

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 Reinhaler befand sich während seiner dreißigjährigen Tätigkeit in Bremen im erneuten Wandel des bürgerlichen Musiklebens. In dieser Zeit veränderte sich nicht nur Reinhalers Persönlichkeit selbst, sondern auch das Bremer Konzert für immer. Reinhaler, 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 Reinhaler 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 Reinhalers nur eine kürzere Biografie veröffentlicht (Schwarz-Roosmann, 2003). Nicht berücksichtigt ist darin jedoch, dass der kompositorische Nachlass Reinhalers 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 Reinhalers 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 Reinhaler zu Tage gebracht wird, wie es schon bis jetzt der Fall gewesen ist. Der gesammelte Korrespondenzbestand an Reinhaler 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 Reinhaler eine feste Vorstellung davon hatte, was im *Privat-Concert* aufzuführen war und was nicht. Im Falle Amalie Joachims war Reinhaler beispielsweise sichtlich bemüht, ihre Vorschläge einiger Arien für das *Privat-Concert* umzusetzen, und sagte ihr schließlich einen Korrepetitor für eine mozartsche 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 Reinhaler 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 Reinhaler 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-Concerfe* 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 Reinhaler bei der Programmabsprache eines Violinkonzerts mit Joseph Joachim für das *Privat-Concert* am 14. November 1878 zu schließen:

³⁸ Vgl. Reinhaler, 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 Reinhaler 1-21.

³⁹ Vgl. Brief von Karl Martin Reinhaler 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 Authoritive Edition Based on Authentic Sources*, dass das Werk in Wirklichkeit von Francesco Bartolomeo Conti (1681-1732) stammt.

⁴¹ Brief von Karl Martin Reinhaler 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 kommunizierter 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 Programm auswahl: 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 Konzertskizze, 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-Concerthe* 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-Concerthe* 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 wohlätige 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 einige 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 Matthäuspassion 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 *Matthäuspassion* 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 wohlütigen 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 Reinhaler konsequenter durchgeführt. Teilweise wurden sogar Vokalwerke an einigen Stellen vorgezogen, wo sonst instrumentale Solovorträge vorgesehen waren. So entwickelte sich in den *Privat-Concerten* unter Reinhaler 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 Reinhaler 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 (Reinhaler, 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 Reinhaler und Joseph Joachim eine eng verbundene, freundschaftliche gewesen ist. Joachim war bei seinen Besuchen in Bremen immer persönlicher Gast im Hause Reinhaler. 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 Reinhaler/Amalie Joachim nicht überliefert.
- 50 Reinhaler 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. Beispielhaft 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 verdammten.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 Manner 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 Rheinweinlied*, op. 123⁵³ 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 Rheinweinlied* 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 Töpkens 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-Concerthe* 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 s ch ö n 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 Jagiellonica 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 Koßmally/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 Töpkens 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 *Jephtha und seine Tochter*, das er später in Köln beendete (vgl. Karl Martin Reinthaler: *Jephtha 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 Reinhaler 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 Reinhaler 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 Mißverständnis der göttlichen Hilfe 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-Concerete* 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-Concerete* 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-Concerete. Protokoll der Privat-Concerete 1825-53*. Bd. 2, S. 4).

66 Vgl. Reinhaler, Karl Martin. *Das Oratorium und seine Aufgaben*. In: Bremer Sonntagsblatt, Organ des Künstlervereins, Bd. 6, 1858. S. 391-393.

67 In dieser Ausführung nutzt Reinhaler sogleich die Gelegenheit, die Gattung des Oratoriums deutlich gegen die Programmmusik abzugrenzen: »Was eine Verkennung der reinen Instrumentalmusik, d.h. die sogenannte Programmmusik, 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-Concerete* 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-Concerete* 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 Reinhaler 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 Reinhaler 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 Reinhaler 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 Reinhalers 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 Symposium *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 Reinhaller 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 Reinhaller 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. Wege der Wichtigkeit der Textstelle sei sie hier in Gänze abgedruckt: »Es mag gern sein, daß Reinhaller 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 Unterstützer 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 währen 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.

