

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

Wilhelm Friedrich Riem: Ein Vorbild aus Leipzig in der Hansestadt

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

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

¹ Nur zu Karl Martin Reinthaler gibt es überhaupt eine erste biografische Untersuchung (Schwarz-Roosmann, 2003), die jedoch leider an vielen Stellen bisher recht oberflächlich bleibt.

² Aus den Unterlagen zum Berufungsverfahren Riems gehen die umfangreichen Bemühungen Müllers hervor, Riem für Bremen zu gewinnen (vgl. Riem, Wilhelm Friedrich. *Personalakte*). Die Bekanntschaft Riems mit Müllers Sohn, Adolf Müller, der in Halle Medizin studierte, wo sich beide in der Gesellschaft bei Niemeyer, Reichardt, Wücherer kennengelernt hatten, spielte dabei eine wesentliche Rolle (vgl. Rose, 1860, S. 336. Und vgl.: Göthel, Folker,

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

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

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

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

³) Riem, Wilhelm Friedrich, in: MGG 1, Bd. 11, Sp. 479). Riem wurde bei der Berufung mit 21 von 32 Stimmen zum Domorganisten gewählt. Für seinen Mitbewerber W. Seidlitz aus Freiburg/Kedingen (der Schwiegersohn des verstorbenen Domorganisten Rauschelbachs) wurden 8 Stimmen abgegeben (vgl. Riem, Wilhelm Friedrich. *Personalakte*).

⁴) Vgl. Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 207 (Bericht vom 7. April 1823).

⁵) Theodor Weinlig war zuvor Kantor an der Kreuzkirche in Dresden gewesen und hatte seine Tätigkeit dort zur Zufriedenheit aller Amtsinhaber ausgeführt. Bei seiner Bewerbung in Leipzig hatte er seine Gründe zur Niederlegung des Amtes in Dresden anscheinend so geschickt dargestellt, dass ihm der Vorzug gewährt werden musste (vgl. Eitner, Robert, »Weinlig, Theodor«, in: Allgemeine Deutsche Biographie, 1896 (Bd. 41), S. 507-508 [zitiert nach Onlinefassung, zuletzt aufgerufen: 08.09.13]).

⁶) Bremisches Unterhaltungsblatt vom 09.02.1853, S. 295. Selbiges wird berichtet in: *Rheinische Musik-Zeitung* 4/167 vom 06.08.1853, S. 1293.

⁷) Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*, Bd. 1, S. 2.

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

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

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

8 Vgl. Heine, 2009, S. 65.

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

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

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

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

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

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

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

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

[...] und durch seine, zum Theil nur kleinen und zerstreuten, aber sehr gründlich, faßlich, und auch angenehm geschriebenen Abhandlungen, durch Manches in seinen Lehrbüchern, und vornehmlich durch seinen *Privateunterricht*, den er vielen nachher berühmten Männern, theils mündlich, theils in Briefen gab – ist er mit Ehren der Vater der deutschen Kritik, inwiefern sie den ästhetischen Theil der Tonkunst betrifft, geworden.¹⁸

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

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

¹⁵ Vgl. Erb-Szymanski, 2006, S. 168.

¹⁶ Rochlitz, 1830, S. 37-38.

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

¹⁸ Rochlitz, 1830, S. 38-39.

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

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

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

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

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

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

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

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

²³ AmZ, 1804, Sp. 637.

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

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

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

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

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

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

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

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

Abb. 4: Lithografie Wilhelm Friedrich Riem



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

²⁹ Vgl. AmZ, 1804, Sp. 368.

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

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

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

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

32 König, 2008, S. 453.

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

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

Auch Riems Vorstellung von einem Musikdirektor, die er nach dem Tod des Musikdirektors Ochernal eingehend in seiner *Bewerbung um das Amt des Musikdirektors in Bremen* (1832) ausführt, ist dadurch geprägt, dass er seine eigene Person fast vergessen zu machen versuche, um so die vielseitigen Talente der Orchestermusiker »harmonisch und in *einem Geiste*« hervorzu bringen.^{35³⁶ Dieses unterscheide, so führt er aus, den Musikdirektor schließlich im Kern von einem Virtuosen, der alle anderen Talente in den Schatten zu stellen versuche.³⁷ Jene Eigenschaft, verbunden mit seiner ausgezeichneten Kenntnis der Musik im Allgemeinen, war offensichtlich der Schlüssel zu einem geschätzten Ansehen bei den Orchestermusikern, mit dem er eine ganze Generation Musiker und viele seiner Schüler geprägt hatte.}

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

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

³⁴ Duntze, 1851, S. 595.

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

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

³⁷ Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

43 Vgl. Münzer, 1901, S. 10.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Konzertaufbau und Werkbegriff der Bremer *Privat-Concerfe*

Im 19. Jahrhundert überwog in den meisten Konzerten noch ein gemischtes Pro-gramm aus Gesangsstücken und Instrumentalwerken, wie auch aus Solo- und En-semblestücken, die in regem Wechsel aufgeführt wurden.⁵¹ Auch die *Privat-Concerfe* wurden seit ihrem Beginn bis weit ins 19. Jahrhundert hinein nach einer vielsei-tigen, aber immer wiederkehrenden Struktur abgehalten, nach der akribisch zwi-schen reiner Instrumentalbesetzung und Vokalmusik meist mit Orchesterbegleit-ing gewechselt wurde. Dieser Konzertaufbau wurde zwar nicht formal beschlos-sen und in Statuten festgehalten – wie im Falle der *Allgemeinen Musik-Gesellschaft Zürich* oder dem *Gewandhauskonzert* in Leipzig –,⁵² er zeichnete sich aber deutlich über viele Saisons im Programm der Konzerte ab und lässt sich wie folgt zusam-menfassen:

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

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

51 Vgl. Schwab, 1971, S. 15.

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