

III. Tradition und Affirmation – Sonderweg einer bürgerlichen Musikstadt (1857-1886)

Ein bürgerlicher Weg der Professionalisierung: Staatliche Beteiligung¹ und musikalische Vereine (1855-1877)

Einhergehend mit der zunehmenden Förderung kultureller Einrichtungen durch städtische Körperschaften, die Wolfgang Mommsen als eine deutsche Besonderheit im Zuge des bürgerlichen Ethos und der Legitimation vorherrschender Hegemonie bürgerlicher Schichten in der städtischen Selbstverwaltung sieht,² ist bei den Orchestern musikalischer Vereine um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine allgemeine Professionalisierungstendenz festzustellen. Anfängliche Intentionen musikausübender Vereine standen zunehmend im Konflikt zu höheren Anforderungen an die musikalische Spielpraxis, wie der Ausweitung des Klangkörpers infolge der Weiterentwicklung musikalischer Gattungen und den Forderungen vieler Künstler und Komponisten, das durch den Dilettantismus teils verkümmerte Niveau der Musik zu heben. Darüber hinaus wurde Musik zum Mittel der Repräsentation einer bürgerlichen Kultur, was sich auch in den Musikvereinen durch eine Spezialisierung auf Gattungen und einzelne Komponisten bemerkbar machte.³ Parallel führten diese Entwicklungen in vielen Musikvereinen der Zeit zur Professionalisierung der Orchester mit fraglos immens wachsenden Kosten. Ein Indikator zur Erkennung dieses Phänomens ist nach Claudia Heine der Zeitpunkt des Übergangs der Musikvereinorchester zu städtischen Orchestern.⁴ Der Übergang der bürgerlichen Orchester in die öffentliche Hand und die Professionalisierung der musikalischen Ausführung sind unmittelbar miteinander verbunden.

1 Wenn im Folgenden von einer »staatlichen Beteiligung« oder einer »Verstaatlichung des Orchester« die Rede ist, dann ist damit ein finanzieller Zuschutz zu den ansonsten durch privates Engagement getragenen Kosten gemeint, den die öffentliche Hand, also der Bremer Senat und die städtischen Kassen, in irgendeiner Weise für die Musik aufbringt. Die Bezeichnung hat nichts mit der erst später zum Tragen kommenden Nationalstaatlichkeit gemein.

2 Vgl. Mommsen, 2002, S. 48.

3 Vgl. Heine, 2009, S. 137.

4 Vgl. ebd., S. 129 f.

Als entsprechend logische Folge erscheint es, dass bürgerliche Konzertgesellschaften, die schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts Orchester mit einer Mehrzahl an Berufsmusikern unterhielten, einen verhältnismäßig frühen Übergang in die städtische (Teil-)Finanzierung fanden. Ohnehin mussten diese Orchester nicht erst die Hürde der Professionalisierung überstehen: Das Leipziger *Gewandhausorchester* kooperierte ab 1840 problemlos mit dem Stadtorchester, dem städtisch angestellte Musiker, also zunächst Musiker des Kirchenorchesters, angehörten.⁵ Für die *Gewandhauskonzerte* wurde das Stadtorchester, das im Jahr 1840 aus 27 Musikern bestand, durch einige weitere Musiker – besonders Streicher – ergänzt.⁶ Hingegen scheiterte das eigene Orchester der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* an einer endgültigen Professionalisierung. Nur die *Gesellschaft der Musikfreunde Wien* darf in der Hinsicht als Ausnahme gelten, dass sie ein Vereinsorchester trotz weiterer Verwaltung durch den gleichen Verein des ehemaligen Dilettantenorchesters professionalisierte.⁷ Vergessen werden sollte dabei jedoch nicht, dass die *Philharmonische Gesellschaft Hamburg* eine weitere Ausnahme bildete, deren Orchester ausschließlich aus Berufsmusikern bestand und im Jahr 1856/57 sogar unabhängig vom Stadttheaterorchester organisiert wurde,⁸ was in Deutschland, der Schweiz und Österreich einmalig gewesen sein dürfte. Der Regelfall hingegen waren bürgerliche Orchester, die wie das Vereinsorchester in Düsseldorf in den 1860er Jahren zu städtischen Orchestern wurden.⁹ Vor der Folie dieser Beispiele stellt sich die Frage, in welcher Weise sich auch in Bremen der institutionelle Rahmen des Orchesters und der *Privat-Concerte* wandelte. Wird auch der *Verein für Privat-Concerte* zunehmend von der öffentlichen Hand unterstützt und wenn ja, auf welche Weise?

Rückblickend war die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts des bremischen Musiklebens dadurch geprägt, dass unterschiedliche Vereine ein breiteres musikalisches Angebot sicherstellten, durch das bewusst auch die Bereiche der praktischen Musikausübung und Sparten anderer Musik bedient wurden, als es durch die *Privat-Concerte* der Fall gewesen war. Die Institutionen bestanden so nebeneinander, ohne sich in ihren Aufgabenbereichen zu berühren und ohne größere Kooperationen, aber auch ohne in Konkurrenz zueinander zu treten. Der *Verein für Privat-Concerte* war zunächst alleinig für die Beschäftigung des eigenen Orchesters zuständig und engagierte Musiker, die auf der anderen Seite ihr Honorar nicht ausschließlich über die *Privat-Concerte* bestreiten konnten. In der Folge bestand das Orchester neben dem Theaterorchester des noch privat geführten Theaters, der städtischen Militär- und Kirchenmusik auch aus den Orchestern und Vereinigungen der musikalischen

5 Vgl. Jung, 2006, S. 96.

6 Vgl. ebd., S. 98.

7 Vgl. Hinrichsen, 2011, S. 56.

8 Vgl. Sittard, 1890, S. 309 f.

9 Vgl. Heine, 2009, S. 120 ff., besonders auch S. 132.

Dilettanten. Im folgenden Kapitel wird aufgeführt, wie ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Tendenz in der Organisation des städtischen Musiklebens zu erkennen ist, die sich von dieser Praxis deutlich unterschied: Die Institutionen rückten näher zusammen. Sowohl in dem Sinne, dass Institutionen mit unterschiedlichen Zielen Ressourcen teilten, wie auch in dem Sinne, dass mehrere Vereinigungen sich gemeinsam für ein gleiches Ziel einsetzten.

Das Bremer Theater ist ein Beispiel dafür, wie sich um das Fortbestehen einer – hier sogar privat geführten – musikalischen Institution zunächst ein breites bürgerliches Engagement bemühte, das in den 1850er Jahren von der Stadt abgelöst wurde: Im Jahr 1843 bestanden noch drei Vereine, die sich gemeinsam darum bemühten, das Niveau der Theateraufführungen zu heben, um es als Repräsentant der bürgerlichen Kultur der Willkür der kritisch betrachteten privaten Führung zu entziehen. Denn den Übelstand der fast völlig gelähmten Entwicklung des Theaters schrieb man dem Umstand der Privatunternehmung ebenso zu wie der Taten- und Meinungslosigkeit des Publikums. Nur durch letzteres könnten »Mittel zur Contribution von Anerkennung, Geld und Beifall – Artikel, ohne die ein Künstler nicht gut leben kann,« geschaffen werden.¹⁰ Das Publikum müsse sich um die Unterstützung der Kunst selbst kümmern, sonst »ist der Keim zur Auflösung und Zerstörung gelegt und entwickelt, und die Schuld fällt, wenigstens dem größten Theil nach, auf das Publikum zurück.«¹¹ Deutlich wird in diesem Zitat, dass man die hanseatische Tugend des kollektiven bürgerlichen Mäzenatentums nicht nur in finanziellen Angelegenheiten suchte, sondern das persönliche Engagement und die Auseinandersetzung mit Kunst als ebenso wichtig betrachtete. An den gemeinsamen Zielen beteiligt waren ab 1843 schließlich eine Aktiengesellschaft zur Finanzierung eines neuen Theatergebäudes, ein Theater-Unternehmensverein als Komitee zur Leitung der laufenden Geschäfte und der künstlerischen Entscheidungen und ein Theaterverein, der bereits seit 1826 die Anschaffung teuren Notenmaterials und anderer Kostenpunkte unterstützte.¹² Dieses umfassende bürgerliche Engagement entwickelte sich vornehmlich aus der Tatsache, dass unter den Bremern die Vorstellung von einem vollkommenen Theater als Symbol und zur Repräsentation der eigenen bürgerlichen, deutschen Kultur unverzichtbar geworden war:

Eine reiche Stadt von 50 000 bis 60 000 Einwohnern darf eine Kunstanstalt nicht vermissen lassen, die, zu allen Zeiten ein Bedürfnis gebildeter Menschen, für einen Gradmesser des Kunstsinns und der Bildung erachtet werden mag. Bremen rühmt sich, Deutschland mit der transatlantischen Welt im Austausch materielle Erzeugnisse zu vermitteln. Es liegt ihm damit aber auch die moralische Pflicht

10 Töpken, August Theodor. Künstler und Publikum. Correspondenz. Bremen, im Juni. In: Neue (Leipziger) Zeitschrift für Musik. 1. Jg. Nr. 23, 19.06.1834, S. 91 f. und S. 96, hier: S. 96.

11 Ebd.

12 Vgl. Tardel, 1945b, S. 13.

ob, das Vaterland auch in den höheren geistigen Interessen zivilisierter Völker der neuen Welt gegenüber würdig zu vertreten. Dem aus Deutschland Scheidenden muß hier zuletzt der volle Eindruck deutscher Gesittung auf den Weg gegeben werden; [...]»¹³

Abbild des Repräsentationsbedürfnisses war der 1843 eröffnete Neubau des Bremer Theaters. Dieser wurde mit rein bürgerlichem Engagement finanziert und auf dem Tempelberg, einer Anhöhe in den Wallanlagen, errichtet. Der Anblick des prunkvollen Gebäudes auf der Parkanhöhe muss eindrucksvoll gewesen sein. Auch Theodor Töpken, der Verfasser der oben angeführten Kritik, engagierte sich im *Theater-Committee*, also dem Theater-Unternehmensverein. In dieser Position hatte er auf die künstlerische Ausrichtung des Theaters ebenso Einfluss, wie er für die Konzertgestaltung der *Privat-Concerte* von Bedeutung gewesen war.¹⁴ Dass Privatpersonen in Vereinen um 1840 in einer Bürgerstadt, wie Bremen es war, immer wieder Aufgaben übernahmen, die von Seiten der öffentlichen Hand noch nicht zu erwarten waren, wird an dieser Stelle wieder deutlich. Erst allmählich entwickelte sich eine Bereitschaft dazu, Kunst und Musik von der privaten in die öffentliche Hand zu verschieben: Der neue Theaterbau wurde im Jahr 1854/55 mit samt des Inventars vom Bremer Senat gekauft und fortan verpachtet.¹⁵

Der Beginn des staatlichen Engagements für die Orchester war in Bremen, wie in anderen Städten, ein stufenloser Übergang, der in seinen Einzelheiten rückblickend aufgrund der schlechten Quellenlage nicht mehr abschließend ergründet werden kann. Die Umstrukturierung des Bremer Konzertorchesters hängt dabei eng mit der Geschichte des Theaters zusammen, dessen bisherige Chroniken und überlieferte Quellen sehr wenig über das Orchester der Opern- und Theateraufführungen berichten.¹⁶ Deshalb ist auch nicht mehr zu ergründen, in welchem Verhältnis das Theaterorchester ab der Übernahme des Gebäudes durch den Bremer

13 Ebd., S. 17.

14 Vgl. Töpken, August Theodor. Briefe vom 26.06.1845 und 27.06.1845 an Louis Spohr. Darin bedankt Töpken sich im Namen des Theater-Committees für die Bestätigung Spohrs, auf seiner Rückreise von Oldenburg in Bremen eine Aufführung seiner Oper *Jessonda* zu leiten: »Im Namen des Theater-Committee, deren Mitglied ich bin, bringe ich Ihre wie voraus meinen verbindlichsten Dank für Ihr freundliches Eingehen auf einen Wunsch, dessen Erfüllung das Theater-Institut Bremens sich zur großen Ehre rechnen wird« (ebd., Blatt 1). Vermittelt in dieser Anfrage hatte Kapellmeister Pott aus Oldenburg, der ein Schüler Spohrs gewesen war.

15 Vgl. Tardel, 1945b, S. 21 ff.; vgl. Rüppel, 1993, S. 33-52; vgl. Blum, 1975, S. 260 ff.

16 Vgl. hierzu auch die schon älteren, aber ausführlichsten Arbeiten über das Bremer Theater von Hermann Tardel (Tardel, 1926-1947; Tardel, 1945a, Tardel 1945b) und die Ausführungen Rüppels (Rüppel, 1993). Eine Auswahl der Dokumente zum Theater Bremen, in denen es Hinweise auf das Orchester gibt, befindet sich in der Auflistung der Primärquellen unter *Theater Bremen*.

Abb. 7: Der Neubau des Stadttheaters in Bremen auf dem Tempelberg



Quelle: Tardel, 1945a

Senat zum selbigen stand. Für die Geschichte des Konzertorchesters wäre das gleichermaßen bedeutend, bestand dieses doch ab spätestens 1863 aus dem Theaterorchester, das durch einige Musiker zum Konzertorchester erweitert wurde.¹⁷ Die wichtigste Erweiterung des Theater- zum Konzertorchester war das *Philharmonische Quartett*, durch das jedem Stimmgruppenführer der Streichinstrumente des Theaterorchesters ein zweites erstes Pult zur Seite gestellt wurde. Darüber hinaus ergänzten weitere Musiker das Theaterorchester zum Konzertorchester.¹⁸ Der Senat regelte über den Pachtvertrag, dass für mindestens 20 Abende die Freistellung vom Theaterdienst gesetzlich festgelegt war, was nicht auf besonderes Verständnis seitens des Theaters fiel.¹⁹ In welchem Umfang der Senat das Theaterorchester finanzierte, ist, wie gesagt, leider nicht mehr zu ergründen. Es ist aber wahrscheinlich, dass die Grundsicherung durch ihn erfolgte, wie die Formulierungen im *Statut des Vereins Bremischer Musikfreunde* vermuten lassen.²⁰ Der Senat verhalf

17 Vgl. Verein Bremischer Musikfreunde. *Statuten*. Statuten des Vereins für Bremische Musikfreunde, Bremen 1863, § 1.

18 Vgl. ebd., § 16.

19 Vgl. Blum, 1975, S. 261 f. Weiterhin erklärt Blum, in späteren öffentlichen Diskussionen sei eingestanden worden, das künstlerische Niveau des Theaterorchesters hänge unmittelbar von dem Wirken im *Privat-Concert* ab (ebd., S. 262).

20 Darin ist von »Gagenzulagen« die Rede und es heißt: »Da dieses [das Konzertorchester] einen wesentlichen Theil des Concert-Orchesters, den Bläserchor, fast ganz enthält, und überhaupt dem öffentlichen Kunstinteresse am meisten dient, wird es von dem Vereine besonders zu pflegen sein.« [Hervorhebung von der Autorin] (Verein Bremischer Musikfreunde. *Statuten*. Statuten des Vereins für Bremische Musikfreunde, Bremen 1863, § 16).

den *Privat-Concerten* dann ebenfalls zum Bestehen, denn wäre das Theater als größere Institution nicht verpflichtet gewesen, die Musiker freizustellen, fehlten dem Konzertorchester ohne Frage – im Gegensatz zum größeren Hamburg – eine ausreichende Anzahl professioneller Musiker. Die Personalunion beider Orchester war und ist aufgrund der Größe Bremens stets essentieller Kompromiss.²¹

In den 1860er Jahren, in einer Zeit, in der wie gesagt in vielen Städten Vereinorchester in die öffentliche Hand übergegangen waren, wurden das Theater- und Konzertorchester in Bremen nicht von der Stadt verwaltet und geleitet, sondern von einem Verein. Dieser war dafür zuständig, als breite bürgerliche Basis den Fortbestand und die Konkurrenzfähigkeit der Orchester sicher zu stellen: Der *Verein Bremischer Musikfreunde* begründete sich im Jahr 1863 mit dem Ziel, Geldmittel zu sammeln, um den Musikern der Orchester Gagenzuschläge zahlen zu können.²² Dabei machte man sich zur Aufgabe, das Theater-Orchester, welches zu dieser Zeit 34 Musiker umfasste und »überhaupt dem öffentlichen Kunstinteresse am meisten diene,« ebenso zu unterstützen wie die Verstärkung des Streichquartetts für die Erweiterung zum Konzertorchester, dem insgesamt 65 honorierte Musiker angehörten.²³ Über die Bemühungen zur besseren finanziellen Ausgangssituation, der Unterstützung in Anschaffungen und der Förderung des Nachwuchses hinaus verstand sich der neu gegründete Verein als eine vermittelnde Instanz zwischen den Direktionen des Theaters und der Konzerte.²⁴ Er verteilte seine Zulagen an die Musiker unabhängig vom bereits gezahlten Honorar einer der beiden Institutionen, allerdings unter der Bedingung, dass jedes honorierte Mitglied sich den Gesetzen des Konzertorchesters zu unterwerfen hatte und entsprechend in den diesbezüglichen Konzerten – den *Privat-Concerten* und den Konzerten der *Singakademie* – mitspielte. Auf diese Weise nahm der *Verein Bremischer Musikfreunde* eine Schlüsselrolle im Musikleben Bremens ein. Er war zunächst Vermittler zwischen den Institutionen, wurde im Laufe der Jahre jedoch immer stärker zum finanziellen Verwalter

21 Hingegen war diese Kooperation auch immer wieder der Anlass, um die musikalische Qualität der Aufführungen zu kritisieren. Man betrachtete die Konzerte als künstlerisch anspruchsvoller und beklagte, dass das Orchester zu sehr vom Theateralltag geprägt sei, als dass es sich auf große Symphonien einlassen könne. Darüber hinaus war das Orchester nur für kurze Proben freigestellt. Lediglich das *Philharmonische Quartett* probte über die Orchesterproben hinaus etwas mehr, wie auch in dem folgenden Bericht beschrieben wird: »Trotz der gepriesenen Leitung seines Dirigenten, des Herrn C. Reinthaler, vermag das Orchester, welches aus den verschiedensten Elementen zusammengesetzt ist, doch nur äusserst selten etwas Vollendetes zu bieten. In einer Probe von nicht mehr als zwei Stunden müssen Symphonien und Ouverturen concertfähig einstudiert werden; höchstens, dass für ein vollständig neues Orchesterwerk noch ein bescheidenes Quartettproböchen angeordnet wird.« (Musikalisches Wochenblatt, am 23. Februar 1877).

22 Vgl. Verein Bremischer Musikfreunde. *Statuten*, §16.

23 Ebd.

24 Vgl. ebd., S. 6, § 17.

des Orchesters: Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stetig wachsenden städtischen Zuschüsse wurden ebenso vom Verein verwaltet wie ab dem Jahr 1892 die volle Verantwortung für den Teil des *Stadtorchesters* vom Verein getragen wurde.²⁵ Die Theater- und Konzertveranstalter zahlten ab dann eine Orchester-Miete an den Verein und erweiterten das Stadtorchester im Sinne ihrer Anforderungen. Die ganze Zeit über ermöglichte der »unabhängige« *Verein Bremischer Musikfreunde* auch anderen Konzertveranstaltern, das Orchester zu mieten: In der Folge gründeten sich im Künstlerverein ab 1869 sogenannte *Künstlerverein-Konzerte*, in denen das Bremer Konzertorchester spielte, also das selbe Orchester wie in den *Privat-Concerten*, die als Konzertunternehmung auf das gestiegene Bedürfnis der Bevölkerung nach anspruchsvoller Konzertmusik reagierten.²⁶ Inwiefern in diesen Konzerten auch das *Philharmonische Quartett* zur Verstärkung engagiert wurde, ist nicht klar. Der Saal, in dem dieses neue Abonnement stattfand, war derselbe, indem auch die *Privat-Concerte* ab 1869 stattfanden: der vom Architekten Heinrich Müller gebaute Kaisersaal.

Abb. 8: Kaisersaal im Künstlerverein Bremen. Fotografie, Ende des 19. Jahrhunderts



Quelle: Staatsarchiv Bremen, Nachlass Piersig, 7,156

25 Vgl. *Mitteilung des Senats an die Bürgerschaft betreffend Städtisches Orchester vom 18. Juli 1893*, in: Theater Bremen. *Auszüge aus dem Senatsprotokoll das Theater Bremen betreffend*. Zur späteren Zeit der Orchesterorganisation ab 1878 siehe auch das Kapitel *Widerstreit der bürgerlichen Kultur und die Kritik der Institutionen (1878-1895)*.

26 Weitere Ausführungen zum Künstlerverein finden sich bei Blum, 1975, S. 240 ff. und Neuling, 1906.

Für die *Privat-Concerte* bedeutete die Unterstützung des Konzertorchesters durch den *Verein Bremische Musikfreunde* auf der einen Seite den Vorteil, dass durch die vermehrten finanziellen Mittel die Konzerte in aufwändigerem Rahmen und wahrscheinlich mit einem größeren Orchester stattfinden konnten, als es ohne den Verein der Fall gewesen wäre. Auf der anderen Seite war diese institutionelle Veränderung der Beginn einer Konstruktion, die eine größere und ernst zu nehmende Konkurrenz bedeutete, was sich allerdings etwas durch die Tatsache relativierte, dass der *Vereine für Privat-Concerte* wohl einen stimmberechtigten Vertreter in den Vorstand des *Vereins Bremischer Musikfreunde* entsenden durfte.²⁷ So entwickelte sich der *Verein Bremischer Musikfreunde* zunächst zu einem Organ, das als bürgerliche Lösung der städtischen Beteiligung zur Förderung der Orchester gelten darf: Öffentliche Zuschüsse werden durch einen bürgerlichen Vereinen verwaltet und verteilt. Der Verein wurde so zur ausführenden Institution des Bremer Senats.

Das *Privat-Concert* blieb über den gesamten Untersuchungszeitraum dieser Arbeit auch ein Interesse des Senats, weil die Senatsmitglieder zu einem nicht geringen Anteil als Subskribenten am Konzert beteiligt waren und sich mit dem künstlerisch-ästhetischen Anspruch der Konzerte identifizierten. Neben den bereits beschriebenen Vereinbarungen engagierte sich der Bremer Senat seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert weiterhin über das Ehrenhonorar des Städtischen Musikdirektors und später auch eines Konzertmeisters für das Orchester. Auch das war jedoch mit Kompromissen behaftet, denn seit der Anstellung Ochernals war man bemüht gewesen, einen vielseitigen Städtischen Musikdirektor zu gewinnen, der in den Augen des Senats den *Privat-Concerten* ebenso gewachsen sein musste wie den Belangen der Kirchenmusik, der anderen Vereine und öffentlichen Musiken.²⁸ Auch die Rolle des Konzertmeisters hatte sich zu einer leitenden Position des Musiklebens entwickelt,²⁹ der zunehmend eine hohe Bedeutung beigemessen wurde: Dem neuen Konzertmeister A. T. Böttjer wurde deshalb im Jahr 1861 ebenfalls ein Ehrenhonorar von 100 Rthlr. für die Saison und als Ausdruck seiner zusätzlichen

27 So wurde es in den Statuten festgelegt: »Der Vorstand des Vereins besteht aus Sieben stimmberechtigten Mitgliedern, und drei in Verhinderungsfällen für dieselben eintretenden Substituten, welche von der Generalversammlung aus den Vereinsgenossen erwählt werden, so wie dem städtischen Musikdirector als musikalischer Beirathe. Außerdem hat jedes andere hiesige Kunstinstitut, sofern und solange es einen jährlichen Beitrag von mindestens 50ß zahlt, die Befugniß, einen stimmberechtigten Vertreter dem Vereinsvorstande zuzuordnen« (§ 5 in: Verein Bremischer Musikfreunde. *Statuten*. Statuten des Vereins für Bremische Musikfreunde, Bremen 1863).

28 Vgl. dazu auch Schwarz-Roosmann über die Anstellungsvoraussetzungen und das spätere Aufgabenfeld Karl Martin Reinthalers als *Städtischer Musikdirector* in Bremen (Schwarz-Roosmann, 2003, S. 31 ff.).

29 Vgl. Reinthaler, Karl Martin. *Brief vom 12.04.1861 an Anonymus [Präsident]*.

Leistungen zugesprochen.³⁰ Dafür unterlag auch dessen Anstellung der Obrigkeit des Senats.

Beide Neuerungen, die Einführung eines Ehrenhonorars für den Konzertmeister 1861 und die Gründung des *Vereins Bremischer Musikfreunde* 1863, fielen in eine Zeit, in der sich in Bremen durch die Einführung der Gewerbefreiheit 1861 die Gewerbeprivilegien aufhoben, die früher an das Bürgerrecht mit Handlungsfreiheit gebunden waren.³¹ An Stelle des großen Bürgerrechts wurde eine Umsatzsteuer eingeführt.³² Diese Liberalisierung des Handels musste zwangsläufig Auswirkungen auf die Kulturinstitutionen haben. Alle Reaktionen in dieser Zeit dürfen sicher immer auch als finanzielle Absicherungsmöglichkeiten des Konzertwesens zu deuten sein, um mit neuen Ideen auf die im Wandel befindlichen gesellschaftlichen Voraussetzungen zu reagieren.

Die Verwaltung der Orchester durch den *Verein Bremischer Musikfreunde* scheint jedoch auch Nachteile gehabt zu haben, wie aus einem Brief des Musikdirektors Reinthaler aus dem Jahr 1867 hervorgeht. Darin berichtet er seinem Freund Joseph Joachim, der sich zu jener Zeit in Hannover aufhielt, von seiner Idee, infolge »der Auflösung des Bremer Hanseaten Chor[s] (Anmerkung am Rand des Briefes: 1. Oktober)« den Plan zu verfolgen, ein »von der Stadt unterstütztes städtische[n/s] Orchester[s] zu versuchen«. ³³ Er schreibt:

Diese Unterhandlungen, die in d. nächsten 4 Wochen alle meine Zeit in Anspruch nehmen werden, denn es gilt von 200 Mitgl. d. Bürgerschaft d. Majorit. für diese neue Sache die ihnen gar nicht scheinen will zu gewinnen, macht uns etwas bange und verhindert mich jeglich an andern Dingen, die ich sehr gern in Bewegung gesetzt haben würde; ich meine darunter auch die Frage, ob es möglich wär außerhalb der Saison also jetzt einmal dein Quartett u. dich insbes. hier zu haben.³⁴

Reinthalers Versuch, die Neuerungen des Jahres 1867 als Gunst der Stunde zu nutzen, war letztendlich nicht in dem Maße erfolgreich, wie er es wohl gehofft hatte, denn es sind keine Quellen vorhanden, aus denen in der Folge seines Gesuchs eine verbesserte städtische Beteiligung hervorgeht. Beachtlich ist diese Briefstelle jedoch in jedem Fall, weil sie belegt, dass Reinthaler als Musikdirektor seine

30 Darüber hinaus erhielt der Konzertmeister ein Honorar aus seiner Tätigkeit im Theaterorchester wie im Konzertorchester, wie aus einem Brief Reinthalers an Joseph Joachim hervorgeht (vgl. Reinthaler, Karl Martin. *Neunzehn Briefe und zwei Postkarten vom 17.01.1867-27.06.1891 an Joseph und Amalie Joachim*. Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, SM 12, Doc. orig. Karl Martin Reinthaler 10).

31 Vgl. Reineke, 1929, S. 219.

32 Vgl. ebd.

33 Brief von Reinthaler an J. Joachim vom 4. September 1867, in: Reinthaler, Karl Martin. *Neunzehn Briefe und zwei Postkarten vom 17.01.1867-27.06.1891 an Joseph und Amalie Joachim*.

34 Ebd.

einflussreiche Position nutzte, um den Musikern des Orchesters ein sicheres und wahrscheinlich auch besseres Auskommen zu verschaffen. Natürlich hätte sich das auch auf seine Anstellung nicht unbemerkt gelassen. Er wirkte in Bremen aktiv an der Gestaltung der Institutionen des Musiklebens mit und versuchte auch in der Hansestadt umzusetzen, was ihm im Bereich öffentlicher Unterstützung aus anderen Städten, wie Leipzig mit dessen Stadtorchester, schon Jahre bekannt war.

Bei der Betrachtung der Entwicklungen des Bremer Musiklebens in den 1860er und -70er Jahren wird deutlich, dass der *Verein Bremischer Musikfreunde* eine zentrale Position einnahm, die die Grundlage für die weiterhin bürgerliche Organisation und Finanzierung des Orchesters war und somit charakteristisch für den Bremer Weg des bürgerlichen Konzerts ist. Neben den finanziellen Anliegen fungierte der Verein auch als vermittelnde Instanz zwischen dem Theater und dem *Privat-Concert*, die sich in musikästhetischer Hinsicht als erbitterte Gegner und Pole des Parteienstreits des 19. Jahrhunderts herausstellten: Der musikalischen Ära Reinthalers stand am Theater über fast die gesamten dreißig Jahre die musikalische Leitung Theodor Hentschels gegenüber, der ein bekennender Wagnerianer war und die musikalischen Ansichten Reinthalers nicht teilte. Neben der gegensätzlichen musikalischen Ausrichtung der beiden musikalischen Leiter begründete sich der Streit zwischen Theater und *Privat-Concert* ebenfalls in den Zielen und gesellschaftlichen Verankerungen der Institutionen: Das Theater Bremen war von jeher eine Institution, die der bürgerlichen Mittelschicht ebenso offenstand wie der Großbürgerlichen. Besonders ab den späten 1830er Jahren nahm das Bremer Stadtbürgertum die Theaterbühne verstärkt für sich in Anspruch, wie aus vielen Diskussionen in den Bremer Tageszeitungen hervorgeht.³⁵ Das *Privat-Concert* blieb hingegen vornehmlich die Domäne der alteingesessenen Bremer Kaufmannsfamilien und den Großbürgerlichen, auch wenn sich diese Tendenz über die Dekaden etwas verläuft. Das Musikverständnis, das sich in diesem Kreis um den Gedanken einer reinen Instrumentalmusik im Sinne absoluter Musik, eines autonomen Kunstwerks, etabliert hatte, stand den künstlerischen Interessen des Theaters – auch den Werken Richard Wagners – gegenüber.³⁶ Karl Martin Reinthaler war in diesem Streit eine Person, an der sich der Konflikt zu entzünden schien. Darüber hinaus sicherte der *Verein Bremischer Musikfreunde* in allen Bereichen – Konzerten und Theater – den direkten Einfluss der bürgerlichen Mäzene auf das Konzertwesen ab. Die Entscheidungen lagen durch die Verwaltung der öffentlichen Mittel durch den Verein anders als in vielen deutschen Städten bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ausschließlich bei den wenigen Personen, die sich im bürgerlichen Mu-

35 Besonders sei dabei verwiesen auf die Auseinandersetzungen und die Kritik um elitäre Tendenzen des Bremer Theaters im *Bürgerfreund* der späten 1840er Jahre.

36 Zur Spaltung des Musiklebens Bremens im Hinblick auf das Werk Wagners siehe auch: Nolte, 1996.

sikleben und dessen Vereine engagiert hatten und die finanziellen Möglichkeiten aufbrachten, diese zu unterstützen. Musiker standen entsprechend in ihrer Abhängigkeit und waren nicht wie in anderen Städten zu jener Zeit bereits öffentlich angestellt. Für die Entwicklung des Bremer Konzerts sind es diese strukturellen Voraussetzungen, vor deren Folie die künstlerischen und biografischen Ereignisse der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu deuten sind.

Bürgerliche Werte und kulturelle Praxis: Der Konservatismus unter der Ägide Karl Martin Reinthalers

Karl Martin Reinthaler befand sich während seiner dreißigjährigen Tätigkeit in Bremen im erneuten Wandel des bürgerlichen Musiklebens. In dieser Zeit veränderte sich nicht nur Reinthalers Persönlichkeit selbst, sondern auch das Bremer Konzert für immer. Reinthaler, über dessen Biografie, Werke und Ansichten insgesamt noch viel im Dunklen liegt,³⁷ entwickelte sich von einem hochgeschätzten Musiker zu einer Person, an der sich die Kritik des Musiklebens in den 1880er Jahren entzündet. Darauf wird in Kürze noch näher eingegangen werden. Zunächst soll an dieser Stelle jedoch das Handlungsfeld von Reinthaler im bremischen Konzertwesen näher untersucht werden. Inwiefern setzte er seine musikalischen Vorstellungen von einer instrumentalen Kunstmusik um, welche Handlungsräume hatte er im *Privat-Concert* und auf welche Weise nahm er als Musikdirektor und vielleicht auch als Komponist an anderer Stelle Einfluss auf das Bremer Musikleben? Ausgehend von diesem Blick auf seine frühere Wirkungszeit in Bremen soll auch der spätere Konflikt um seine Person, der in den nächsten Kapiteln diskutiert wird, versucht werden zu deuten.

37 Bisher wurde über das Leben Karl Martin Reinthalers nur eine kürzere Biografie veröffentlicht (Schwarz-Roosmann, 2003). Nicht berücksichtigt ist darin jedoch, dass der kompositorische Nachlass Reinthalers seit einiger Zeit im Besitz des Stadttheaters Erfurt ist. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieser Arbeit hat Dr. Arne Langer den Nachlass gesichtet und hofft, bald ein provisorisches Werkverzeichnis abschließen zu können. Einige lose Blätter und Skizzen konnten bisher jedoch noch nicht zugeordnet werden. Nach der Auskunft von Herrn Langer handelt es sich ausschließlich um musikalische Quellen. Inwiefern sich aus den unerforschten Quellen auch Erkenntnisse über Reinthalers Funktion im Bremer Musikleben, besonders auch ab 1880, ergeben, kann zum jetzigen Zeitpunkt nicht bewertet werden. Darüber hinaus besteht die Hoffnung, dass durch die zunehmende Digitalisierung und die Online-Datenbanken zur Verzeichnung unveröffentlicher Briefe (wie Kalliope) weitere Korrespondenz von Reinthaler zu Tage gebracht wird, wie es schon bis jetzt der Fall gewesen ist. Der gesammelte Korrespondenzbestand an Reinthaler ist nach heutigem Stand im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen. Die entsprechende Gegenkorrespondenz ist bisher nicht gesammelt aufgeführt worden.