie von Franz Lachner, Nr. 6, D-Dur, neu

Scene und Arie von Beethoven (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Concertino für das chromatische Waldhorn von C. Schunke (Solo: Herr Carl Schunke, Königl. preuß. Kammermusikus)

[Pause]

Ouvertüre zu den Hebriden (Fingalshöhle) [op. 26] von [F.] Menselssohn

»Der Hirten Sehnen«, Lied mit obligatem Waldhorn von C. Schunke (Soli: Mad. Mühlenbruch und Herr Schunke)
 Introduction und Rondo für 2 Flöten [op. 132, D-Dur] von [A. B.] Fürstenau (Soli: Herr W. Rackmann, Herr C. Klier)
 Frühlingslied von [F. W.] Kücken (Solo: Mad. Mühlenbruch)
 Variationen für das chromatische Waldhorn über Motive aus *Wilhelm Tell* von Panny (Solo: Herr Schunke)

4. Konzert, 18. Dezember 1839

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 7, A-Dur
 Notturmo aus den *Klängen aus Osten* von [H.] Marschner (Herr Holzmiller, Königl. hannoverscher Hofsänger)
 Potpourri für Violine von Kalliwoda (Solo: Herr Ochernal)
 [Pause]
 Overtüre in h-Moll von Verhulst (neu)
 »Der Reiter und sein Liebchen« von Huth (Solo: Herr Holzmiller)
 Concertino für Oboe von Panny (Solo: Herr Börnchen vom Königl. Gardereg. zu Verden)
 »Der Liebesgarten« Lied von [H.] Marschner und
 »Der Gruß« Lied von Schubert (Solo: Herr Holzmiller)
 Jubel-Overtüre [op. 59] von C. M. v. Weber

5. Konzert, 8. Januar 1840

Symphonie von Preyer (für Preisbewerbung für das Concert-spirituel in Wien komponiert. Neu)
 Schweizer Phantasie für Violoncell von Hausmann (Solo: Herr Hausmann, Violoncellist d. Herzogs von Cambridge)
 Scene und Arie, componiert für Milder von C. M. von Weber (Solo: Mad. Mühlenbruch)
 Adagio und Rondo für Violoncell über Motive aus *Zampa* von Hausmann (Solo: Herr Hausmann)
 [Pause]
 Musik zu Goethe's »Egmont« [op. 84] von [L. v.] Beethoven

6. Konzert, 22. Januar 1840

Pastoral-Symphonie [F-Dur, Nr. 6] von [L. v.] Beethoven
 Arie aus der *Zauberflöte* von [W. A.] Mozart (Solo: Herr Schmezer, herzog. braunsch.

Hofopernsänger)

Concertino für Violine von Kalliwoda (Solo: Herr Engel aus Oldenburg)

[Pause]

Ouvertüre zum »Märchen von der schönen Melusine« [op. 32] von [F.] Mendelssohn

Arie aus *Jessonda* von [L.] Spohr (Solo: Herr Schmezer)

Variationen für Clarinette von Bärmann (Solo: Herr E. Rackemann)

»Erlkönig« Ballade von [F.] Schubert und

»Lied in der See« und »Wonne und Schmerz« [beides aus: Der Sänger am Rhein, op. 59] von [F. P.] Lachner (Solo: Herr Schmezer)

7. Konzert, 5. Februar 1840

Symphonie von [J. W.] Kalliwoda, Nr. 1, f-Moll [op. 7]

Variationen für Pianoforte über ein Thema aus den *Puritanern* [op. 82] von [H.]

Herz (Solo: Herr F. Rackemann)

»Die Quelle« Quartett von [W. F.] Riem

Concertino für Flöten von Lindpaintner (Solo: Herr Heinemayer, Königl. hannov. Kammermusik)

[Pause]

Ouvertüre zu *Anacreon* [= *Anacréon, ou L'amour fugitif*] von [L.] Cherubini

Introduction und Variationen für Flöte von Tulon (Solo: Herr Heinemeyer)

Kampf und Sieg, Cantate [op. 44] von C. M. v. Weber

8. Konzert, 19. Februar 1840

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 8, F-Dur

Capriccio für Pianoforte von Mendelssohn (Solo: Fr. Clara Wieck, k.k. östreich. Kammer-Virtuosin)

Arie von Rossini (Solo: Mad. Mühlenbruch)

»Ave Maria«, Lied von [F.] Schubert, für das Pianoforte übertragen von Liszt und

Etude von Chopin (Solo: Fr. Clara Wieck)

[Pause]

Ouvertüre aus dem *Freischütz* von C. M. v. Weber

Variationen für Violine von Mayseder (Solo: Herr Ochernal)

Duett aus *Euryanthe* von C. M. v. Weber (Soli: Mad. Mühlenbruch, Fr. Grabau)

Introduction und Variationen für Pianoforte über ein Thema aus Donizettis *Liebestrank* [op. 1] von [A.] Henselt (Solo: Fr. Clara Wieck)

9. Konzert, 4. März 1840

Symphonie von [W. A.] Mozart, C-Dur

Arie aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*] von [W. A.] Mozart (Solo: Herr Klein)

Concertino für Flöte von Lobe (Solo: Herr W. Rackemann)

[Pause]

Ouvertüre zum Sommernachtstraum [op. 21] von [F.] Mendelssohn

Concertino für Posaune von Fischer (Solo: Herr Schanz)

»Lebewohl« Lied von [H.] Proch, und Romanze von Giuliani (Solo: Herr Klein)

Festouvertüre [= »Die Weihe des Hauses«, op. 124] von [L. v.] Beethoven

10. Konzert, 18. März 1840

Ouvertüre aus *Oberon* von C. M. v. Weber

Concertino für Violine [op. 3] von [F. D.] David (Solo: Herr Concertm. Müller aus Braunschweig)

Cavatine von Pacini (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Adagio und Variationen für Violoncell [op. 31] von [F. A.] Kummer (Solo: Herr Concertm. Knoop aus Meiningen)

[Pause]

Phantasie für Violine über Themata aus *Othello* [= *Fantasia brillante sur la Marche et la Romance d'Otello de G. Rossini*, op. 11] von [H. W.] Ernst (Solo: Herr Concertm. Müller)

Arie aus *Figaros Hochzeit* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Symphonie in c-Moll [Nr. 5] von [L. v.] Beethoven

11. Konzert, 1. April 1840

Sinfonia eroica [Nr. 3, Es-Dur] von [L. v.] Beethoven

Arie von Mozart (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Concertino für Violoncell von Kummer (Solo: Herr Concertm. Knoop)

[Pause]

Ouvertüre aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*] von [W. A.] Mozart

Ballada von Schubert (Solo: Mad. Mühlenbruch)

Variationen und Rondo für Violoncell von Knoop (Solo: Herr Knoop, Concertmeister)

Zwei Duette, von [G.] Rossini und C. M. v. Weber (Soli: Mad Mühlenbruch, Frl. Grabau)

Saison 1840/41

1. Konzert, 4. November 1840

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr.2, D-Dur

Concertino für Flöte von Stowiczeck (Solo: Herr Heinemeyer, Königl. hannov. Kammermusikus)

Arie aus *Figaros Hochzeit* [= *Le nozze di Figaro*] [von W. A. Mozart] (Solo: Herr Heinemeyer aus Hannover)

Rondo für Violine von Kalliwoda (Solo: Herr Ochernal)

[Pause]

Concert-Ouvertüre von Julius Rietz (für das Rheinische Musikfest 1839 componiert, neu)

Variationen für Flöte über das Thema »Gott erhalte Franz den Kaiser« von Heinemeyer (Solo: Herr Heinemeyer)

Mailed von Meyerbeer (Solo: Frl. Heinemeyer)

Phantasie über schwedische Lieder von B. Romberg (Solo: Herr H. Knoop aus Meiningen)

Romanze mit obligater Flöte von Kummer (Solo: Frl. und Herr Heinemeyer)

2. Konzert, 18. November 1840

Symphonie in C-Dur [Große Sinfonie, D 944] von Franz Schubert (nachgelassenes Werk, neu)

Scene und Arie von [L. v.] Beethoven [gestrichen: C-Dur, Nr. 2] (Solo: Frl. C. Quenstedt aus Braunschweig)

Rondeau concertant für 2 Waldhörner von [T.] Täglichsbeck (Soli: Herren Gebr. Moralt Hofkappelisten aus München)

[Pause]

Ouvertüre zu Leonore von [L. v.] Beethoven, C-Dur, Nr. 2

La melaneolie Pastorale für Violine von Francois Prume (Solo: Herr Walbrühl, Kammermusikus aus Rudolstadt)

Die Sonne, Lied von [F.] Curschmann und Seraphinens Lied aus dem Schauspiel *Der Erbvertrag* mit obligatem Waldhorn von [L.] Spohr (Solo: Frl. Quenstedt und Herr Theod. Moralt)

Der Gamsjäger, Gedicht von J. J. Reinhardt (Solo: gesprochen von Herr Hendrichs, vom königl. Hoftheater Berlin)

Der Abschied, Adagio für das chromatische Waldhorn von Lübeck (Solo: Herr Theod. Moralt)

3. Konzert, 2. Dezember 1840

Ouvertüre zu »König Lear« [op. 4] von Hector Berlioz (neu)

Concertino für Fagott von Maurer (Solo: Herr Hofmusikus Küster aus Bückeberg)

Arie mit obligater Violine von Manfrocci (Soli: Frl. Quenstedt, Herr Ochernal)

Phantasie für Pianoforte über Motive aus *Lucia di Lammermoor* von [F.] Liszt (Solo: Herr Waldmüller)

»Maisuna« [op. 18] von Georg Müller und »Im Mai« Lied von Kücken (Solo: Frl. Quenstedt)

[Pause]

Symphonie in A-Dur, Nr. 7 von [L. v.] Beethoven

4. Konzert, 16. Dezember 1840

Jagd-Symphonie [»Lovécka«, op. 8] von [J. F.] Kittl (neu)

Concertstück für Violine von [A.] Bohrer (Solo: Herr Concertm. Bohrer aus Hannover)

Arie aus *Titus* [= *La clemenza di Tito*] von [W. A.] Mozart (Solo: Frl. Cand. Quenstedt)

Concert für Pianoforte von [L. v.] Beethoven (Es-Dur) (Solo: Frl. Sophie Bohrer aus Hannover)

[Pause]

Concert Ouvertüre von [A.] Bohrer (neu)

Adagio und Variationen für Violine von [A.] Bohrer (Solo: Herr Concertm. Bohrer)

»Ich liebt ihn treu« von Georg Müller

»In die Ferne« Lied von Julius Otto und

»Im Maien« von Kücken (Solo: Frl. Quenstedt)

Phantasie für Pianoforte über Motive aus *Moses* [op. 33] von [S.] Thalberg (Solo: Frl. Bohrer)

5. Konzert, 30. Dezember 1840

Ouvertüre zu »König Lear« [op. 4] von Hector Berlioz

Concert fantastique für Violoncell von Knoop (Solo: Herr Concertm. Knoop [aus Meiningen])

Arie aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*] von [W. A.] Mozart (Solo: Herr Lehmann)

Variationen für Violoncell von Knoop (Solo: Herr Concertm. Knoop)

»Wiegenlied« von Kommer und »die Heimath« Lied mit obligatem Violoncell von [F. W.] Kücken (Soli: Herr Lehmann und Herr Concertm. Knoop)

[Pause]

Sinfonie eroica [Es-Dur, Nr. 3] von [L. v.] Beethoven

6. Konzert, 13. Januar 1841

»Die Weihe der Töne«, charakteristisches Tongemälde in Form einer Symphonie von [L.] Spohr

Cavatine aus dem Oratorium *Paulus* von [F.] Mendelssohn (Solo: Herr Schmezer, herzogl. braunschw. Hofopernsänger)

Concertino für Clarinette von C. M. v. Weber (Solo: Herr Ernst Rackemann)

Arie aus der *Entführung aus dem Serail* von [W. A.] Mozart (Solo: Herr Schmezer)

[Pause]

Ouvertüre zu *Coriolan* von [L. v.] Beethoven

Romanze mit oblig. Viola aus den *Hugenotten* von [G.] Meyerbeer (Solo: Herr Schmezer)

Duo für Violine und Violoncell über Motive aus *Wilhelm Tell* von [F.] Schubert und [F.] Kummer (Solo: Herren Gebrüder Griebel, königl. preußische Kammermusiker aus Berlin)

»Liebesbotschaft« von Franz Schubert »An den Mond« von [F.] Lachner (Solo: Herr Schmezer)

7. Konzert, 27. Januar 1841

»Meeresstille und glückliche Fahrt« Ouvertüre [op. 27] von [F.] Mendelssohn

Variationen für Violine von Pechatschek (Solo: Herr Carl Rust)

Arie von Kreutzer (Solo: Fr. Marie Grabau)

Concertino für Violoncell von [J.] Menter (Solo: Herr Menter, Königl. baier. Hofmusiker aus München)

[Pause]

Variationen für Violoncell von Menter (Solo: Herr Menter)

»Der Zigeuner-Bube im Norden« von Reißiger und »Frühlingslied« mit obligatem Violoncell von Dürrmer (Solo: Fr. Grabau und Herr Menter)

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 8, F-Dur

8. Konzert, 10. Februar 1841

Ouvertüre zum *Freischütz* von C. M. v. Weber

Duett aus *Norma* von [V.] Bellini (Solo: Fr. Pauline und Emma Bindseil)

Concertino für Flöte von Fürstenau (Solo: Herr W. Rackemann)

»Glockentöne« [op. 21] von [H.] Proch (Solo: Fr. P. Bindseil)

Variationen für Pianoforte von Herz (Solo: Fr. E Bindseil)

[Pause]

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 4, B-Dur

9. Konzert, 24. Februar 1841

Militair-Symphonie von [L.] Pape (Manuscript)

Arie aus der Oper *Aloise* von [L.] Maurer (Solo: Herr Steinmüller, Königl. hannov. Hofopernsänger)

Erstes Concertino für Violine [wahrscheinlich op. 10, das aber in e-Moll steht] von [F.] David (A-Dur) (Solo: Herr Concertm. C. Müller aus Braunschweig)

[Pause]

Ouvertüre zur *Zauberflöte* von [W. A.] Mozart

Arie aus der Oper *Hans Heilling* von [H.] Marschner (Solo: Herr Steinmüller)

La melancolie Pastorale für Violine [op. 1] von Francois Prume (Solo: Herr Concertm. Müller)

»Der Wanderer« von Franz Schubert »Aufforderung« von [H.] Marschner und

»Freibeuter« von Niesla (Solo: Herr Steinmüller)

10. Konzert, 10. März 1841

Ouvertüre zu *Wilhelm Tell* von [G.] Rossini

Scene und Arie aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*] von [W. A.] Mozart (Solo: Mad Methfessel, Hofopernsängerin aus Braunschweig)

Concertino für die Bass-Posaune von Kästner (Solo: Herr Schanz)

Arie aus den *Puritanern* von [V.] Bellini (Solo: Herr Greys aus Paris)

»Liebeszauber« von A. Methfessel und »Die Heimath« [op. 56] von [K. A.] Krebs (Solo: Mad. Methfessel)

[Pause]

Arie mit oblig. Violine aus *Der Zweikampf* von [F.] Herold (Soli: Mad. Methfessel und Herr Ochernal)

»L' Exile de France« Romanze von Loisa Puget

und »Le Torreador«, Romanze von Graf von [A.] Adhemar (Solo: Herr Greys)

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 5, c-Moll

Saison 1841/42

1. Konzert, 3. November 1841

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 4, B-Dur

Arie von [M. A.] Marliani (Solo: Mad Brandis Warlich aus London)

Adagio und Polonaise für Clarinette von Iwan Müller (Solo: Herr Ernst Rackemann)

[Pause]

Ouvertüre aus *Euryanthe* von C. M. v. Weber

Variationen über ein Schweigerlied von [J. P.] Pixis (Solo: Mad. Brandis Warlich)

Concertino für Violine von [T.] Täglichsbeck (Solo: Herr Ochernal)

Arie aus dem *Liebestrank* [= *L'elisir d'amore*] von [G.] Donizetti (Solo: Mad. Brandis Warlich)

2. Konzert, 10. November 1841

Symphonie von [W. A.] Mozart, g-Moll

Scene und Arie von [L.] Rifaut (Solo: Frl. Grabau)

Concert für Violine in h-Moll [Nr. 2, op. 32] (Allegro, Andantino und Rondo russe) von [C. A.] de Bériot (Solo: Herr Remmers, Kaiserl. russ. Kammermusikus)

[Pause]

Ouvertüre zu Leonore von [L. v.] Beethoven, C-Dur, Nr. 2

Lieder für Männerchor von [J. F.] Reichardt und Mendelssohn

»La melancolie« Pastorale [op. 1] für Violine von [F.] Prume (Solo: Herr Remmers)

»Die Post« Lied [D 911, 13 Es-Dur] von Franz Schubert und

»Die Nachtigal« Lied [op. 1] mit oblig. Waldhorn von [F.] Zeiller (Soli: Frl. Grabau und Herr Funk)

3. Konzert, 17. November 1841

Symphonie in C-Dur von Franz Schubert

Arie aus *Così fan tutte* von [W. A.] Mozart (Solo: Mad. Schmidt)

Concertino für Flöte von [P. J. v.] Lindpaintner (Solo: Herr Wilh. Rackemann)

[Pause]

Concert für Pianoforte von [L. v.] Beethoven, Es-Dur (Solo: Herr Musikdirektor Hagen)

Arie aus *Belisario* von [G.] Donizetti (Solo: Mad. Schmidt)

Ouvertüre in h-Moll von Verhulst

4. Konzert, 1. Dezember 1841

Pastoral-Symphonie von [L. v.] Beethoven [Nr. 6, F-Dur]

Arie aus der Oper *Armide* [= *Arminda*] von [V.] Righini (Solo: Mad. Schmidt)

Concert in Form einer Gesangscene für Violine von [L.] Spohr (Solo: Herr Concertm. Schmidt)

[Pause]

Ouvertüre zu den *Wehmrüchtern* von Hector Berlioz

Cavatine aus dem *Barbier von Sevilla* [= *Il barbiere di Siviglia*] von [G.] Rossini (Solo: Mad. Schmidt)

Introduction und Variationen für die Bass-Posaune von C. Kock (Solo: Herr Schanz)

»Herein« Lied von [F. W.] Kücken (Solo: Mad. Schmidt)

5. Konzert, 15. Dezember 1841

Symphonie von [J. W.] Kalliwoda, Nr. 5, h-Moll, [op. 106] neu

Arie aus *Joseph in Egypten* von [E.-N.] Mehul (Solo: Herr Kahle aus Braunschweig)

Adagio und Rondo für Violoncell von [F. A.] Kummer (Solo: Herr Sack aus Hamburg)

[Pause]

Ouvertüre zum Sommernachtstraum [op. 21] von [F.] Mendelssohn-Bartholdy

»Des Haideschenken Tochterlein« von [H.] Proch und

»An Adelheid« Lied von [J. L.] Krebs (Solo: Herr Kahle)

Variationen für Violoncell von [J.] Merk (Solo: Herr Sack)

Duett aus *Jessonda* von [L.] Spohr (Soli: Mad. Schmidt, Herr Kahle)

6. Konzert, 29. Dezember 1841

Sinfonia eroica [Symphonie, Nr. 3, Es-Dur] von [L. v.] Beethoven

Adagio für Clarinette von [W. A.] Mozart (Solo: Herr E. Rackemann)

Arie aus *Donna del Lago* von [G.] Rossini (Solo: Mad. Schmidt)

[Pause]

Ouvertüre zur *Olympia* [= *Olympie*] von [G.] Spontini (neu)

Zwei Duette von [F. W.] Kücken a.) »Ich denke dein« b.) »Frühlingsglöckchen« (Soli: Mad. Schmidt, Frl. Grabau)

Romanze und Rondo aus dem e-Moll-Concert für Pianoforte [op. 11] von [F.] Chopin (Solo: Herr F. Rackemann)

»Gruß an die Schweiz« von [C. W. A.] Blum (Solo: Mad. Schmidt)

7. Konzert, 12. Januar 1842

Symphonie von [J.] Haydn, Es-Dur

Variationen für Violine von [F.] David (Solo: Herr Suck)

Arie mit obligaten Bassethorn aus Titus [= *La clemenza di Tito*, wahrscheinlich Nr. 23: »Non, più di fiori vaghe catene«] von [W. A.] Mozart (Solo: Mad. Montier de Fontaine [sic!])

Allegro aus dem a-Moll Concerte für Pianoforte [op. 85] von [J. N.] Hummel (Solo:

Herr Montier de Fontaine aus Paris [wahrscheinlich Henri-Louis-Stanislas Mortier de Fontaine])

[Pause]

Ouvertüre zum *Wasserträger* [= *Les deux journées*] von [L.] Cherubini

Scene und Arie aus *Ballisario* [= *Belisario*] von [G.] Donizetti (Solo: Mad. Montier de Fontaine [sic!])

Grand morceau de concert für Pianoforte von Montier [sic!] de Fontaine (Solo: Herr Montier de Fontaine [sic!])

»La pauore negresse« Romanze von [T.] Labarre

und »Barcarole« von Franz Schubert (Solo: Mad. Montier de Fontaine [sic!])

8. Konzert, 26. Januar 1842

Zweite Symphonie von Ludwig Pape (Neu, Manuscript unter Leitung des Componisten)

Terzett aus *Fidelio* von [L. v.] Beethoven

Concert für Violine in Form einer dramatischen Scene von [A. F.] Lwoff (Solo: Herr Concertm. Müller aus Braunschweig)

[Pause]

Phantasie für Pianoforte über ein Motiv aus Pacinis *Niobe* von [F.] Liszt (Solo: Herr Montier de Fontaine aus Paris [sic!])

Arie mit obligater Violine von [C. P.] Lafont (Solo: Mad. Schmidt, Herr Concertm. Müller)

Variationen für Violine über das Thema: »Ich bin der kleine Tambour« von [F.] David (Solo: Herr Concertm. Müller)

Ouvertüre zu *Oberon* von C. M. v. Weber

9. Konzert, 9. Februar 1842

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 8, F-Dur

Arie aus dem *Freischütz* von C. M. v. Weber (Solo: Frll. Caroline Quenstedt aus Braunschweig)

Concert für die Violine (a-Moll, neu) von Molique (Solo: Herr Hofcapell-Direktor Molique aus Stuttgart)

[Pause]

Festouvertüre über die russische Nationalhymne von [A. F.] Lwoff von Schmidt (neu) (vorgetragen von Herrn Concertm. Schmidt)

Adagio für das Waldhorn [ohne Komponist] (Solo: Herr Funk)

»Suleika« Lied von [F.] Menselssohn und

»Waldvöglein« von Thiehsen (Solo: Frll. Quenstedt)

Oestreichische Volkslieder für Violine von Moliqve (Solo: Herr Hofcapell Direktor Moliqve)

10. Konzert, 25. Februar 1842

Erste Symphonie [op. 38] von Robert Schumann (neu)

Arie aus *Elise e Claudio* von [S.] Mercadante (Solo: Mad. Schmidt)

Concertstück für Pianoforte von C. M. v. Weber (Solo: Frau Dr. Clara Schumann geb. Wiek aus Leipzig)

[Pause]

Ouvertüre zu *Fidelio* von [L. v.] Beethoven (E-Dur)

»Widmung« [op. 25, Nr. 1] von Dr. Robert Schumann und

»Neue Liebe, neues Lebens« [op. 75, Nr. 2] von [L. v.] Beethoven (Solo: Frl. Carol. Quenstedt)

Präludium und Fuge von [J.] Sebastian Bach,

Lied ohne Worte von Mendelssohn und

»Rimniscenzen aus Lucia di Lammermoor« für Pianoforte von [F.] Liszt (Solo: Frau Dr. Clara Schumann)

Duett aus *Sargino* [= *Sargino ossia L'allievo dell'amore*] von [F.] Paer (Soli: Frl. Quenstedt, Mad. Schmidt)

11. Konzert, 9. März 1842

Symphonie von [C. G.] Reissiger, Es-Dur

Adagio für Contrabaß von [C. A.] Mangold (Solo: Herr A. Müller, großh. hess. Kammermusikus aus Darmstadt)

Arie mit obligater Clarinette aus *Titus* [= *La clemenza di Tito*] von [W. A.] Mozart (Solo: Frl. Carol. Quenstedt)

Concert für Violine von Riefstahl (Solo: Herr Concertm. Riefstahl aus Frankfurt a. M.)

[Pause]

Divertissement für Contrabass über ein Thema von Haydn von Müller (Solo: Herr Müller)

Duett aus *Jessonda* von [L.] Spohr (Soli: Frl. Caroline Quenstedt, Mad. Schmidt)

Variationen für Violine von Riefstahl (Solo: Herr Concertm. Riefstahl)

Ouvertüre zum *Freischütz* von C. M. v. Weber

12. Konzert, 16. März 1842

Ouvertüre zu *Iphigenia in Aulis* [= *Iphigénie en Aulide*] von [C. W.] Gluck

Concert militaire (Allegro) für die Bassposaune von [F. A.] Belcke (Solo: Herr F. Belcke, Königl. preuß. Kammermusikus aus Berlin)

Introduction und erste Scene aus *Iphigenia in Tauris* [= *Iphigénie en Tauride*] von [C. W.] Gluck (Solo: Mad. Schmidt)

Romanze aus *Zemire und Azor* von [L.] Spohr, für die Posaune arrangiert von [F. A.] Belcke (Solo: Herr Belcke)

Ouvertüre zu *Wilhelm Tell* von [G.] Rossini

[Pause]

»Ueberall du« Lied mit obligatem Waldhorn von Ignaz Lachner (Soli: Fr. Quenstedt, Herr Funck)

Duett von C. M. v. Weber (Soli: Frau Quenstedt, Mad. Schmidt)

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 7, A-Dur

13. Konzert, 9. April 1842 (Benefizkonzert für Mad. Schmidt)

Ouvertüre zur *Zauberflöte* von [W. A.] Mozart

Scene und Arie (»Ah perfido!«) von [L. v.] Beethoven (Solo: Mad. Schmidt)

Concertino für Violine von Schmidt (Solo: Herr Concertm. Schmidt)

Arie aus *Lestocq* [= *Lestocq, ou L'intrigue et l'amour*] von [D.-F.-E.] Auber (Solo: Mad. Schmidt)

[Pause]

Cavatine aus *Robert der Teufel* [= *Robert le diable*] von [G.] Meyerbeer (Solo: Mad. Schmidt)

Symphonie in c-Moll [Nr. 5] von [L. v.] Beethoven

Saison 1842/43

1. Konzert, 2. November 1842

»Meeresstille und glückliche Fahrt« Ouvertüre (op. 27) von [F.] Mendelssohn-Bartholdy

Elegie [op. 17, eigentlich für Violine und Klavier] für Oboe von [H.] Panofka (Solo: Herr E. Rose, königl. hannov. Hofmusikus)

Arie aus *Sargino* [= *Sargino ossia L'allievo dell'amore*] [F.] Paer (Solo: Mad. Schmidt)
[Abweichend auf dem Konzertzettel: Arie aus dem *Freischütz* von C. M. von Weber (Solo: Mad. Schmidt)]

Concert für Violine von [F.] David (Solo: Herr Suck)

[Pause]

Variationen für Oboe von Rose (Solo: Herr Rose)

Arie aus dem *Freischütz* von C. M. v. Weber (Solo: Mad. Schmidt) [Abweichend auf dem Konzertzettel: Arie aus der *Schöpfung* von [J.] Haydn (Solo: Mad. Schmidt)]

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 2, D-Dur

Weitere Quelle: Programmzettel Privat-Concert. Aus den Jahren 1839-1915.

Feuchtwangen, Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens

2. Konzert, 16. November 1842

Symphonie von [W. A.] Mozart (C-Dur mit der Schlußfuge) [41. Symphonie, KV 551]

Duett aus *Judas Macabäus* von [G. F.] Händel (auf Verlangen) (Soli: Mad. Müller-Gerson, herz. braunschw. Hofopernsängerin, Mad. Schmidt)

Concertino für 2 Flöten von Fürstenau (Solo: Herr Heinemeyer, Königl. hannov. Hofopernsänger, Herr H. Helfrich jun.)

[Pause]

Ouvertüre zu Leonore von [L. v.] Beethoven (C-Dur, Nr. 2, zum Erstenmale)

»Der Wanderer« von Franz Schubert und

Lied von [F. W.] Kücken (Solo: Mad. Müller Gerson)

Variationen für die Flöte von Heinemeyer (Solo: Herr Heinemeyer)

Duett aus *Elisa e Claudio* von [S.] Mercadante (Soli: Mad. Schmidt, Mad. Müller Gerson)

3. Konzert, 30. November 1842

Symphonie von Robert Schumann, Nr. 1, B-Dur [op. 38]

Arie aus *Sargino* [= *Sargino ossia L'allievo dell'amore*] von [F.] Paer (Solo: Mad. Schmidt)

Phantasie für die Violine von [C. A.] de Bériot (Solo: Herr Georg Kiesewetter aus Brüssel)

[Pause]

Concert-Ouvertüre von Ludwig Pape (neu)

Arie aus der *Schöpfung* von [J.] Haydn (Solo: Mad. Schmidt)

Scene des tombeaux de *Lucia de Lammermoor* von Artôt (Solo: Herr Kiesewetter)

Phantasie für Pianoforte mit Chor [op. 80] von [L. v.] Beethoven (Solo: Herr Musikdirektor Hagen)

4. Konzert, 14. Dezember 1842

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr.1, C-Dur

Arie mit Chor aus *Semiramide* von [G.] Rossini (Solo: Mad. Schmidt)

»Sehnsucht am Meere« Tongemälde für Pianoforte [op. 8] und Körners »Schlacht-
gebet« von Hummel für Pianoforte bearbeitet von [R.] Willmers (Solo: Herr
Rudolph Willmers aus Berlin)

[Pause]

Ouvertüre zum *Beherrscher der Geister* von C. M. v. Weber

Divertissement für Clarinette von A. Kiel (Solo: Herr E. Rackemann)

Arie aus dem *Freischütz* von C. M. v. Weber (Solo: Mad. Schmidt)

Grandis variations de Concert über ein Thema aus den *Puritanern* von [R.] Willmers
(Solo: Herr Willmers)

5. Konzert, 28. Dezember 1842

Sinfonie eroica von [L. v.] Beethoven (Nr. 3) [Es-Dur]

Arie aus *Camilla* von [F.] Paer (Mad. Schmidt)

Adagio und Polonaise für Waldhorn von Höffner (Solo: Herr H. Funck)

[Pause]

Ouvertüre zum *Wasserträger* [= *Les deux journées*] von [L.] Cherubini

Oestreichische Lieder, Phantasie und Variationen für Violine von [B.] Moliqeu
(Solo: Herr Ochernal)

»Der Carneval von Venedig« Arie von [D.-F.-E.] Auber (Solo: Mad. Schmidt)

6. Konzert, 11. Januar 1843

Militair Symphonie von L. Pape

Recitativ und Cavatine aus der *Nachtwandlerin* [= *La sonnambula*] von [V.] Bellini
(Solo: Fr. Carla Wilkens aus Hamburg)

Concertstück für Pianoforte von C. M. v. Weber (Solo: Fr. Carol. Wilkens aus
Hamburg)

[Pause]

Ouvertüre zu *Coriolan* von [L. v.] Beethoven

»Warum?« Lied von [H.] Prayer (Solo: Fr. Charlotte Wilkens)

Phantasie über Motive aus *Lucrezia Borgia* für Pianoforte von C. Krebs (Solo: Fr.
Carol. Wilkens)

Ouvertüre zur *Entführung aus dem Serail* von [W. A.] Mozart

7. Konzert, 25. Januar 1843

Symphonie von Haydn, G-Dur

»Erinnerung an die Schweiz« Phantasie für Clarinette von [A.] Springer (Solo:
Herr A. Springer aus Frankfurt a. M.)

Cavatine aus dem *Barbier von Sevilla* [= *Il barbiere di Siviglia*] von [G.] Rossini (auf Verlangen) (Solo: Mad. Schmidt)

Phantasie für die Harfe von Spohr (Solo: Herr N. Schaller aus Hamburg)

[Pause]

»Nachklänge von Ossian« Ouvertüre von [N. W.] Gade (Neu. Erhielt den vom Musikverein zu Copenhagen 1840 ausgesetzten Preis)

Variationen für das Bassethorn von [A.] Springer (Solo: Herr Springer)

Cavatine aus *Robert der Teufel* [= *Robert le diable*] von [G.] Meyerbeer (Solo: Mad. Schmidt)

Ouvertüre zum *Freischütz* von C. M. v. Weber

8. Konzert, 8. Februar 1843

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 8, F-Dur

Variationen für Violine für »Das Lob der Thränen« von [F.] David (Solo: Herr Adolph Krollmann, Kammermusikus aus Hannover)

Arie aus *Faust* von [L.] Spohr (Solo: Mad. Schmidt)

»Souvenir de la Hollande« Phantasie für Violoncell [mit Orchester, op. 5] von C. Schubert (Solo: Herr Theodor Krollmann aus Oldenburg)

[Pause]

Concertino für Oboe von Braun (Solo: Herr A. Knoop, Kammermusikus aus Detmold)

»Der Veilchenkranz« Lied von F. E. Feska und allemainisches Volkslied »Jetzt geh i ans Bränneli« von [J. P.] Pixis (Solo: Mad. Schmidt)

Duo für Violine und Violoncell von Proch und Böhm (Solo: Herren Gebr. Krollmann)

Ouvertüre zu *Wilhelm Tell* von [G.] Rossini

9. Konzert, 22. Februar 1843

Symphonie von Franz Schubert

»Das Lied von der Glocke« von Schiller (Solo: gesprochen von Herrn Gruner, Regisseur von Hamburg Stadttheater)

Quartett für Waldhörner von Kücken

Concert-Arie von C. M. v. Weber (Solo: Mad. Schmidt)

[Pause]

Musik zu Goethes *Egmont* [op. 84] von [L. v.] Beethoven (das die Musikstücke verbindende Gedicht von Mosengeil gesprochen von Herrn Grunert, die Lieder gesungen von Mad. Schmidt)

10. Konzert, 8. März 1843

Concert Ouvertüre [wahrscheinlich op. 7] von Rietz

Phantasie für Pianoforte über irländische Lieder von Moscheles (Solo: Herr Musikdirector Hagen)

Arie von Pacini (Solo: Mad. Connet aus Hamburg)

Variations brillantes für Oboe von Spindler (Solo: Herr Spindler aus Hamburg)

Oestereichisches Volkslied u. Pesther Walzer [wahrscheinlich von Joseph Lanner] (Solo: Mad. Connet)

[Pause]

Variationen über den »Schweizerbue« von [J. P.] Pixis (Solo: Mad. Connet)

Symphonie von [L. v.] Beethoven, A-Dur, Nr.7

11. Konzert, 22. März 1843

Symphonie von [F.] Mendelssohn-Bartholdy, Nr. 3, a-Moll, neu

Arie aus *Titus* [= *La clemenza di Tito*] von [W. A.] Mozart (Solo: Frä. Sophia Schloß, Concertsängerin aus Leipzig)

Concertino für die Violine [gestrichen: Bassposaune] von Mayseder [gestrichen: Klingbiel] (Solo: Herr Hauser, Mitglied des Wiener Conservatoriums)

[Pause]

Concertino für die Bassposaune von Klingbiel (Solo: Herr Schanz)

Recitativ und Arie aus *Nitocri* von [S.] Mercadante (Solo: Frä. S. Schloß)

Introduction und Variationen für Violine über Motive von Donizetti von H. Hauser (Solo: Herr H. Hauser)

»Unbefangenheit« Lied von C. M. v. Weber und

»Das Veilchen« von [W. A.] Mozart (Solo: Frä. S. Schloß)

Ouvertüre zu *Oberon* von C. M. v. Weber

12. Konzert, 5. April 1843

Ouvertüre zu »König Lear« von Hector Berlioz

Rezitativ und Arie aus *Nitocri* von [S.] Mercadante (Solo: Frä. S. Schloß, Concertsängerin Leipzig)

Neuntes Concert für die Violine von [L.] Spohr (Solo: Herr Concertm. Müller aus Braunschweig)

»Unbefangenheit« von C. M. v. Weber und »Das Veilchen« von [W. A.] Mozart und

»Ungeduld« von F. Schubert (Solo: Frä. S. Schloß)

[Pause]

Fantaisie caprice für die Violine [op. 11] von [H.] Vieuxtemps (Solo: Herr Concertm. Müller)

Scene und Arie von C. M. v. Weber (Solo: Frl. Sophie Schloß)
Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 5, c-Moll

Saison 1843/44

1. Konzert, 8. November 1843

Symphonie von [L. v.] Beethoven, B-Dur, [Nr. 4]

Arie mit obligater Clarinette aus *Titus* [= *La clemenza di Tito*] von [W. A.] Mozart
(Solo: Mad. Schmidt)

Drittes Concert für Violine [op. 44, E-Dur] von [C.-A.] de Bériot (Solo: Herr Remmers, Kaiser. russ. Kammermusikus)

[Pause]

Ouvertüre zum *Wasserträger* [= *Les deux journées*] von [L.] Cherubini

Divertissement für Oboe von [F.] Nohr (Solo: Herr L. Schumacher)

Scene und Arie aus *Oberon* von C. M. v. Weber (Solo: Mad. Schmidt)

Souvenir de Bellini, Phantasie für Violine von Artôt (Solo: Herr Remmers)

Ouvertüre zur *Entführung aus dem Serail* von [W. A.] Mozart

2. Konzert, 22. November 1843

»Irdisches und Göttliches im Menschenleben« Doppel-Symphonie für 2 Orchester
[op. 121] von [L.] Spohr (neu)

Scene und Arie mit obligater Violine aus *Idomeneo* [= *Idomeneo, Rè di Creta*] von [W. A.] Mozart (Solo: Mad. Schmidt)

»Ein Sommertag in Norwegen« Phantasie für Pianoforte mit Orchester von R. Willmers (Solo: Herr Rudolph Willmers aus Copenhagen)

[Pause]

Ouvertüre zu *Figaros Hochzeit* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart

Arie aus *Belisar* [= *Belisario*] von [G.] Donizetti (Solo: Mad. Schmidt)

Reverie au bord de la mer, und Tarantella furiosa für Pianoforte von R. Willmers
(Solo: Herr Rudolph Willmers)

Ouvertüre zu *Wilhelm Tell* von [G.] Rossini

3. Konzert, 6. Dezember 1843

Ouvertüre zur *Fingalshöhle* [= *Hebridenuouvertüre*, op. 26] von [F.] Mendelssohn-Bartholdy

»Die schöne Müllerin« von [F.] Schubert und »Der Wirthin Töchterlein« von [C.] Kreutzer (Solo: Herr Hoffmann)

Concertino für das chromatische Waldhorn von Eberwein (Solo: Herr Mayer, fürst.

[unleserlich] Kammer-Virtuose)

Duett aus *Belisar* [= *Belisario*] von [G.] Donizetti (Soli: Mad. Schmidt, Herr Hoffmann)

[Pause]

»Ob sie meiner wohl gedenkt« Lied mit obligatem Waldhorn von [H.] Proch (Soli: Herr Hoffmann, Herr Mayer)

Pastoral-Symphonie von [L. v.] Beethoven, [Nr. 6, F-Dur]

4. Konzert, 20. Dezember 1843

Symphonie von [W. A.] Mozart, Es-Dur

Concertino für die Flöte von H. Helfrich (Solo: Herr Heinr. Helfrich jr.)

Arie aus *Donna del Lago* von [G.] Rossini (Solo: Mad. Montier de Fontaine)

Concert in c-Moll [sic!] für Pianoforte von [F.] Mendelssohn-Bartholdy (Solo: Herr Montier de Fontaine aus Paris)

[Pause]

Ouvertüre zu Coriolan von [L. v.] Beethoven

Duett von Mercadante (Soli: Mad. Schmidt, Mad. Montier de Fontaine)

Serenade für die linke Hand allein von Willmers,

und Etude in a-Moll von [S.] Thalberg (Solo: Herr Montier de Fontaine)

»Barcarola« von Franz Schubert (Solo: Mad. Montier de Fontaine)

Ouvertüre zu *Euryanthe* von C. M. v. Weber

5. Konzert, 3. Januar 1844

Symphonie von [L. v.] Beethoven, F-Dur [Nr. 8]

Recitativ und Arie von [F.] Mendelssohn-Bartholdy (Manuskript) (Solo: Frl. S. Schloß, Concertsängerin aus Leipzig)

Adagio und Rondo für Violine von Molique (Solo: Herr Ochernal)

»Ständchen« von [F.] Schubert und »Ave Maria« von [F. W.] Kücken (Solo: Frl. Sophie Schloß)

[Pause]

Ouvertüre zu *Iphigenia in Aulis* [= *Iphigénie en Aulide*] von [C. W.] Gluck

Elegie für Clarinette von L. Pape (Solo: Herr E. Rackemann)

Scene und Arie aus *Lucia di Lammermoor* von [G.] Donizetti (Solo: Frl. Sophie Schloß)

Jubel-Ouvertüre [op. 59] von C. M. v. Weber

6. Konzert, 17. Januar 1844

Erste Symphonie [op. 5] von [N. W.] Gade (neu!)

Arie aus *Titus* [= *La clemenza di Tito*] von [W. A.] Mozart (Solo: Frl. Schloß)

Concertino für Violoncell von Kressner (Solo: Herr Theod. Krollmann)

[Pause]

Ouvertüre zu Leonore von [L. v.] Beethoven, Nr. 2

»Des Hirten Winterlied« von [F.] Mendelssohn-Bartholdy

und »In der Mitternacht«, Lied (Solo: Frl. Schloß)

Variationen für Violine von Artôt (Solo: Herr Suck)

Scene und Arie aus dem *Freischütz* von C. M. v. Weber (Solo: Frl. Schloß)

7. Konzert, 31. Januar 1844

Symphonie von Haydn, G-Dur

Arie aus *Donna del lago* von [G.] Rossini (Solo: Frl. Schloß)

Phantasie für Violine über [F.] Schubert's »Lob der Thränen« von [F.] David (Solo: Herr Gulony aus Petersburg)

»Der Wanderer« von [F.] Schubert und »Lauf der Welt« von [F. W.] Kücken (Solo: Frl. Schloß)

[Pause]

»Nachklänge von Ossian« Ouvertüre von Niels W. Gade

Polonaise heroique für Violine von [K.] Lipinski (Solo: Herr Gulony)

Arie mit obligater Violine aus *Idomeneo* [= *Idomeneo, Rè di Creta*] von [W. A.] Mozart (Solo: Frl. Schloß, Herr Gulony)

Ouvertüre zu *Oberon* von C. M. v. Weber

8. Konzert, 14. Februar 1844

»Meeresstille und glückliche Fahrt« Ouvertüre [op. 27] von [F.] Mendelssohn-Bartholdy

Adagio und Rondo für Fagott von C. M. v. Weber (Solo: Herr Schmidt, Capellmuscus aus Oldenburg)

Concert Arie von C. M. v. Weber (Mad. Schmidt)

Concert in d-Moll für Pianoforte [KV 466] von [W. A.] Mozart (Solo: Herr Musikdirektor Hagen)

Arie von Pear [F. Paër] (Solo: Mad. Schmidt)

[Pause]

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 7, A-Dur

9. Konzert, 28. Februar 1844

Vierte Symphonie von L. Pape (neu)

Arie von [C.-A.] de Beriot (Solo: Frll. Cathinka Evers, erste Sängerin der Hamb. Stadt Theaters)

Concertino für Violoncell von G. Hausmann (Solo: Herr Georg Hausmann aus London)

[Pause]

Ouvertüre zu *Fidelio* von [L. v.] Beethoven

Scene und Arie für das chromatische Waldhorn von [C.] Eisner (Solo: Herr Funck)

Zwei Lieder von Carl Evers a.) »Bitte« b.) »Das Hindumädchen« (Solo: Frll. Cathinka Evers)

Oberon Phantasie für Violoncell von [G.] Hausmann (Solo: Herr G. Hausmann)

Arie aus *Fidelio* von [L. v.] Beethoven (Solo: Frll. Cathinka Evers)

10. Konzert, 13. März 1844

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 5, c-Moll

Arie aus *Così fan tutte* von [W. A.] Mozart (Solo: Mad. Schmidt)

Zweites Concert für Violine [op. 14] von [F.] David (Solo: Herr Concertm. Müller aus Braunschweig)

[Pause]

Concertino für die Baßposaune von David (Solo: Herr Schanz)

»Der Carneval von Venedig« Arie aus dem *Concert am Hofe* von [D.-F.-E.] Auber (Solo: Mad. Schmidt)

»Ode an die Liebe« für Violine von Willmers und

[Capriccio] »Les arpèges« [op. 15] von [H.] Vieuxtemps (Solo: Herr Concertm. Müller)

Ouvertüre zum *Freischütz* von C. M. von Weber

Saison 1844/45

1. Konzert, 6. November 1844

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 2, D-Dur

Arie aus *Iphigenia in Tauris* [= *Iphigénie en Tauride*] von [C. W.] Gluck (Solo: Herr Schmidt)

Zweites Concert für Violine [op. 14] von [F.] David

Allegro fantastique, Andante russe und Rondo capricciosa (Solo: Herr Concertmeister Gulony aus Petersburg)

[Pause]

Ouvertüre zu *Iphigenia in Aulis* [= *Iphigénie en Aulide*] von [C. W.] Gluck

Wanderlied von [H.] Marschner (Solo: Herr Schmidt)
 Bravour Variationen für Violine über Motive aus *La Cénerentola* von [K.] Lipinski
 (Solo: Herr Concertmeister Gulony)
 Overtüre zu *Figaros Hochzeit* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart

2. Konzert, 20. November 1844

Die Weihe der Töne, charakteristisches Tongemälde in Form einer Symphonie von
 [L.] Spohr
 Recitativ und Arie aus *Elisa e Claudio* von [S.] Mercadante (Solo: Mad. Schmidt)
 Concert für Violine von Riefstahl (Solo: Concertmeister Riefstahl aus Frankfurt
 a.M.)
 [Pause]
 Adagio für Clarinette von [W. A.] Mozart (Solo: Herr E. Rackemann)
 Recitativ und Arie aus den *Jahreszeiten* von [J.] Haydn (Solo: Mad. Schmidt)
 Variationen für Violine über C. M. von Webers »letzten Gedanken« von Riefstahl
 (Solo: Herr Concertmeister Riefstahl)
 Overtüre zu Leonore von [L. v.] Beethoven, C-Dur, Nr. 3

3. Konzert, 4. Dezember 1844

Sinfonia eroica von [L. v.] Beethoven, Nr. 3, Es-Dur
 Arie aus *Joseph in Aegypten* von [E.-N.] Mehul (Solo: Herr Schmidt)
 Concert für Pianoforte von Hummel, a-Moll [op. 85], erster Satz (Solo: Herr
 Michel-Angelo Russo aus Neapel)
 [Pause]
 Concertino für Violine von Moliq (Solo: Herr Suck)
 »Ständchen«, »Am Meere« und »Erlkönig« von [F.] Schubert (Solo: Herr Schmidt)
 Phantasie für Pianoforte über *Lucia di Lammermoor* [op. 8] von [E.] Prudent (Solo:
 Herr Michel-Angelo Russo)
 Overtüre zu *Euryanthe* von C. M. v. Weber

4. Konzert, 18. Dezember 1844

Erste Symphonie von Niels W. Gade
 Arie aus *Fidelio* von [L. v.] Beethoven (Solo: Mad. Schmidt)
 Phantasie für die Ventil-Trompete über Motive aus den *Hugenotten* von Lindner
 (Solo: Herr Sachse, erster Trompeter der Königl. Hofcapelle aus Hannover)
 [Pause]
 Festouvertüre [= Overtüre »Die Weihe des Hauses«, op. 124] von [L. v.] Beethoven

»Das Veilchen« von [W. A.] Mozart, und »An die ferne Geliebte« Liederkreis von [L. v.] Beethoven (Solo: Herr Schmidt)

»Der Carneval von Venedig« von Ernst, für die Ventiltrompete arrangiert von Sachse (Solo: Herr Sachse)

Duett aus den *Jahreszeiten* von [J.] Haydn (Soli: Mad. Schmidt, Herr Schmidt)

5. Konzert, 8. Januar 1845

Symphonie von Kalliwoda, Nr. 1, f-Moll (op. 7)

Arie mit obligater Clarinette aus *Sargin* [= *Sargino ossia Lallievo dell'amore*] von [F.] Paer (Solo: Mad. Schmidt)

Concert für Violine (Nr.1) [op. 10] von [F.] David (Solo: Herr Concertm. David aus Leipzig)

[Pause]

Ouvertüre zum »Sommernachtstraum« [op. 21] von [F.] Mendelssohn-Bartholdy
Concertino für das Waldhorn von Fuchs (Solo: Herr Fink)

Arie aus *Figaros Hochzeit* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (Solo: Mad. Schmidt)

Variationen über ein russisches Thema [op. 6] für Violine von [F.] David (Solo: Herr Concertm. David)

6. Konzert, 15. Januar 1845

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 8, F-Dur

Bravour-Variationen für Pianoforte über Motive aus dem *Zweikampf* von [H.] Herz (Solo: Fr. Henriette Zick aus Wien)

Arie aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*] von [W. A.] Mozart (C-Dur) (Solo: Herr Schmidt)

Concertstück für Violino (Andante und Scherzo casaicciosa), Manuskript von [F.] David (Solo: Herr Concertm. David aus Leipzig)

[Pause]

Ouvertüre zum *Wasserträger* [= *Les deux journées*] von [L.] Cherubini

Phantasie für Pianoforte über Motive aus *Moses* [op. 33] von [S.] Thalberg (Solo: Fr. Henriette Zick)

»Krieges Ahnung« [»Kriegers Ahnung« aus: D 957], »Trockne Blumen« [aus: op. 25, D 795] von [F.] Schubert »Nach Norden« Lied (Solo: Herr Schmidt)

Introduction und Variationen für Violine über ein Thema von [F.] Schubert von [F.] David (Solo: Herr Concertm. David)

7. Konzert, 29. Januar 1845

Symphonie von [J.] Haydn, D-Dur

Traumscene und Arie aus *Iphigenia in Tauris* [= *Iphigénie en Tauride*] von [C. W.] Gluck (Solo: Mad. Schmidt)

Concert für Pianoforte von [L. v.] Beethoven (Es-Dur) (Solo: Louis Rackemann)
[Pause]

Ouvertüre zu *Coriolan* [op. 62] von [L. v.] Beethoven

Chor aus der *Räuberbraut* [op. 156] von [F.] Ries

Impromptu, Lied ohne Worte, Caprice brillant über Schubert's »Forelle« für Pianoforte von Stephan Heller (Solo: Herr Louis Rackemann)

Elegie für Orchester von L. Pape zu Geidels Gedichte: »Klage am Rolmar« (Solo, gesprochen: Herr Ph. Breuer)

8. Konzert, 12. Februar 1845

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 5, c-Moll

Arie aus *Semiramis* [= *Semiramide*] von [G.] Rossini (Solo: Miss Lincoln aus London)

Capriccio für Violoncell von [A.-F.] Servais (Solo: Herr F. A. Kummer, Königl. sächs. Kammermusikus aus Dresden)

[Pause]

Concert-Ouvertüre von Veit (neu)

Arie von Händel (Solo: Miss Lincoln)

Divertissement für Violoncell über Motive von Bellini von [F. A.] Kummer (Solo: Herr Kummer)

Englische und schottische Nationallieder (Solo: Miss Lincoln)

9. Konzert, 26. Februar 1845

Erste Symphonie von L. Pape (zum ersten Male)

Arie mit obligater Clarinette aus der Oper *Der Zweikampf der Geliebten* von [L.] Spohr (Solo: Mad. Schmidt)

Concert für Violine von Lübeck (Solo: Herr Concertm. Lübeck aus Hannover)
[Pause]

Ouvertüre von [L. v.] Beethoven (Namensfeier, op. 115, C-Dur)

Arie aus *Lestocq* [= *Lestocq, ou L'intrigue et l'amour*] von [D.-F.-E.] Auber (Solo: Mad. Schmidt)

Phantasie für Violine über Motive aus *Anna Bolena* von Allard (Solo: Herr Concertm. Lübeck)

Ouvertüre zu *Oberon* von C. M. v. Weber

10. Konzert, 12. März 1845

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 7, A-Dur

Arie aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*] von [W. A.] Mozart (Solo: Mad. Hoffmann)

Andante solo und Polonaise für Pianoforte mit Orchester von Chopin (Solo: Herr Richter aus Braunschweig)

»Auf Flügeln des Gesanges« [op. 34, Nr. 2] von [F.] Mendelssohn und

»Adelaide« [op. 46] von [L. v.] Beethoven (Solo: Herr Schmidt)

[Pause]

Ouvertüre zu *Faniska* von [L.] Cherubini

Sonate für Pianoforte von [L. v.] Beethoven (d-Moll, op. 31 [Nr. 2]) (Solo: Herr Richter)

Arie aus der Oper *Ines de Castro* von [G.] Persiani (Solo: Mad. Hoffmann)

Ouvertüre zum *Freischütz* von C. M. v. Weber

Saison 1845/46

1. Konzert, 5. November 1845

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 4, B-Dur

Concert und Arie von [F.] Mendelssohn-Bartholdy (Manuscript) (Solo: Mad. Schmidt)

Concert für Violine [op. 64] von [F.] Mendelssohn-Bartholdy (Solo: Herr Concertm. Müller aus Braunschweig)

[Pause]

Ouvertüre zu *Titus* [= *La clemenza di Tito*] von [W. A.] Mozart

Arie mit obligater Clarinette aus *Titus* [= *La clemenza di Tito*] [von W. A. Mozart] (Solo: Mad. Schmidt)

Phantasie und Variationen für Violine über Motive aus *Anna Bolena* [op. 11] von [J. D.] Allard [= Alard] (Solo: Herr Concertm. Müller)

Jubel Ouvertüre [op. 59] von C. M. v. Weber

2. Konzert, 19. November 1845

Symphonie in C-Dur von Franz Schubert

Scene und Arie aus *Faust* von [L.] Spohr (Solo: Mad. Schmidt)

Phantasie für Violoncell über ein Thema von Schubert [op. 4] von [A.-F.] Servias [= Servais] (Solo: Herr Cahsmann, Violoncellist der italien. Oper zu Paris)

[Pause]

Ouvertüre zu *Figaros Hochzeit* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart

»Ständchen« und »Ave Maria« von Fr. Schubert für Violoncell übertragen (Solo: H.

Cahsmann)

Rondo für Nicolo Isouard »Nein ich singe nicht mein Herr« (Solo: Mad. Schmidt)
Phantasie für Violoncell über Motive aus dem *Freischütz* von Cahsmann (Solo: Herr Cahsmann)

Ouvertüre zu Egmont [op. 84] von [L. v.] Beethoven

3. Konzert, 3. Dezember 1845

Symphonie von [W. A.] Mozart (C-Dur mit der Schlußfuge) [KV 551]

Arie aus der Oper *Die Rosenmädchen* von [C. W.] Henning (Solo: Herr Ditt, Königl. hannov. Hofopernsänger)

Zweites Concert für Pianoforte von [F.] Chopin (f-Moll) [op. 21] (Solo: Frl. Stâl aus Stockholm)

[Pause]

Arie aus dem *Freischütz* von C. M. v. Weber (Solo: Herr Ditt)

Phantasie für Pianoforte über Motive aus *Norma* von Frl. Stâl (Solo: Frl. Stâl)

»Wandrer's Nachtlied« und »Reiselied« von Georg Göbel (Solo: Herr Ditt)

Ouvertüre zu *Wilhelm Tell* von [G.] Rossini

4. Konzert, 17. Dezember 1845

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 7, A-Dur

Arie von Pacini (Solo: Mad. Hoffmann)

Variationen für Violine von [F.] David über das »Lob der Thränen« von Schubert [op. 15] (Solo: Herr A. Herz aus Hannover)

[Pause]

Ouvertüre zum *Wasserträger* [= *Les deux journées*] von [L.] Cherubini [Streichung nicht mehr erkennbar]

»Souvenir de Spa[a]« [op. 2] [Streichung nicht erkennbar] Phantasie für Violoncell von [A.-F.] Servias [= Servais] (Solo: Herr W. Herz aus Hannover)

»Die Heimath« [op. 56] Lied von [K. A.] Krebs und »Die Botschaft« [op. 42, Nr. 1] Lied von [F. W.] Kücken (Solo: Mad. Hoffmann)

Duo concertant für Violine und Violoncell [op. 67] von [F. A.] Kummer (Solo: Herr A. und W. Herz)

Ouvertüre über die oldenburgische Volkshymne von J. Geisler

5. Konzert, 7. Januar 1846

Vierte Symphonie von [L.] Pape (D-Dur)

Recitativ und Arie aus der *Schöpfung* von [J.] Haydn (Solo: Herr Musikdir. Wolff aus

Halberstadt)

Capriccio brillant für Violoncell [ohne Komponist] (Solo: Herr Kellermann, Königl. dänischer Solo Violoncellist aus Kopenhagen)

Adelaide [op. 46] von [L. v.] Beethoven (Solo: Herr Musikdirec. Wolff)

[Pause]

Ouvertüre zu »König Lear« von Hector Berlioz

»Die Rose« Lied von [L.] Spohr, für Violoncell übertragen, Romanesca (Melodie aus dem 16. Jahrhundert)

und Andante grazioso für Violoncell von B. Romberg (Solo: Herr Kellermann)

»Der Schiffer« Lied von [K. F.] Curschmann und »Jägerlied« von Zimmermann (Solo: Herr Musikd. Wolff)

Ouvertüre zu *Fidelio* von [L. v.] Beethoven

6. Konzert, 21. Januar 1846

Pastoral Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 6, F-Dur

Arie von Persiani (Solo: Miss Dolby aus London)

Erstes Concert für Violine von [C.-A.] de Bériot (D-Dur) (Solo: Herr Suck)

[Pause]

Arie aus *Figaros Hochzeit* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (Solo: Miss Dolby)

Erstes Concert für Pianoforte von [F.] Chopin (e-Moll) (Solo: Herr L. Rackemann)

Irländische, englische und schottische National Lieder (Solo: Miss Dolby)

Ouvertüre zum *Freischütz* von C. M. v. Weber

7. Konzert, 4. Februar 1846

Erste Symphonie von [N.] Gade [op. 5] (c-Moll)

Arie von Rossini (Solo: Mad. Hoffmann)

Variationen über ein Thema von Mehul für die Pedalharfe [op. 36] von [L.] Spohr (Solo: Herr Schaller aus Hamburg)

Duo für Violine und Violoncell [ohne Komponist] (Soli: Herr Concertm. F. Schuberth, Herr Cammermusikus Friedr. Schuberth)

[Pause]

Ouvertüre zu »Leonore« von [L. v.] Beethoven (C-Dur, Nr.1)

Variationen über den »Schweizerbub« von [J. P.] Pixis (Solo: Mad. Hoffmann)

Lieder ohne Worte von [F.] Mendelssohn-Bartholdy auf der Pedalharfe vorgetragen (Solo: Herr Schaller)

Cavatine aus *Robert der Teufel* [= *Robert le diable*] von [G.] Meyerbeer (Soli: Mad. Hoffmann, Herr Schafler)

8. Konzert, 18. Februar 1846

Concert für Pianoforte Violine und Violoncell [op. 56] von [L. v.] Beethoven (Solo: Herr Reinecke, Herr von KönigsLöw, Herr Andr. Grabau aus Leipzig)

Arie aus *Hans Heiling* von [H. A.] Marschner (Solo: Herr Seyler)

Lied ohne Worte (A-Dur) von [F.] Mendelssohn Bartholdy und

Polonaise (As-Dur) für Pianoforte von [F.] Chopin (Solo: Herr Reinecke)

Romanze aus *Guido und Ginevra* von [J. F.] Halevy (Solo: Herr Seyler)

Variationen über ein Originalthema für Violone von David (Solo: Herr von Königs-slow)

[Pause]

Symphonie in c-Moll von [L. v.] Beethoven [Nr. 5]

9. Konzert, 4. März 1846

Symphonie von [J.] Haydn, c-Moll

Concertino (Nr. 12) für Violine [op. 79] von [L.] Spohr (Solo: Herr Bott aus Kassel)

Scene und Arie (Ah perfido!) von [L. v.] Beethoven (Solo: Mad. Schmidt)

Concertino für Clarinette von C. M. v. Weber (Solo: Herr E. Rackemann)

[Pause]

»Meeresstille und glückliche Fahrt« Ouvertüre [op. 27] von [F.] Mendelssohn-Bartholdy

Ave Maria von [L.] Cherubini (Solo: Mad. Schmidt)

Bravour-Variationen für Violine [op. 4] von [J. J.] Bott (Solo: Herr Bott)

Ouvertüre zu *Euryanthe* von C. M. v. Weber

10. Konzert, 18. März 1846

Synfonia eroica von [L. v.] Beethoven, Nr. 3, Es-Dur

Arie aus *Norma* von [V.] Bellini (Solo: Mad. Hoffmann)

Priere et Bolero für Violoncell [op. 22] von J. Offenbach (Solo: Fr. Christiani aus Paris)

[Pause]

Ouvertüre zu *Iphigenia in Aulis* [= *Iphigénie en Aulide*] von [C. W.] Gluck

»Ave Maria« von Franz Schubert und »Una furtiva lagrima« von [G.] Donizetti, für das Violoncell arrangiert von Fr. Christiani (Solo: Fr. Christiani)

Cavatine aus der Oper *Cenerentola* [= *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo*] von [G.] Rossini (Solo: Mad. Hoffmann)

La musette, air de Ballet aus dem 17. Jahrhundert (Solo: Fr. Christiani)

Ouvertüre zu *Oberon* von C. M. v. Weber

Saison 1846/47

1. Konzert, 4. November 1846

Ouvertüre für den Wiederbeginn der Privat-Concerte componiert von L. Pape

Souvenir de Spaa, Phantasie für Violoncell [op. 2] von [A.-F.] Servias [= Servais]

(Solo: Herr Cabisius aus Hamburg, neu engagiertes Orchestermitglied)

Arie aus *Joseph in Aegypten* von [E.-N.] Mehul (Solo: Herr Widemann)

Variationen über ein russisches und ein irisches Thema für Violoncell von [A.-J.]

Franchomme (Solo: Herr Cabisius)

»Nachruf« [Sic] von [L. v.] Beethoven, und »Erlkönig« von [F.] Schubert (Solo: Herr

Widemann)

[Pause]

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 7, A-Dur

2. Konzert, 18. November 1846

Symphonie von [W. A.] Mozart, c-Moll [sic!]

Cavatine von [G.] Nicolini (Solo: Frl. Frisch)

Concert für Violine von David (e-Moll) (Solo: Herr Böttjer)

»Des Sängers Fluch« Ballade von Uhland in Musik gesetzt von Konradin Kreutzer

(Solo: Herr Widemann)

[Pause]

Ouvertüre zur Fingalshöhle [= HebridenOuvertüre, op. 26] von [F.] Mendelssohn-

Bartholdy

Concertstück für Pianoforte von C. M. v. Weber (Solo: Herr Streudner)

Romanze aus *Guido und Ginevra* von [J. F.] Halevy und

Lied aus dem *Sohn der Wildnis* von [F. W.] Kücken (Solo: Herr Widemann)

Ouvertüre zu Egmont [op. 84] von [L. v.] Beethoven

3. Konzert, 2. Dezember 1846

Ouvertüre zu *Anacreon* [= *Anacréon, ou L'amour fugitif*] von [L.] Cherubini

Concertsatz für Violine von Hoffmann (Solo: Herr Kammermus. Kaiser aus Han-

nover)

Arie aus *Jessonda* von [L.] Spohr (Solo: Herr Rafael)

Adagio für Clarinette von Mozart (Solo: Herr Ernst Rackemann)

»Der Wanderer« und »Müllerlied« von Fr. Schubert (Solo: Herr Rafael)

Phantasie für Violine über Motive aus dem *Freischütz* von Aug. Möser (Solo: Herr

Kammermus. Kaiser)

[Pause]

Sinfonia eroica von [L. v.] Beethoven [Nr. 3, Es-Dur]

4. Konzert, 16. Dezember 1846

Symphonie von Franz Schubert

Romanze aus der Oper *Das unterbrochene Opferfest* von [P. v.] Winter (Solo: Frl. Bertha Schmidtchen)

Concertino für Violoncell von Kummer (Solo: Herr Cabisius)

[Pause]

Festouvertüre [= Ouvertüre »Die Weihe des Hauses, op. 124] von [L. v.] Beethoven

Zwei Lieder ohne Worte von [F.] Mendelssohn-Bartholdy und Phantasie für Pianoforte von Heller (Solo: Herr L. Rackemann)

»Am Meer« von Franz Schubert, und österreichisches Volkslied (Solo: Frl. Bertha Schmidtchen)

Ouvertüre zum *Freischütz* von C. M. v. Weber

5. Konzert, 30. Dezember 1846

Fünfte Symphonie von L. Pape (c-Moll)

Arie aus der *Entführung aus dem Serail* von [W. A.] Mozart (Solo: Herr Widmann)

Concert für Violine [op. 61] von [L. v.] Beethoven (Solo: Herr Concertm. Uhlrich aus Magdeburg)

[Pause]

»Nachklänge von Ossian« Ouvertüre von [N. W.] Gade

»Wie ist die Erde doch so schön« von [H.] Marschner und

»Des Sägers Heimkehr« von V. Lachner (Solo: Herr Widemann)

Souvenir de Hayd'n, Phantasie für Violine von Leonhard (Solo: Herr Concertm. Uhlrich)

Ouvertüre zur *Entführung aus dem Serail* von [W. A.] Mozart

6. Konzert, 13. Januar 1847

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 4, B-Dur

Cavatine aus *Euryanthe* von C. M. v. Weber (Solo: Frl. Schmidtchen)

Introduction und Allegro de Concert für Pianoforte mit Orchester von Richter (Solo: Herr Richter aus Braunschweig)

[Pause]

Ouvertüre zur *Zauberflöte* von [W. A.] Mozart

»Mein Hütten« von A. Müller und »Liebchen wo bist du?« von [H.] Marschner (Solo: Frl. Schmidtchen)

Etude Romanze und Tarantelle für Pianoforte von Richter (Solo: Herr Richter)
Duett aus *Jessonda* von [L.] Spohr (Soli: Herr Widemann, Fr. Schmidtchen)
Jubel Ouvertüre [op. 59] von C. M. v. Weber

7. Konzert, 27. Januar 1847

Die Weihe der Töne, charakteristisches Tongemälde in Form einer Symphonie von [L.] Spohr

Zwei Arien aus *Figaros Hochzeit* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (No. 10 und 19) (Solo: Mad. Nottes, Königl. hannoversche Hofopernsängerin)

Concertino für Violine von P. Moralt (Solo: Herr Peter Moralt, Mitglied der Königl. bair. Hofcapelle)

[Pause]

Ouvertüre von [L. v.] Beethoven (Namensfeier, op. 115, C-Dur)

Phantasie über italienische Motive für Violoncell von Peter Moralt (Solo: Herr Joseph Moralt, Mitglied der Königl. bair. Hofcapelle)

Arie aus *Linda di Chamounix* von [G.] Donizetti (Solo: Mad. Nottes)

Grand duo concertant für Violine und Violoncell [ohne Komponist] (Solo: Herr Gebr. Moralt)

»Der Zigeunerbube im Norden« von [C. G.] Reisiger und

»Ungeudul« von Franz Schubert (Solo: Mad Nottes)

8. Konzert, 10. Februar 1847

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 8, F-Dur

Arie mit Chor aus *Ferdinand Cortes* [= *Fernand Cortez, ou La conquête du Mexique*] von [G.] Spontini (Solo: Herr Widmann)

Adagio und Allegro für Violine von Viotti (Solo: Herr Suck)

»Die Post« von Franz Schubert, und »Mein Vaterland« Lied mit obligater Clarinette von [L.] Pape (Solo: Herr Widemann)

[Pause]

Ouvertüre zum *Wasserträger* [= *Les deux journées*] von [L.] Cherubini

Concertante für 2 Clarinetten von Iwan Müller (Solo: Herr E. Rackemann und dessen Schüler Herr Ulrici)

»Deutschlands Antwort« für Männerchor von [W. F.] Riem und Kriegerchor von [J.] Panny

Ouvertüre zu *Euryanthe* von C. M. v. Weber

9. Konzert, 24. Februar 1847

Symphonie von Haydn, B-Dur

Arie aus *Davide penitente* von [W. A.] Mozart (Solo: Mad. Fischer-Achten, herzogl. braunsch. Hofopernsängerin)

Concert für Pianoforte (D-Dur, op. 70) von C. Mayer (Solo: Herr Charles Mayer, Königl. dän. Hof-Pianist aus Petersburg)

[Pause]

Ouverture zu Leonore von [L. v.] Beethoven (C-Dur, Nr. 3)

Arie mit obligater Violine von Herold (Solo: Mad. Fischer-Achten)

Etude und Air italien für Pianoforte von C. Mayer (Solo: Herr Charles Mayer)

Die Philoniele, Romanze mit obligater Flöte von Panseron und La Fianou suisse,

Variationen über ein Nationallied von [J. P.] Pixis (Solo: Mad. Fischer-Achter)

10. Konzert, 10. März 1847

Symphonie in c-Moll von [L. v.] Beethoven [Nr. 5]

Recitativ und Arie aus *Faust* von [L.] Spohr (Solo: Fr. Sophie Schloß aus Leipzig)

Concert für Violoncell von C. Schuberth (Solo: Herr Carl Schuberth aus Petersburg)

[Pause]

Ouverture zu *Figaros Hochzeit* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] MozartArie aus der Oper *La Favorite* von [G.] Donizetti (Solo: Fr. Sophie Schloß)

Souvenir de la Hollande, Phantasie für Violoncell von C. Schuberth (Solo: Herr Carl Schuberth)

»Entsagung« von Josephine Lang und der »Freier« von Lindeblad (Solo: Fr. Sophie Schloß)

Ouverture zu *Oberon* von C. M. von Weber**Saison 1847/48**

1. Konzert, 3. November 1847

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 2, D-Dur

Phantasie für Violine von C. Hohnstock (Solo: Herr Carl Hohnstock, herzogl. braunsch. Kammermusik)

Scene und Arie aus *Hans Heilling* von [H.] Marschner (Solo: Fr. Hennigsen)

Tremolo und grande Etude für Pianoforte von Charles Mayer (Solo: Fr. Adele Hohnstock aus Braunschweig)

[Pause]

Ouverture zum *Wasserträger* [= *Les deux journées*] von [L.] Cherubini

»Auf Flügeln des Gesanges« Lied [op. 34, Nr. 2] von [F.] Mendelssohn und

»Er, der Herrlichste von allen« Lied [op. 42, Nr. 2] von Robert Schumann (Solo: Fr.

Hennigsen)

Duo für Pianoforte und Violine über Motive aus der *Nachtwandlerin* von [J.] Benedict und [C.-A.] de Beriot (Solo: Frl. und Herr Hohnstock)

Ouvertüre zur *Euryanthe* von C. M. v. Weber

2. Konzert, 17. November 1847

Sinfonia eroica composta per festeggiare il souvenire di un grand uomo von [L. v.] Beethoven (Zur Erinnerung an Felix Mendelssohn-Bartholdy)

Arie aus dem Oratorium *Paulus* von [F.] Mendelssohn (Solo: Frl. Hennigson)

Concert für Violine [op. 64] von [F.] Mendelssohn (Solo: Herr Léonard aus Brüssel)
[Pause]

Ouvertüre zu *Iphigenia in Aulis* [= *Iphigénie en Aulide*] von [C. W.] Gluck

Scene und Arie aus *Fidelio* von [L. v.] Beethoven

Phantasia für Violine über ein Thema von Haydn von Léonard (Solo: Herr Léonard)

»Dem Andenken Mendelssohn's« Männerchor nach Mendelssohn's Composition

»Der Jäger Abschied«

Chor: »Siehe wir presien selig«, aus dem Oratorium *Paulus* von [F.] Mendelssohn

Ouvertüre zum »Sommernachtstraum« von [F.] Mendelssohn

Weitere Quelle: Signale für die musikalische Welt 1847, S. 383. Dort ohne Scene und Arie aus Beethovens *Fidelio* und ohne Männerchor »Dem Andenken Mendelssohn's«.

3. Konzert, 1. Dezember 1847

Symphonie von [J.] Haydn, Es-Dur

Arie aus der Oper *Hans Heilling* von [H.] Marschner (Solo: Herr Beck)

Symphonie-Concert für Pianoforte von C. Mayer (Solo: Herr Charles Mayer, K. dän. Hofpianist)

[Pause]

Festouvertüre [= Ouvertüre »Die Weihe des Hauses, op. 124] von [L. v.] Beethoven

Cavatine aus der Oper *Die Zigeunerin* von [M. W.] Balfe (Solo: Herr Beck)

Phantasia für Pianoforte über Motive aus der *Stimmen von Portici* von C. Mayer (Solo: Herr Charles Mayer)

Ouvertüre zur *Entführung aus dem Serail* von [W. A.] Mozart

4. Konzert, 15. Dezember 1847

Symphonie von [W. A.] Mozart, C-Dur (ohne Menuett)

Arie aus *Iphigenia in Tauris* [= *Iphigénie en Tauride*] von [C. W.] Gluck (Solo: Frl.

Hennigsen)

Holländische National Symphonie für Pianoforte und Orchester [op. 45] von H. Litolff (Solo: Herr Henry Litolff)

[Pause]

Ouvertüre zu Prometheus [op. 43] von [L. v.] Beethoven

Capriccio über polnische Lieder für Violoncell von B. Romberg (Solo: Herr Cabisius)

Zwei Lieder von [F.] Mendelssohn Bartholdy (aus dem nachgelassenen (op.71)

1. Auf der Wanderschaft

2. Frühlingslied (Solo: Frl. Hennigsen)

Phantasie über Motive aus *Lucrezia Borgia* für Pianoforte von H. Litolff (Solo: Herr Henry Litolff)

Jubel Ouvertüre von C. M. v. Weber

5. Konzert, 29. Dezember 1847

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 8, F-Dur

Erstes Concert für Violine [op. 16] von [C.-A.] de Bériot (Solo: Wilhelmine Neruda)

Arie aus *Titus* [= *La clemenza di Tito*] von [W. A.] Mozart (Solo: Frl. Weixelbaum)

»Sehnsucht am Meere« Capriccio für Pianoforte [ohne Komponist] (Solo: Amalie Neruda)

[Pause]

Ouvertüre zu *Ledoiska* von [L.] Cherubini

Les Arpèges für Violine mit obligatem Violoncell und Pianoforte [op. 15] von [H.] Vieuxtemps (Solo: Wilhelmine[,] Victor und Amalia Neruda)

Arie aus der Oper *Der schwarze Domino* [= *Le domino noir*] von [D.-F.-E.] Auber (Solo: Frl. Weixelbaum)

»Carneval von Venedig« mit Introduction für Violine von H. W. Ernst (Solo: Wilhelmine Neruda)

Ouvertüre zu *Wilhelm Tell* von [G.] Rossini

6. Konzert, 12. Januar 1848

Symphonie in C-Dur von Franz Schubert

Arie aus *Ferdinand Cortez* [= *Fernand Cortez, ou La conquête du Mexique*] von [G.] Spontini (Solo: Herr Beck)

»Souvenir de Spaa« für Violoncell [op. 2] von [A.-F.] Servais (Solo: Herr Coßmann aus Leipzig)

»Souvenir de Spaa« für Violoncell [op. 2] von [A.-F.] Servais (Solo: Herr Coßmann aus Leipzig)

[Pause]

Ouvertüre von Niels W. Gade (Nr. 3, neu)

»Der Wanderer« von Franz Schubert und »Die Rose« von Reisinger (Solo: Herr Beck)

Phantasie über Motive aus *Wilhelm Tell* für Violoncell von Coßmann (Solo: Herr Coßmann)

Ouvertüre zu Egmont [op. 84] von [L. v.] Beethoven

7. Konzert, 26. Januar 1848

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 4, B-Dur

Arie von Donizetti (Solo: Fr. Garcia de Torres aus Madrid)

Concert für Violoncell von Demunk (Solo: Herr Demunk, Professor am königl. Conservatorium zu Brüssel)

[Pause]

Ouvertüre zu *Olympia* von [G.] Spontini

»La petite bergère« Romanze. – Italienisches Lied (Solo: Fr. Garcia de Torres)

Le désir, Phantasie für Violoncell von [A.-F.] Servais (Solo: Herr Demunk)

Ouvertüre zu *Oberon* von C. M. v. Weber

8. Konzert, 9. Februar 1848

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 7, A-Dur

Arie aus *Figaros Hochzeit* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (Solo: Fr. Hennigsen)

Concertino von Spohr, auf der Metall-Flöte (Solo: Herr Briccialdi aus Rom)

[Pause]

Ouvertüre zu *Medea* [= *Médée*] von [L.] Cherubini

Introduction und Variationen über ein Thema von Schubert für Violine [op. 8, eigentlich für Klarinette und Klavier] von [F.] David (Solo: Herr Böttjer)

Cavatine aus *Euryanthe* von C. M. v. Weber (Solo: Fr. Hennigsen)

Phantasie für Flöte [op. 21] von [T.] Böhm (Solo: Herr Briccialdi)

Psalm (150) für Männerchor von W. F. Riem

9. Konzert, 23. Februar 1848

Symphonie von Niels W. Gade (Nr. 3, a-Moll, [op. 15] Neu)

Arie aus *Ferdinand Cortes* [= *Fernand Cortez, ou La conquête du Mexique*] von [G.] Spontini (Solo: Fr. Hennigsen)

Concert für Violine [op. 61] von [L. v.] Beethoven (Solo: Herr Joachim aus Leipzig)

[Pause]

Ouvertüre zur *Zauberflöte* von [W. A.] Mozart

Adagio und Rondo für Clarinette von C. M. v. Weber (Solo: Herr E. Rackemann)

»Der Neugierige« [aus: Die schöne Müllerin, op. 25, Nr. 6] von [F.] Schubert und

»Suleika« [op. 34, Nr. 4] [F.] Mendelssohn (Solo: Frl. Hennigsen)
 Chaconne für Violine von [J.] Sebastian Bach mit hinzugefügter Pianofortebegleitung von [F.] Mendelssohn (Solo: Herr Joachim)
 Ouvertüre zu *Fidelio* von [L. v.] Beethoven

10. Konzert, 8. März 1848

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 5, c-Moll
 Scene und Arie »Ah perfido« [op. 65] von [L. v.] Beethoven (Solo: Frl. Sophie Schloß aus Leipzig)
 »Die Windsbraut« Phantasiestück für Pianoforte [op. 52] von R. Willmers (Solo: Herr Rudolph Willmers aus Copenhagen)
 [Pause]
 Ouvertüre zu *Faniska* von [L.] Cherubini
 Scene und Arie aus dem *Freischütz* von C. M. v. Weber (Solo: Frl. Sophie Schloß)
 »La Sylphide« Caprice [op. 49] und »Flieg Vogel flieg« (Nr. 1 der nordischen Lieder [op. 29]) für Pianoforte von R. Willmers (Solo: Herr Rudolph Willmers)
 »Wolle keiner mich fragen« von Büchner
 »Ständchen« von [K. F.] Curschmann (Solo: Frl. Sophie Schloß)
 Ouvertüre zum *Freischütz* von C. M. v. Weber

Saison 1848/49

1. Konzert, 7. November 1848

Symphonie von [L. v.] Beethoven (Nr. 4, B-Dur)
 Arie aus *Idomeneo* [= *Idomeneo, Rè di Creta*] von [W. A.] Mozart (Solo: Frl. Hennigsen)
 Concert in Form einer Gesangscene für Violine von Spohr (Solo: Herr Joachim aus Leipzig)
 [Pause]
 Ouvertüre zu *Lodoiska* von [L.] Cherubini
 Arie aus *Ferdinand Cortez* [= *Fernand Cortez, ou La conquête du Mexique*] von [G.] Spontini (Solo: Frl. Hennigsen)
 Andante und Allegro scherzoso für Violine von Joachim (Solo: Herr Joachim)
 Ouvertüre zu *Oberon* von C. M. v. Weber

2. Konzert, 21. November 1848

Symphonie von [W. A.] Mozart (C-Dur mit der Schlussfuge) [KV 551]
 Arie aus *Fidelio* von [L. v.] Beethoven (Solo: Frl. Hennigsen)
 Concert für Pianoforte von [L. v.] Beethoven (Es-Dur) [Nr. 5, op. 73] (Solo: Herr

Streudner)

[Pause]

Ouvertüre zur Fingalshöhle [Hebriden Ouvertüre, op. 26] von [F.] Mendelssohn Bartholdy

Adagio und Allegro für Clarinette von Mozart (Solo: Herr E. Rackemann)

Arie aus *Figaros Hochzeit* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (Solo: Frl. Henningsen)

Ouvertüre zu *Fidelio* von [L. v.] Beethoven

3. Konzert, 5. Dezember 1848

Pastoral Symphonie [Nr. 6, F-Dur] von [L. v.] Beethoven

Arie aus *Sargino* [= *Sargino ossia L'allievo dell'amore*] von [F.] Paer (Solo: Mad. Fischer-Achten, Herzogl. Braunsch. Hofopernsängerin)

Adagio und Allegro für Violine von Allard (Solo: Herr Concertmeister Müller aus Braunschweig)

[Pause]

Ouvertüre zu *Iphigenia in Aulis* [= *Iphigénie en Aulide*] von [C. W.] Gluck

Arie aus der Oper *L'ultimo giorno de Pompeji* von [G.] Pacini (Solo: Mad. Fischer-Achten)

Introduction u. Variationen für Violine von David (neu) (Solo: Herr Concertmeister Müller)

Zwei Lieder von Litolff

Ouvertüre zu *Preciosa* [op. 78] von C. M. v. Weber

4. Konzert, 19. Dezember 1848

Symphonie von Franz Schubert (C-Dur)

Arie aus der Oper *Die Braut vom Kynast* von [H.] Litolff (Solo: Herr Schmezer, Herzogl. Braunsch. Hofopernsänger)

»Der Taucher« Ballade von Schiller mit Musik von Georg Thomas (das Gedicht gesprochen von Julius Schramm aus Berlin)

[Pause]

Ouvertüre zu *Faniska* von [L.] Cherubini

Ariette von Esser, instrumentiert von Litolff (Solo: Herr Schmezer)

Variationen für Flöte über ein Thema aus *Acteon* von Tulou (Solo: Willh. Fizold aus Braunschweig)

»Im Thal«, »Das Mädchen am Fenster«, »Der Wanderer«, Lieder von Alexander Feska (Solo: Herr Schmezer)

Ouvertüre zu *Egmont* [op. 84] von [L. v.] Beethoven

5. Konzert, 2. Januar 1849

Sinfonia eroica [Nr. 3, Es-Dur] von [L. v.] Beethoven

Duett für zwei Sopranstimmen aus *Così fan tutti* [= *Così fan tutte*] von [W. A.] Mozart
Fünftes Concert für Violine [op. 55] von [C.-A.] de Bériot (neu) (Solo: Herr Deichmann aus London)

[Pause]

Ouvertüre zu *Vestalin* [= *La vestale*] von [G.] Spontini

Duett aus der Oper *Maria Padilla* von [G.] Donizetti

Variationen für Violine von [C.-A.] de Bériot (Nr. 9) (Solo: Herr Deichmann)

Ouvertüre zu *Euryanthe* von C. M. v. Weber

6. Konzert, 16. Januar 1849

Symphonie von [J.] Haydn (Nr. 19, D-Dur)

Duett aus *Norma* von [V.] Bellini (Solo: Fr. Mathilde und Julie Beer)

Concert in c-Moll [sic!] für Pianoforte von [F.] Mendelssohn-Bartholdy (Solo: Herr Carl Reinecke aus Leipzig)

[Pause]

Ouvertüre zu den *Abenceragen* [= *Les Abencérages, ou L'étendard de Grenade*] von [L.] Cherubini

Arie von Händel (Solo: Fr. Julie Beer)

Nocturne für Pianoforte von [F.] Chopin und »Reminiscences de Lucia di Lammermoor« von [F.] Liszt (Solo: Herr Carl Reinecke)

Norwegisches Waldlied mit deutschem Text (Solo: Mathilde Beer)

Duett von [F.] Mendelssohn Bartholdy

Ouvertüre zu »Leonore« von [L. v.] Beethoven

7. Konzert, 30. Januar 1849

Symphonie in c-Moll [Nr. 5] von [L. v.] Beethoven

Scene und Arie aus *Faust* von [L.] Spohr (Solo: Fr. Sophie Schloß aus Köln)

Fantasie-Caprice für Violine von [H.] Vieuxtemps [im Protokoll gestrichen: Spontini] (Solo: Herr Böttjer) [danach neben Pausenzeichen gestrichen: Recitativ und Arie]

[Pause]

Ouvertüre zu *Olympia* von [G.] Spontini

Recitatio und Arie aus *II Crociato in Egitto* von [G.] Meyerbeer (Solo: Fr. Sophie)

Schloß)

Concertstück für Violoncell über Motive aus der *Nachtwandlerin* von [F. A.] Kummer (Solo: Herr Cabisius)

»Im Thal« von [J. W.] Kalliwoda; »Bleib bei mir« Lied im Volkstone von [J.] Offenbach; »Die Forelle« von Franz Schubert (Solo: Fr. Sophie Schloß)

Ouvertüre zur *Entführung aus dem Serail* von [W. A.] Mozart

Weitere Quelle: Programmzettel Privat-Concert. Aus den Jahren 1839-1915.

Feuchtwangen, Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens

8. Konzert, 13. Februar 1849

Symphonie von Niels W. Gade (Nr. 3, a-Moll) [op. 15]

Duett aus *Romeo und Julie* [= *I Capuleti e i Montecchi*] von [V.] Bellini (Soli: Frl. Mathilde und Frl. Julie Beer)

Concert für Violine (E-Dur, neu) von [F.] David (Solo: Herr Concertmeister David aus Leipzig)

[Pause]

Ouvertüre von [L. v.] Beethoven (Namensfeier op. 115, C-Dur)

Arie aus der Oper die *Puritaner* von [V.] Bellini (Solo: Frl. Julie Beer)

Introduction und Variationen für Violine über ein Original-Thema von David (Solo: Herr Concertmeister David)

»Das Meer der Hoffnung« Lied von Carl Eckert

Russisches National Lied (Solo: Frl. Mathilde Beer)

9. Konzert, 27. Februar 1849

Symphonie von [L.] Pape (Nr. 5, c-Moll)

Recitativ und Arie aus *Idomeneo* [= *Idomeneo, Rè di Creta*] von [W. A.] Mozart (Frl. Julie Beer)

Concert für Pianoforte von [F.] Mendelssohn Bartholdy (Nr. 2, d-Moll, op. 40) (Solo: Herr Mortier de Fontaine aus Paris)

[Pause]

Ouvertüre zu Coriolan [op. 62] von [L. v.] Beethoven

Arie aus der *Schöpfung* von [J.] Haydn (Solo: Fr. Mathilde Beer)

Die »Wolfsschlucht« Reminiscenzen aus Webers *Freischütz* für Pianoforte von Montier de Fontaine (Solo: Herr Montier de Fontaine)

Duett aus *Figaros Hochzeit* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (Solo: Frl. Mathilde Beer und Fr. Julie Beer)

Ouvertüre zu *Wilhelm Tell* von [G.] Rossini

10. Konzert, 13. März 1849

Ouvertüre zum *Freischütz* von C. M. v. Weber

Andantino und Rondo für Violine von de Beriot (Solo: Herr Küstner aus München)

Duett aus *Jessonda* von [L.] Spohr (Solo: Fr. Mathilde und Fr. Julie Beer)

Finale aus der d-Moll-Sonate für Pianoforte [op. 31, Nr. 2, »Der Sturm«] von [L. v.]

Beethoven, Nocturns (eis-Moll, op. 48) [wahrscheinlich fis-Moll, op. 48, Nr. 2] und

Impromptu von [F.] Chopin, Etude (Eis-Dur) von Charles Mayer (Solo: Fr. Marie Wieck aus Dresden)

»Les Hirondelles« von Felician [Felicien] David; »Cherry ripe« englisches Lied (Solo: Fr. Mathilde Beer)

Russisches National Lied (Nr. 2) (Solo: Fr. Julie Beer)

[Pause]

Hymne für eine Sopranstimme mit Chor von Felix Menselssohn Bartholdy (Solo: Fr. Julie Beer)

Symphonie in A-Dur [Nr. 7] von [L. v.] Beethoven

Concert zum Besten der Unterstützungs-Casse für Musiker, 3. April 1849

Symphonie von [L. v.] Beethoven (Nr. 8, F-Dur)

Scene und Arie aus *Norma* von [V.] Bellini (Solo: Fr. Julie Beer)

Adagio und Rondo für Pianoforte von Pixis (Solo: Fr. Marie Wieck aus Dresden)

[Pause]

Ouvertüre zum »Sommernachtstraum« von [F.] Mendelssohn Bartholdy

Introduction und Variationen über ein Original-Thema für Violine von David (Solo: Herr Böttjer)

Duett von Donizetti (Solo: Fr. Mathilde Beer und Fr. Julie Beer)

Nocturno und Hochzeitsmarsch aus dem »Sommernachtstraum« von [F.] Mendelssohn Bartholdy

Saison 1849/50

1. Konzert, 9. November 1849

Symphonie von [L. v.] Beethoven (Nr. 2, D-Dur)

Kirchenarie von Al[essandro] Stradella (aus dem 17. Jahrhundert) (Solo: Fr. Johannsen aus Copenhagen)

Concert für die Violine von [F.] Mendelssohn-Bartholdy (Solo: Herr Joachim aus Leipzig)

[Pause]

Ouvertüre zu *Anacreon* [= *Anacréon, ou L'amour fugitif*] von [L.] Cherubini

Rondo von [F.] Mendelssohn Bartholdy, Notturmo von [F.] Chopin, Etude von [A.]

Henselt für Pianoforte (Solo: Frl. Steffens aus Dresden)

Lieder: »Frische Fahrt« von [F.] Mendelssohn, »Um Mitternacht« von C. Reinecke,

»Auf dem Wasser zu singen« von [F.] Schubert (Solo: Frl. Johannsen)

Fuge von Bach, Papeicin von David für Violine (Solo: Herr Joachim)

Ouvertüre zum *Freischütz* von C. M. von Weber

2. Konzert, 20. November 1849

Symphonie von [W. A.] Mozart (g-Moll)

Kirchenarie von Stradella (comp. 1667) (Solo: Frl. Johannsen)

Concert in c-Moll für Pianoforte von [L. v.] Beethoven (Solo: Herr Carl Reinecke)

[Pause]

»Meeresstille und glückliche Fahrt« Ouvertüre [op. 27] von [F.] Mendelssohn

Recitativ und Arie aus *Hernani* [sic!] [= *Ernani*] von [G.] Verdi (Solo: Frl. Johannsen)

Notturmo für Waldhorn von Lorenz (Solo: Herr Lindner aus Berlin)

»Frühlingslied« von C. Reinecke, »Der junge Postillon« von Lindblad (Solo: Frl.

Johannsen)

Ouvertüre zu *Fidelio* von [L. v.] Beethoven

3. Konzert, 4. Dezember 1849

Sinfonia eroica [Es-Dur, Nr. 3] von [L. v.] Beethoven

Scene und Arie aus *Euryanthe* von C. M. v. Weber (Solo: Herr Behr)

Concert in Form einer Gesangsscene für Violine von [L.] Spohr (Solo: Herr von Königslöw aus Dresden)

[Pause]

Ouvertüre zu *Figaros Hochzeit* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart

Phantasie über Motive aus dem *Piraten* für Violine von Ernst (Solo: Herr von Königslöw)

Lied von Mendelssohn

»Heinrich der Vogler« Ballade von [C.] Löwe (Solo: Herr Behr)

Ouvertüre zu *Euryanthe* von C. M. v. Weber

4. Konzert, 18. Dezember 1849

Symphonie von Haydn, Es-Dur

Arie aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*] von [W. A.] Mozart (Solo:

Frl. Julie Beer)

Concert für Pianoforte, Violine und Violoncell [op. 56] von [L. v.] Beethoven (Soli: Herr Carl Reinecke, Herr von Königslöw, Herr Cahisinis)

[Pause]

Ouvertüre zu *Lodoiska* von [L.] Cherubini

Cavatine aus der *Barbarie von Sevilla* [= *Il barbiere di Siviglia*] [G. Rossini] (Solo: Frl. Julie Beer)

»Reminiscences de Lucia di Lammermoor« für Pianoforte [op. 13] von [F.] Liszt (Solo: Herr Carl Reinecke)

»In die Ferne« Lied von [C.] Löwe, »Frühlingslied« von [F.] Mendelssohn (Solo: Frl. Julie Beer)

Ouvertüre zu Egmont [op. 84] von [L. v.] Beethoven

5. Konzert, 8. Januar 1850

Symphonie von Louis Pape, Es-Dur, neu

Phantasie für die Pedalharfe von [E.] Parish-Alvars (Solo: Frl. Jeanette Eyth aus Carlsruhe)

Arie aus *Hernani* [sic!] [= *Ernani*] von [G.] Verdi (Solo: Frl. Henriette Nissen aus Gothenburg)

[Pause]

Ouverture zu Leonore von [L. v.] Beethoven (C-Dur, No. 3)

Cavatine mit Harfe aus *Robert der Teufel* [= *Robert le diable*] von [G.] Meyerbeer (Soli: Frl. Nissen, Frl. Eyth)

Feentanz für die Pedalharfe von [E.] P[arish] Alvars (Solo: Frl. Eyth)

Schwedische Lieder (Solo: Frl. Nissen)

6. Konzert, 22. Januar 1850

Symphonie von [L. v.] Beethoven, B-Dur, [Nr. 4]

Arie von Händel (Solo: Frl. Henriette Nissen)

Concertante für vier Violinen von Louis Mauser (Soli: Herr Concertm. Beer, Herr Deichmann aus London, Herr von Königslöw, Herr Böttjer)

[Pause]

Ouverture zum *Wasserträger* [= *Les deux journées*] von [L.] Cherubini

Arie aus der *Nachtwandlerin* [= *La sonnambula*] von [V.] Bellini (Solo: Frl. Nissen)

Phantasie für die Violine von de Beriot (Solo: Herr Deichmann)

Lieder von Carl Reinecke und Moscheles (Solo: Frl. Nissen)

7. Konzert, 5. Februar 1850

Erste Symphonie von Carl Reinecke (a-Moll, neu, Mspt.)

Adagio und Rondo für Violoncell von [J.] Stahlknecht (Solo: Herr Julius Stahlknecht)

Arie mit obligater Clarinette aus der Oper *Der Zweikampf [mit der Geliebten]* von [L.] Spohr (Solo: Fr. Julie Beer)

[Pause]

Namensfeier Ouverture von [L. v.] Beethoven (op. 115, C-Dur)

Zwei Lieder ohne Worte für Violoncell von [J.] Stahlknecht (Solo: Herr Julius Stahlknecht)

Variationen von Roch (Solo: Fr. Julie Behr)

Divertissement für Violine und Violoncell von [A. und J.] Stahlknecht (Soli: Herr Adolph und Julius Stahlknecht)

Jubelouvertüre [op. 59] von C. M. v. Weber

8. Konzert, 19. Februar 1850

Ouverture zu der Oper *Die Braut von Kynast* von [H.] Litolff (Zum ersten Male)

Concert für die Violine von David (Solo: Herr Böttjer)

Concertarie von Mozart (Solo: Herr Beer)

Romanze und Rondo für Pianoforte (aus dem e-Moll Concert) von [F.] Chopin (Solo: Herr Strendner)

»Abends« von Dorn und »Ständchen« (nach Shakespear) von Franz Schubert (Solo: Herr Beer)

[Pause]

Symphonie in A-Dur [Nr. 7] von [L. v.] Beethoven

9. Konzert, 5. März 1850

Symphonie von [F.] Mendelssohn-B.[artholdy] (Nr. 3, a-Moll)

Arie aus den *Puritanern* von [V.] Bellini (Solo: Fr. Julie Beer)

»Eroica« Symphonie-Concert für die Violine von Litolff (Maestoso-And. funnebre-Rondo) (Solo: Herr Concertm. Müller aus Braunschweig)

[Pause]

Ouverture zu »Coriolan« [op. 62] von [L. v.] Beethoven

Arie aus *[La] Cenerentola* von [G.] Rossini (Solo: Fr. Julie Beer)

Recitativ und Adagio von Spohr (a. d. [unleserlich]) (Solo: Herr Concertmeister Müller)

»La festa« von [J.] Geraldy (Solo: Fr. Julie Beer)

Ouverture zu *Wilhelm Tell* von [G.] Rossini

10. Konzert, 19. März 1850

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 8, F-Dur

Scene und Arie aus *Faust* von [L.] Spohr (Solo: Frl. Julie Beer)

Concert für Pianoforte von Robert Schumann (zum 1sten Male) (Solo: Frl. Wilhelmine Clauhs aus Prag)

[Pause]

Ouverture zu *Rosamunde* (Nachgelassenes Werk zum 1. Male) von Franz Schubert

Variationen von Rode (auf Verlangen) (Solo: Frl. Julie Beer)

Notturmo von Chopin (Des-Dur)

»Zum Wintermärchen« [sic!] Rhapsodie von Alexander Dreyschock (Solo: Frl. Wilhelmine Clauhs)

»Widmung« von Robert Schumann und Norwegisches Lied (Solo: Frl. Julie Beer)

Ouverture zu *Oberon* von C. M. v. Weber

Konzert, zum Besten der Musiker-Unterstützungs-Cassen, 4. April 1850

Ouverture zur *Zauberflöte* von [W. A.] Mozart

Arie aus *Judas Maccabaeus* von [F.] Händel (Solo: Herr Behr)

Concertino für die Baßposaune von David (Solo: Herr Kammermusikus Nabich aus Weimar)

Duett aus den *Hugenotten* von [G.] Meyerbeer (Soli: Frl. Julie Beer und Herr Behr)

Phantasie für Pianoforte mit Chor [op. 80] von [L. v.] Beethoven (Solo: Herr Reinecke)

[Pause]

Symphonie in c-Moll [Nr. 5] von [L. v.] Beethoven

Saison 1850/51

1. Konzert, 5. November 1850

Zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestehens der Privat-Concerte

Fest-Ouverture [Ouvertüre »Die Weihe des Hauses«, op. 124] von [L. v.] Beethoven

Arie aus *Titus* [= *La clemenza di Tito*] von [W. A.] Mozart (Solo: Frl. Sophie Schloß aus Köln)

Allegro des Concert für Violine von Bazzini (Solo: Herr Zahn aus Leipzig, neu-engagiertes Orchestermitglied)

Arie aus der Oper *La Favorite* von [G.] Donizetti (Solo: Frl. Schloß)

Hymne von [W. A.] Mozart (»Gottheit, dir sei Preis und Ehr«)

[Pause]

Symphonie in A-Dur [Nr. 7] von [L. v.] Beethoven

2. Konzert, 10. November 1850

Symphonie von Haydn (C-Dur)

Arie aus *Elias* von [F.] Mendelssohn-Bartholdy (Solo: Frl. Sophie Schloß)

Holländische Nationalsymphonie für Pianoforte und Orchester [op. 45] von H.

Litolff (Solo: Herr Henry Litolff aus Braunschweig)

[Pause]

Ouvertüre zu *Faniska* von [L.] Cherubini

Arie mit obligater Violine aus *Idomeneo* [= *Idomeneo, Rè di Creta*] von [W. A.] Mozart
(Soli: Frl. Schloß, Herr Zahn)

»Liebesklänge« und [unleserlich] von Litolff (Solo: Herr Litolff)

»Das Fischerermädchen« [D. 957] von Franz Schubert, »Schifferlied« von Moliqeu
(Solo: Frl. Schloß)

Ouverture zur Tragödie *Robespierre* von Litolff (Unter Leitung des Komponisten)

3. Konzert, 3. Dezember 1850

Symphonie von [W. A.] Mozart, Es-Dur

Arie aus dem Oratorium *Elias* von [F.] Mendelssohn-Bartholdy (»Weh ihnen, daß
sie von mir weichen«) (Solo: Frl. Sophie Schloß)

Concert für die Violine [op. 61] von [L. v.] Beethoven (Solo: Herr Concertm. Joachim
aus Weimar)

[Pause]

Ouverture zu *Mährchen von der schönen Melusie* [sic!] von [F.] Mendelssohn-Bartholdy
Scene und Arie aus *Faust* von [L.] Spohr (Solo: Frl. Schloß)

Phantasie über ungar. Motive von Joachim (Solo: Herr Concertm. Joachim)

»Im Walde« von Eckert, die »Forelle« von [F.] Schubert (Solo: Frl. Schloß)

Ouverture zu *Fidelio* von [L. v.] Beethoven

4. Konzert, 17. Dezember 1850

Symphonie von [L. v.] Beethoven (F-Dur)

Arie aus *Figaros Hochzeit* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (F-Dur, umcom-
ponierte Arie) (Solo: Frl. Remont)

Concert für Pianoforte von [L. v.] Beethoven (G-Dur) [op. 58] (Solo: Herr Carl
Reinecke)

[Pause]

Ouverture zu *Iphigenie in Aulis* [= *Iphigénie en Aulide*] von [C. W.] Gluck
 Arie aus *Iphigenie in Tauris* [= *Iphigénie en Tauride*] von [C. W.] Gluck (Solo: Herr Henry)
 »Schlummerlied« von Weber, transf. von Liszt, Ballade für Pianoforte arrangiert von Reinecke (Solo: Herr Reinecke)
 »Ave Maria« von [F.] Schubert, Serenata von Rossini (Solo: Fr. Remont, Herr Henry)
 Ouverture zu »Leonore« von [L. v.] Beethoven (Nr. 3)

5. Konzert, 7. Januar 1851

Symphonie von [F.] Mendelssohn-Bartholdy (Nr. 3, a-Moll) [op. 56]
 Scene und Arie aus *Fidelio* von [L. v.] Beethoven (Solo: Frau Küchenmeister-Rudersdorf)
 Allegro de Concert für Violine von Vieuxtemps (Solo: Herr von Königslöw)
 [Pause]
 Concert-Ouverture von Carl Reinecke (Neu, Unter Leitung des Komponisten)
 Arie aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*] von [W. A.] Mozart (Solo: Frau Küchenmeister-Rudersdorf)
 Phantasie über Motive aus *Othello* für Violine von Ernst (Solo: Herr von Königslöw)
 »John Anderson« schottisches Lied und »La lecon tyrolienne« Romance von [A.] Beauplan (Solo: Frau Küchenmeister-Rudersdorf)
 Ouverture zu *Euryanthe* von C. M. v. Weber

6. Konzert, 21. Januar 1851

Ouverture zu *Lodoiska* von [L.] Cherubini
 Adagio und Allegro für Violoncell von Romberg (Solo: Herr Cabisius)
 Arie aus der *Schöpfung* von [J.] Haydn (Solo: Frau Küchenmeister-Rudersdorff)
 Introduction und Variationen für die Metallflöte von Böhm (Solo: Herr Syrarth, [unleserlich])
 Arie aus der Oper *Das Lotterielos* von [N.] Isouard (»Nein, ich singe nicht, mein Herr«) (Solo: Frau Küchenmeister-Rudersdorff)
 [Pause]
 Symphonie in c-Moll [Nr. 5] von [L. v.] Beethoven

7. Konzert, 4. Februar 1851

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 1, C-Dur
 Arie aus *Titus* von [W. A.] Mozart (Solo: Frau Kunsti-Hoffmann)

Concert in Form einer Gesangsscene für die Violine von Spohr (Solo: Herr Böttjer)
[Pause]

Ouverture zu *Figaros Hochzeit* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart

»Oberon's Zauberform«, Phantasie für Pianoforte von Hummel (Solo: Herr Tedeseo, großh. oldenb. Hofpianist)

Arie von de Beriot (Solo: Frau Kunsti-Hoffmann)

»Rastlose Liebe« von Tedeseo

»Wiegenlied« von C. M. v. Weber

»Souvenir de Bohime« von Tedeseo (Solo [alle]: Herr Tedeseo)

Ouverture zu *Oberon* von C. M. v. Weber

8. Konzert, 18. Februar 1851

Symphonie von Niels W. Gade (Nr. 4, B-Dur, neu)

Offertorium mit obl. Clav. von [L.] Cherubini (Solo: Frl. Remont)

Concert für die Violine von Viotti (a-Moll) (Solo: Herr C. M. [Concertmeister] David aus Leipzig)

[Pause]

Ouvertüre zum *Wasserträger* [= *Les deux journées*] von [L.] Cherubini

Arie aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*] von [W. A.] Mozart (G-Dur) (Solo: Herr Henry)

Drei Etüden aus der bunten Reihe [op. 30] für Violine und Pianoforte von Ferd. David

a. Ungarisch b. Lied c. Etude (Soli: Herr C. M. David und Mad. Hagen)

Duett aus *Faust* von [L.] Spohr (Soli: Frl. Remont, Herr Henry)

Ouvertüre zu *Egmont* [op. 84] von [L. v.] Beethoven

9. Konzert, 4. März 1851

Pastoral-Symphonie [Nr. 6, F-Dur] von [L. v.] Beethoven

Addio von Mozart (Solo: Frau Auguste von Strantz)

Feentanz für die Pedalharfe von Parish-Alvars (Solo: Frl. Rosali Spohr aus Braunschweig)

[Pause]

Ouvertüre zur *Vestalin* [= *La vestale*] von [G.] Spontini

Phantasie über ung. Lieder für Violine von Ernst (Solo: Herr Zahn)

Recitativ und Arie aus *Semiramide* von [G.] Rossini (»Eccomi al fine in Babilonia«) (Solo: Frau von Strantz)

Rêmeria für die Harfe von Parish-Alvars (Solo: Frl. Spohr)

Jubelouvertüre von C. M. v. Weber

10. Konzert, 18. März 1851

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 4, B-Dur

Recitativ und Arie aus *Orpheus* [= *Orfeo ed Euridici*] von [C. W.] Gluck (Solo: Frau Ang. von Strantz)

H-moll-Concert für Violoncell von B. Romberg (Adagio und Rondo) (Solo: Herr Caßmann aus Weimar)

[Pause]

Ouvertüre zu den »Hebriden« [op. 26] von [F.] Mendelssohn

Arie aus *Il Giuramento* von Mercadante (Solo: Frau von Strantz)

Phantasie über Motive aus *Wilhelm Tell* für Violoncell von Caßmann (Solo: Herr Caßmann)

»Der Wanderer« von [F.] Schubert (Solo: Frau von Strantz)

Ouvertüre zum *Freischütz* von C. M. v. Weber

Concert, zum Besten der Musiker-Unterstützungs-Casse, 25. März 1851

»Meeresstille und glückliche Fahrt« [op. 27] von [F.] Mendelssohn-Bartholdy

Arie von Mendelssohn-Bartholdy (Solo: Frau Kunsti-Hoffmann)

Concert-Polonaise für Violine von David (Solo: Herr Zahn)

Erstes Finale aus der Oper *Der Wasserträger* [= *Les deux journées*] von [L.] Cherubini (Soli: Frau Kunsti-Hoffmann, Herr Seyler, Herr Henry, Herr Hoffmann, Herr Scheibler)

[Pause]

Sinfonia eroica [Nr. 3, Es-Dur] von [L. v.] Beethoven

Saison 1851/52

1. Konzert, 4. November 1851

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 1, C-Dur

Arie aus *Titus* [= *La clemenza di Tito*] von [W. A.] Mozart (Solo: Frl. Rosa Hagen)

Concertstück für Pianoforte von C. M. v. Weber (Solo: Frl. Sophie Dulcken aus London)

Introduction und Variationen über österr. Lieder für die Concertina von Regondi (Solo: Frl. Isabelle Dulcken)

[Pause]

Ouvertüre zu den *Abencerages* [= *Les Abencérages, ou L'étendard de Grenade*] von [L.] Cherubini

Concert-Arie von Bellini (Solo: Frl. Hagen)

Phantasie über die Cracowienn [= Grand fantasia et variations sur La Cracovienne]
von [W. V.] Wallau (Solo: Frl. Sophie Dulcken)

Phantasie über Motive aus »Linda di Chamounix« für die Concertina von [R.]
Blagrove (Solo: Frl. Isabelle Dulcken)

2. Konzert, 18. November 1851

Symphonie von Niels W. Gade, Nr. 1, c-Moll

Arie aus *Figaro's Hochzeit* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (Solo: Frl. Bertha
Johannsen aus Copenhagen)

Concert für die Violine von [H. W.] Ernst (fis-Moll) [op. 23] (Solo: Herr Zahn)
[Pause]

Ouvertüre zur *Zauberflöte* von [W. A.] Mozart

Arie aus den *Puritanern* [= *I puritani*] von [V.] Bellini (Solo: Frl. Johannsen)

Phant. über Soli aus *Lucrezia Borgia* für die Flöte von Heinemeyer (Solo: Herr
Kammermusikus Heinemeyer aus Hannover)

Zwei Lieder von Dupont (Solo: Frl. Johannsen)

Ouvertüre zu Leonore von [L. v.] Beethoven (Nr. 3)

3. Konzert, 2. Dezember 1851

Symphonie von Haydn, D-Dur

Scene und Arie aus dem *Freischütz* von C. M. v. Weber (Solo: Frl. Bertha Johannsen)

Concert Nr. 1 für Pianoforte von [F.] Chopin (Romanze und Rondo) [op. 11, 2. und
3. Satz] (Solo: Herr Mertel aus Leipzig)

[Pause]

Ouvertüre zu »Ruy Blas« [op. 95] von Mendelssohn-Bartholdy (Nachgelassenes
Werk. Zum ersten Male)

Arie aus *Linda di Chamounix* von [G.] Donizetti (Solo: Frl. Johannsen)

»Les trilles« von Schulkopf und Perlis dicume [?] für Pianoforte von Kullack (Solo:
Herr Mertel)

»Morgenständchen« von [F.] Schubert und »Spanisches Lied« von Dessauer (Solo:
Frl. Johannsen)

Ouvertüre zum *Freischütz* von C. M. v. Weber

4. Konzert, 16. Dezember 1851

Sinfonia eroica [Nr. 3, Es-Dur] von [L. v.] Beethoven

Arie aus *Figaros's Hochzeit* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (Solo: Frl.

Pruckner)

Adagio für Violoncell von Kummer und Phantasie von Kellermann (Solo: Herr Kellermann, Königl. dän. Solo-Violoncellist aus Kopenhagen)

[Pause]

Ouvertüre zu *Anacreon* [= *Anacréon, ou L'amour fugitif*] von [L.] Cherubini

Arie aus der *Belagerung von Corinth* [= *Le siège de Corinthe*] von [G.] Rossini (Solo: Frl. Pruckner)

Romanze italiana und Andante gracioso aus dem 2ten Concert für Violoncell von B. Romberg (Solo: Herr Kellermann)

»Die Rose« [D. 745] von [F.] Schubert; »Zwiegesang« von Mangold (Solo: Frl. Pruckner)

Caprice de bravoure für Violoncell von Kellermann (Solo: Herr Kellermann)

5. Konzert, 6. Januar 1852

Symphonie von Mendelssohn-Bartholdy (Nr. 4, A-Dur, Nachgel. Werk. zum ersten Male) [op. 90]

Arie aus dem *Messias* von [F.] Händel (Solo: Herr Salvatore Maschesi aus Palermo)

Phantasie über das Finale aus *Lucia di Lammermoor* für die Violine von Artôt (Solo: Frl. Maria Serato aus Venedig, 11 Jahre)

[Pause]

Ouvertüre zu »Coriolan« von [L. v.] Beethoven

Arie aus dem *Barbier von Sevilla* [= *Il barbiere di Siviglia*] von [G.] Rossini (Solo: Herr Maschesi)

Fantasie-Caprice für die Violine von Vieuxtemps (Solo: Frl. Serato)

Romanze aus *Lelisir d'amore* von [G.] Donizetti

»Tarantella Napoletana« von Rossini (Solo: Herr Maschesi)

Ouvertüre zu *Euryanthe* von C. M. v. Weber

6. Konzert, 20. Januar 1852

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 2, D-Dur

Arie aus *Figaros Hochzeit* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (Conte: »Ho già vinto la causa« [sic!]) (Solo: Herr Salvatore Maschesi)

Militair-Concert für die Violine von Lipinski (1ster Satz) (Solo: Herr Edmund Singer aus Pesth)

[Pause]

Ouvertüre zu Shakespeare's »Wintermärchen« von L. Pape (Zum ersten Male. Unter Leitung des Componisten)

Arie aus *Don Juan* [= *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*] von [W. A.] Mozart

(Leporello: »Madamina il catalogo«) (Solo: Herr Maschesi)
Impromptu hongrois für die Violine von Singer (Solo: Herr Singer)
Meditatione von Moscheles und
Barcarola aus *Prigione di Edimburgo* von [F.] Ricci (Solo: Herr Maschesi)
Ouvertüre zu *Wilhelm Tell* von [G.] Rossini

7. Konzert, 3. Februar 1852

Symphonie von Mozart, C-Dur ohne Menuett
Arie aus der *Zauberflöte* von [W. A.] Mozart (Solo: Herr von der Osten)
Concert für Pianoforte (Es-Dur von [L. v.] Beethoven) (Solo: Herr Winterberger
aus Weimar)
[Pause]
Ouvertüre zu *Medea* von [L.] Cherubini
Cavatine aus dem Oratorium *Paulus* von [F.] Mendelssohn (Solo: Herr von der
Osten)
Phantasie über den Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus dem Sommernachts-
traum für Pianoforte von [F.] Liszt (Solo: Herr Winterberger)
Rundschau und Wiegenlied von Taubert (Solo: Herr v. d. Osten)
Ouvertüre zu *Fidelio* von [L. v.] Beethoven

8. Konzert, 17. Februar 1852

Symphonie von Pape, Nr. 3, A-Dur
Arie aus *Iphigenie in Tauris* [= *Iphigénie en Tauride*] von [C. W.] Gluck (Solo: Herr von
der Osten, Königl. preuß. Hofopernsänger)
Concert für die Violine (op. 16) von [W. A.] Mozart (Solo: Herr Deichmann aus
London)
[Pause]
Ouvertüre von [L. v.] Beethoven (Namensfeier op. 115)
Recitativ und Arie aus dem *Elias* von [F.] Mendelssohn (Solo: Herr von der Osten)
Sonvenir de gnetry [sic!], fantaisu pastorale für die Violine von Léonard (Solo:
Herr Deichmann)
»Die Taubenpost« [D. 965a] von [F.] Schubert und »Ungeduld« [op. 3, Nr. 6] von [K.
F.] Curschmann (Solo: Herr von der Osten)
Jubelouvertüre von C. M. v. Weber

9. Konzert, 2. März 1852

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 4, B-Dur

Scene und Arie aus *Fidelio* von [L. v.] Beethoven (Solo: Frau Madeleine Nottes, erste Sängerin am Königl. Hofth. in Hannover)

Concert symphonique für Pianoforte von R. Willmers (Solo: Herr Rudolph Willmers, österr. Kammervirtuose)

[Pause]

Ouvertüre zu der Oper *Das portugiesische Gasthaus* [= *L'Hôtellerie portugaise*] von [L.] Cherubini (Zum ersten Male)

Arie aus *Il Giuramento* von [S.] Mercadante (Solo: Frau Nottes)

»La danse des fees«, Caprice de Concert

»Le rossignol«, Trilleretude,

»La pompa di tuta«, Concertstück (alle drei Stücke Solo: Herr Willmers)

»Das erste Veilchen« [op. 19, Nr. 2] von [F.] Mendelssohn

»Trockne Blumen« [op. 25, Nr. 18] von [F.] Schubert (Solo: Frau Nottes)

Ouvertüre zu *Oberon* von C. M. v. Weber

10. Konzert, 16. März 1852

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 8, F-Dur

Scene und Arie aus *Orpheus* [= *Orfeo ed Euridice*] von [C. W.] Gluck (Solo: Frau Elisabeth Dreyschock)

Concert für Violine von [B.] Molique (Nr. 5, a-Moll [op. 21]) (Solo: Herr Concertmeister Raimund Dreyschock aus Leipzig)

[Pause]

Ouvertüre zu Calderon's »Leben ein Traum« von Georg Alois Schmitt (Neu. Unter Leitung des Componisten)

Arie aus *Idomeneo* [= *Idomeneo, Rè di Creta*] von [W. A.] Mozart (Solo: Frau Dreyschock)

Introduction und Concertstück (le staccato) für Pianoforte von Alois Schmitt (Solo: G. Alois Schmitt aus Frankfurt a. M.)

Variationen für Violine von [R.] Dreyschock (Solo: Herr Concertm. Dreyschock)

Zwei Lieder (»Der Fischer« und »Meerfahrt«) mit oblig. Violine von Hauptmann (Solo: Frau und Herr Concert. Dreyschock)

Ouvertüre zu *Egmont* [op. 84] von [L. v.] Beethoven

Concert, zum Besten der Unterstützungs-Casse für Musiker, 23. März 1852

Symphonie von [L. v.] Beethoven, Nr. 5, c-Moll

Arie aus *Jessonda* von [L.] Spohr (Solo: Herr Nusch)

Concert für Pianoforte von [F.] Mendelssohn (g-Moll) [op. 25] (Solo: Herr Carl Reinecke aus Cöln)

[Pause]

Ouvertüre zu *Iphigenie in Aulis* [= *Iphigénie en Aulide*] von [C. W.] Gluck

Zwei Lieder a.) »Im Traum sah ich die Geliebte« [op. 23, Nr. 2] von [F.] Gumbert b.) »Schottisches Lied« (Solo: Herr Nusch)

Notturmo von Field und »Saltarello« von Heller (Solo: Herr Reinecke)

Ouvertüre zu »Ruy Blas« von [F.] Mendelssohn

Saison 1852/53

1. Konzert, 2. November 1852

Symphonie von Haydn (C-Dur)

Arie aus *Figaro's Hochzeit* [= *Le nozze di Figaro*] von [W. A.] Mozart (Solo: Frau Viala-Mittermayr)

Concert für Violine [op. 61] von [L. v.] Beethoven (Solo: Herr Concertmeister Joachim aus Weimar)

[Pause]

Ouvertüre zu *Lodoiska* von [L.] Cherubini

Zwei Lieder a.) »Sehnsucht« [op. 101] von [F.] Gumbert b.) »So ist der Held, der mir gefällt« von Esser (Solo: Frau Viala-Mittermayr)

24te Caprice von Paganini, mit hinzugefügter Einleitung u. Orchesterbegleitung (Solo: Herr Concertmeister Joachim)

Ouvertüre zu Leonore von [L. v.] Beethoven (C-Dur, Nr. 3)

2. Konzert, 16. November 1852

Symphonie von [L. v.] Beethoven (Nr. 4, B-Dur)

Arie zu »Athalia« [op. 50] von C. M. v. Weber (Solo: Frl. Agnes Burg, Königl. sächs. Hofopersängerin)

Symphonie-Concert für Pianoforte (d-Moll) von Henry Litolff (Solo: Herr H. Litolff aus Braunschweig)

[Pause]

Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt« von [F.] Mendelssohn-Bartholdy

Arie aus *Ermani* von [G.] Verdi (Solo: Frl. Burg)

Spinnlied für Pianoforte, von H. Litolff (Solo: Herr Litolff)

Zwei Lieder a.) »Frühlingslied« von [F.] Mendelssohn und b.) »Schifferlied« von Grell (Solo: Frl. Burg)

Ouvertüre zu Griepenkerls' Tragödie: »Die Girondisten« [op. 80] von [H.] Litolff (Zum 1. Male)

3. Konzert, 30. November 1852

Symphonie von Niels W. Gade (Nr. 4, B-Dur)

Arie aus *Ezio* von [G. F.] Händel (Solo: Herr Marchesi)

Capriccio für Violoncell von Romberg (Solo: Herr Fr. Grützmacher aus Leipzig)

[Pause]

Ouvertüre zu *Coriolan* von [L. v.] Beethoven

Duett aus *Margherita D' Anjou* von [G.] Meyerbeer (Solo: Herr und Frau Marchesi)

Phantasie für Violoncell von Grützmacher (Solo: Herr Grützmacher)

Zwei Lieder a.) »Lockung« von Dessauer b.) »Schwäb. Volkslied« von Kücken (Solo:

Frau Marchesi-Graumann)

Ouvertüre zu *Euryanthe* von C. M. v. Weber

4. Konzert, 14. Dezember 1852

Symphonie von Mozart (C-Dur mit Schlußfuge) [KV 551]

Arie aus dem *Elias* von [F.] Mendelssohn (Solo: Herr Salvatore Marchesi)

Concert für Violine von L. Pape (Solo: Herr Concertm. Zahn)

Arietto aus der Oper *Rosalinde* [sic!] [= *Rodelinda, regina de' Longobardi?*] von Händel
(Solo: Marchesi-Graumann)

[Pause]

Ouvertüre zu der Oper *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg* von Richard
Wagner (zum 1. Male)

Duett aus *Semiramide* von [G.] Rossini (Solo: Frau und Herr Marchesi)

a.) »La Campanelle«, etude concertante von Taubert

b.) »Chant d'amour« [op. 78] für Pianoforte von H. Litolf (Solo: Herr Mertel)

Siciliana von Pergolesi und

»Heideröslein« von Schubert (Solo: Frau Marchesi-Graumann)

Ouvertüre zu *Egmont* [op. 84] von [L. v.] Beethoven

5. Konzert, 28. Dezember 1852

Pastoral Symphonie [Nr. 6, F-Dur] von [L. v.] Beethoven

Arie aus der *Schöpfung* von [J.] Haydn (Solo: Herr von der Osten, Königl. preuß.
Hofsänger)

Concert für Pianoforte (g-Moll) [op. 25] von [F.] Mendelssohn-Bartholdy (Solo:
Alexander Dreyschock aus Prag)

[Pause]

Concert-Ouvertüre von Julius Rietz

Arie aus dem *Paulus* von [F.] Mendelssohn (Solo: Herr von der Osten)

Fuge für Pianoforte (e-Moll) von Händel, b.) Rhapsodie (»Zum Wintermärchen«
von Alex. Dreyschock (Solo: Herr Alex. Dreyschock)

Zwei Lieder a.) »Der Neugierige« von Schubert b.) »Volkslied« von Cramer (Solo:
Herr von der Osten)

6. Konzert, 11. Januar 1853

Symphonie von L. Pape (Nr. 4, D-Dur)

Arie aus *Joseph in Egypten* von [E. H.] Mehul (Solo: Herr von der Osten)

Concert-Allegro für Violine von Bazzini (Solo: Herr Ferdinand Laub aus Prag)
[Pause]

Ouvertüre zu »König Laer« von Hector Berlioz

Romanze aus *Euryanthe* von C. M. v. Weber (Solo: Herr von der Osten)

»Le Streghe« ([Unleserlich] Variat.) von [N.] Paganini (Solo: Herr Laub)

»Sonntagsslied« von Mendelssohn (Solo: Herr von den Osten)

»Der wandernde Waldhornist« Lied mit oblig. Waldhorn von Reissiger (Solo: Herr
von der Osten, Herr Funck)

Ouvertüre zu *Oberon* von C. M. v. Weber

7. Konzert, 25. Januar 1853

Ouvertüre zu der Oper *Das portugiesische Gasthaus* [= *L'Hôtellerie portugaise*] von [L.]
Cherubini

Variationen für Oboe von Griebel (Solo: Herr Rose, Königl. hann. Kammermusiker)

Arie aus *Jessonda* von [L.] Spohr (Solo: Herr Reymann)

Capriccio über schottische Lieder für Violoncell von Kummer (Solo: Herr Fischer,
Mitglied des Orchesters)

»Der Wanderer« [D. 489] von [F.] Schubert und »Maurisches Stündchen« von
Kücken (Solo: Herr Reymann)

Elezie für englisch Horn von Herz (Solo: Herr Rose)

[Pause]

Symphonie von [L. v.] Beethoven (Nr. 7, A-Dur)

8. Konzert, 8. Februar 1853

Symphonie von [F.] Mendelssohn (Nr. 4, A-Dur)

Concertarie von Mendelssohn (Solo: Frä. Agnes Büry, Königl. sächs. Hofopersän-
gerin)

Concert für Violine von Paganini, Es-Dur, erster Satz (Solo: Herr Edmund Singer aus [unleserlich])

[Pause]

Ouvertüre zu *Hamlet* von Carl Reinecke (Neu. Unter Leitung des Componisten)

Walzer von Ricci (Solo: Fr. Büry)

Phantasie für Violine von Singer (Solo: Herr Singer)

Zwei Lieder a.) »Bleib bei mir« von Wagner b.) »Der Kuß« von Marschner (Solo: Fr. Büry)

Ouvertüre zu *Fidelio* von [L. v.] Beethoven

9. Konzert, 22. Februar 1853

Symphonie von Franz Schubert (C-Dur)

»Salve regina« von Franz Schubert (Solo: Fr. Agnes Büry)

Capriccio für Pianoforte von Mendelssohn (Solo: Herr Rudolf Willmers, österr. Kammermusik)

[Pause]

Ouvertüre zu der Oper *Genovera* von Robert Schumann (zum 1. Male)

Arie von de Beriot (Solo: Fr. Büry)

»Das Märchen einer Sommernacht« Phantasiestück, »Gondelfahrt«, Barcarole, »Le rossignol«, Trilleretüde von Willmers (Solo: Herr Willmers)

Zwei Lieder a.) »Vöglein wohin so schnell« von Moscheles b.) »Der Lauf der Welt« von Hölzel (Solo: Fr. Büry)

Ouvertüre zu »Ruy Blas« von [F.] Mendelssohn

10. Konzert, 8. März 1853

Symphonie von [L. v.] Beethoven (Nr. 5, c-Moll)

Arie aus der *Nachtwandlerin* [= *La sonnambula*] von [V.] Bellini (Solo: Frau von Milde, geb. Aghte, Hofopernsängerin aus Weimar)

Papageno-Rondo für Violine von Ernst (Solo: Herr Zahn)

»Des Sängers Fluch«, Ballade von Esser (Solo: Herr von Milde)

[Pause]

Ouvertüre zu *Faniska* von [L.] Cherubini

Duett aus *Ferdinand Cortez* [= *Fernand Cortez, ou La conquête du Mexique*] von [G.] Spontini (Soli: Herr und Frau von Milde)

Phantasie über ein Thema aus *Norma* für Flöte von Fürstenau (Solo: Wilh. Zizold aus Braunschweig)

Lieder:

a.) »Frühlingsgedränge« von Rub. Franz

b.) Romanze a. d. Tannhäuser von Wagner

c.) »Auf dem Wasser zu singen« von Schubert (Solo: Frau von Milde)

Ouvertüre zum *Freischütz* von C. M. v. Weber

Concert zum Besten der Musiker-Unterstützungskasse, 15. März 1853

Symphonie von [L. v.] Beethoven (Nr. 1, C-Dur)

Quartett aus der Oper *Das befreite Jerusalem* [= *Armida*] von [G.] Rossini (Soli: Frl. Schröder, Frl. Marburg, Herr Weihs, Herr Reymann)

Concert für die Violine von Joachim (Solo: Herr Concertmeister Joachim aus Hannover)

[Pause]

»Frühlingsphantasie« Concertstück für 4 Solostimmen, Orchester von Niels W. Gade (Neu.) (Solo: Frl. Schröder, Frl. Marburg, Herr Weihs, Herr Reymann; Piano-forte: Herr Mertel)

Phantasie für die Violine von Joachim (Solo: Herr Concertmeister Joachim)

Ouvertüre zu der Oper *Der Tannhäuser* von R. Wagner

Dank

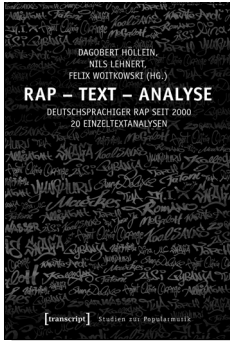
Dass diese Arbeit, die mich über einen langen Zeitraum begleitete, in dieser endgültigen Fassung vorliegt, habe ich der Unterstützung zahlreicher Personen zu verdanken. Und so möchte ich zunächst Herrn Professor Dr. Ulrich Tadday danken, der die Anregung zu dieser Arbeit gab und sie betreut hat. Finanziell wurde die vorliegende Dissertation durch einen Beitrag der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* möglich, der ich ebenso danke, wie der *Universität Bremen*, die meine Promotionszeit über den verbleibenden Zeitabschnitt förderte. Darüber hinaus danke ich herzlich der Vorsitzenden der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen*, Frau Barbara Grobien, die sehr bemüht war, mir alle Dokumente, die teilweise im privaten Besitz der Gesellschaft sind, zu eröffnen und den Fortschritt der Arbeit mit großem Interesse begleitet hat. Für die Bereitschaft zu Zweit- und Drittgutachten danke ich Herrn Privatdozenten Dr. Axel Schröter und Frau Professorin Dr. Christiane Wiesenfeldt.

Den Mitarbeitern des *Staatsarchivs Bremen* und Frau Dr. Renate Decke-Cornill, wie Herrn Dr. Thomas Elsmann von der *Staats- und Universitätsbibliothek Bremen* gilt mein freundlicher Dank für ihre Unterstützung meiner Recherchen. Auch den Mitarbeitern des Archivs der *Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens* in Feuchtwangen möchte ich herzlich danken für die intensiven Forschungsaufenthalte im fränkischen Land. Nicht zuletzt danke ich meinen ehemaligen Kollegen am *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik* der *Universität Bremen* für ein freundschaftliches und produktives Arbeitsumfeld. Ganz spezieller Dank gilt auch Sebastian Lugert, der mir zur Überarbeitung meiner Dissertation eine flexible Arbeitseinteilung ermöglichte und mich bei der Fertigstellung durch kritische Diskussionen unterstützt hat.

Meine Eltern, Armin und Beate Bock, haben mich mit ihrer unentwegten Geduld unterstützt und natürlich meine liebe Schwester Mona und ihr Robin. Danke euch allen! Großes Glück waren für mich auch die interdisziplinären Diskussionen mit Prof. Dr. Volkhard Spieß und Ute Lesniarek-Spieß und deren liebevolle Unterstützung. Mein persönlicher Dank gilt darüber hinaus ganz besonders Dr. Fabian Krahe, Prof. Dr. Eva Kwooll, Claudia Jessel-Campos, der lieben Carla und Dr. Samuel Campos, Veronika und Sebastian Bamann, Dr. Karolin Kraft, Anna-Maria

Torkel, Deike Lührs, Gesa Eggers, Dr. Sven Fritz und Isidor Brodersen. Und zu guter Letzt danke ich natürlich meinem lieben Nicolai und unseren gemeinsamen Töchtern Hannah und Frida. Ohne eure Unterstützung, Liebe und Zuversicht wäre diese Arbeit ganz sicher nicht fertig geworden. Danke!

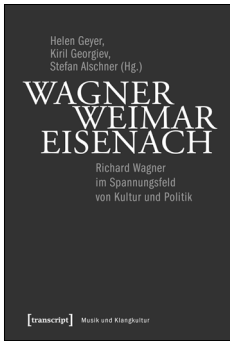
Musikwissenschaft



Dagobert Höllein, Nils Lehnert, Felix Woitkowski (Hg.)

Rap – Text – Analyse Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzeltextanalysen

Februar 2020, 282 S., kart., 24 SW-Abbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4628-3
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4628-7



Helen Geyer, Kiril Georgiev, Stefan Alschner (Hg.)

Wagner – Weimar – Eisenach Richard Wagner im Spannungsfeld von Kultur und Politik

Januar 2020, 220 S., kart.,
6 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4865-2
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation,
ISBN 978-3-8394-4865-6



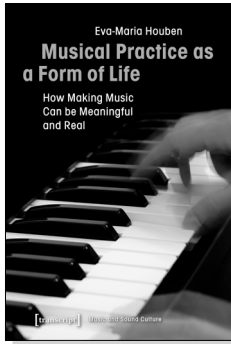
Rainer Bayreuther

Was sind Sounds? Eine Ontologie des Klangs

2019, 250 S., kart., 5 SW-Abbildungen
27,99 € (DE), 978-3-8376-4707-5
E-Book: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4707-9

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Musikwissenschaft



Eva-Maria Houben

Musical Practice as a Form of Life How Making Music Can be Meaningful and Real

2019, 240 p., pb., ill.

44,99 € (DE), 978-3-8376-4573-6

E-Book: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4573-0



Marianne Steffen-Wittek, Dorothea Weise, Dierk Zaiser (Hg.)

Rhythmik – Musik und Bewegung Transdisziplinäre Perspektiven

2019, 446 S., kart., 13 Farbabbildungen, 37 SW-Abbildungen

39,99 € (DE), 978-3-8376-4371-8

E-Book: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4371-2



Anna Langenbruch (Hg.)

Klang als Geschichtsmedium

Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung

2019, 282 S., kart., 19 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4498-2

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4498-6

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**