

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 bezauberte, 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 (5. *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 heißtt es beispielsweise im Konzert am 11. Oktober 1826:

Im zten 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 Ouverture und verschiedene Gesangstücke aus der Oper *Elise* von Luigi Cherubini:

Vielfachen Äußerungen und Wünschen entsprechend, hatte man dazu gleich auf dem Conzertzettel 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 Gesangsachen ohne Zweifel von größerer Bedeutung und manches ist wahrhaft schön zu nennen.⁹⁸

Und schlüsslich 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 Conzert. Über den Vortrag des Künstlers lässt sich eben auch nicht 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-Concerete. *Protokoll der Privat-Concerete 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-Concerthe* 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 Opernaristen 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 Operausschnitten 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 ernsten Musikdarbietung im Bremer *Privat-Concert*.¹⁰³ Entgegen dieser Wertung

¹⁰⁰ Vgl. *Privat-Concerthe. Protokoll der Privat-Concerthe 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-Concerthe. Protokoll der Privat-Concerthe 1825-53*, Bd. 1, S. 38).

¹⁰³ Vgl. *Privat-Concerthe. Protokoll der Privat-Concerthe 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 vorgetragenen 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 nehm sich die Musik, für sich betrachtet, allerliebst 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 beethoven-schen, deutlich wird.

Diese Debatte ist für den Verlauf des 19. Jahrhunderts keine untypische. Bernd Sponheuer deutet die Gegenüberstellung der künstlerischen Existzenzen 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-Concerthe* 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 vorge-tragen.

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-Concerde* 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-Concerde* 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-Concerde* 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 un-deutlicher 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-Concerfe*, wirkt das allerdings wenig zutreffend: Zielgerichtetes Handeln in Bezug auf die Auswahl des Programms ist in diesem Fall ohne Mühen nachweisbar, sie wird sogar dezidiert in den Rezensionen des Konzertprotokolls vorgetragen und legitimiert. Ohne Frage impliziert eine solche musikästhetische Standortbestimmung zunächst Abgrenzung und auch Ausgrenzung von Teilen des allgemeinen musicalischen 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 Traditionsbasis 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-Concerfe* 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 musicalischer 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-Concerfe* 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-Concerfe* 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 haydnscher 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 Ouvertüren, an erster Stelle die drei *Leonore-Ouvertüren* und die Ouvertüre des *Fidelio*, aber auch die *Egmont-Ouvertüre*, die *Coriolan-Ouvertüre*, die *Festouvertüre* (»Die Weihe des Hauses«), op. 124 und die Ouvertüre »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-Concerthe* 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-Concerne* 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-Concerne. Protokoll der Privat-Concerne 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 beethovenisch 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 Aufführungen konnten nachgewiesen werden.

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

Im Gegensatz zu den anderen geradenummerischen 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« entdecke. Diese Tendenz in der Rezeption der Werke, denen erst nach genauer Betrachtung und mehrmaligem Hören ein Werturteil auferlegt 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 zweifelsohne zu einer Mythisierung großer Instrumentalwerke bei, denen eine tiefgründige 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 Konzertwesens und auch der Musikkritik Leipzigs und Berlins, neue Beurteilungskriterien eines elitären, bildungsbürgerlichem Konzerts etabliert wurden, welche die Symphonien Beethovens überhaupt erst anschlussfähig machten.

Die Rezeption der Beethoven-Symphonien veränderte sich ab den 1840er Jahren 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 Probe kaum menschlichen Kräften angemessen ist, in das Geistige einer so reichen Arbeit ganz einzudringen, alle Feinheiten derselben aufzufassen und klar wiederzugeben. Indes 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 vorgestockten 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 bis dahin 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-Concerne. *Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*, Bd. 1, S. 124-125.

¹³⁷ Vgl. Döge, 1999, S. 241.

¹³⁸ Ebd., S. 243.

¹³⁹ Privat-Concerne. *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 Ouvertüre, eine Sopranarie, 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 bis dahin 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 Tat sache sich später paradoixerweise 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 herab lächelten, 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 Beethoven-schen Sachen geschrieben und auch ausgeführt sind, so haben wir hierin den Be-weis 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 gemein-sam mit weiteren Ausschnitten der entsprechenden Oper vorgetragen wurden; et-was 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 ver-schiedene 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 Konzertbüh-ne. 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 Auf-satz *Das Leipzig des Friedrich Rochlitz. Die Anfänge der musikalischen Kanonbildung und der klas-sisch-romantischen Musikästhetik* zahlreiche musikästhetische Betrachtungen aus, die parallel besonder im Falle der Musik Mozarts, Beethovens und C. M. von Webers in Bremen unmit-telbar anwendbar sind. All diese Erkenntnisse führen an vielfachen Beispielen vor, wie direkt der Einfluss der musikästhetischen Schriften der AmZ auf das Konzertwesen in Bremen ge-wirkt haben muss. Der Transfer der musikästhetischen Betrachtungen zwischen Leipzig und Bremen kann an dieser Stelle nicht in allen Details ausgeführt werden, obwohl die Betrach-tung 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 Kunstliendern 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 verstatten. Mendelssohn hat bei diesem Tongemälde ordentlich speculiert – »hier muß Wellenkräusel sein, da ein Segel flattern, dort eine Möve niederschießen, 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-Concerete. *Protokoll der Privat-Concerete 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 Einzigsten 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 Gastspiels 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-Concerthe* 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-Concerthe* 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 vereinzelten Aufführung unverhältnismäßig. Eine Erklärung für diese Aufführungen könnte sein, dass das Konzertprogramm lediglich auf die aktuell komponierten Werke der Zeit reagierte und die vereinzelten 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-Concerthe* 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 vereinzelte 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 Litoff) 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-Concerthe* 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-Concerthe* 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-Concerthe* 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 Übergangs-epoch 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 entgeggetreten. 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).