

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

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

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

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

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

<sup>72</sup> Elmshäuser, 2007, S. 74-75.

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

<sup>74</sup> Vgl. ebd., S. 305.

<sup>75</sup> AmZ, 1819, S. 539.

<sup>76</sup> Vgl. Schulz, 1991, S. 43.

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

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

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

---

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

<sup>78</sup> Vgl. Jäger, 2002, S. 138.

<sup>79</sup> AmZ, 1819, S. 516.

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

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

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

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

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

<sup>81</sup> Salmen, 1988, S. 102.

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

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

<sup>84</sup> Vgl. Salmen, 1988, S. 109.

<sup>85</sup> Müller, *Versuch einer Geschichte der musikalischen Kultur in Bremen*, S. 117.

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

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

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

<sup>87</sup> Vgl. dazu Hentschel, 2006, S. 166.

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

<sup>89</sup> Wellmann, 1911, S. 12.

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

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

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

<sup>90</sup> Vgl. Jäger, 2002, S.138.

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

<sup>92</sup> Vgl. Kapitel »Musikkultur im Vormärz und die Dichotomie des Konzerts«

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

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

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

94 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

Zweites Konzert am 19. Novbr. 1814.

#### Erster Theil

Symphonie von Mozart, D Dur

Violin-Konzert von Rode D moll – Herr Klingenberg

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

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

Zweiter Theil

Symphonie von Haydn D Dur

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

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

Terzett aus der Entführung aus dem Serail »Marsch, Marsch!«<sup>104</sup>

Darüber hinaus geben die handschriftlichen Konzertprogramme im Jahr 1813, natürlich im Schatten des Triumphes über Napoleon, ein umfassendes patriotisches Repertoire wieder.<sup>105</sup> Patriotischen Gestus, besonders den Gemeinschaftssinn sowie das Streben einer brüderlichen Einheit der Gesellschaftsmitglieder fordernd, hat auch der eigens gedichtete *Unionsgesang* zur Eröffnung des neuen Unionssaals im Jahr 1815.<sup>106</sup> Dass mit der Einheit der *Union* natürlich die Einheit des deutschen Volkes bereitet werden sollte, wird in der Liedzeile »Uns schlingt das Band der Sympathie/Um alle Bundesglieder« deutlich. Das Phänomen des Dilettantismus wirkte auf diese Weise zu Beginn des 19. Jahrhunderts besonders unter jungen Kaufleuten als Stifter einer neuen bürgerlichen Identität und war als Schlüssel einer gemeinsamen Kultur Träger der patriotischen Gedanken einer aufstrebenden, wirtschaftsbürgerlichen Oberschicht Bremens.

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

<sup>104</sup> Programm von einem handschriftlichen Konzertprogrammzettel. In: *Unions-Concerfe. Programme 1811-1816*.

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

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

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

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

---

108 Ebd.

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

110 Vgl. AmZ, 1824, S. 146.

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

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

Darüber hinaus gab es im Frühjahr 1816 eine Abspaltung vom *Unions-Concert*, die einmal mehr den schwierigen Weg der Professionalisierung bürgerlicher Orchester verdeutlicht: Einige Dilettanten schlossen sich unter der Leitung von Herrn A. Münter<sup>114</sup> zu einer *Musikalischen Uebung* zusammen, die einmal in der Woche im Haus des selbigen stattfand. Die Gruppe protestierte gegen die allgemeinen Professionalisierungstendenzen des Liebhaberkonzerts unter Wilhelm Friedrich Riem. Die Verwalter der Übung hingegen waren unter anderem zur »möglichste[n] Beschäftigung aller Theilnehmer und daher [der] Zuordnung einer gehörigen Abwechslung bei den Instrumenten, die überflüssig besetzt sind«, aufgerufen.<sup>115</sup> Über das Programm der *Musikalischen Uebungs*-Konzerte wird im Protokoll aus dem Jahr 1816 berichtet: »Kleine Symphonien werden mit Solo-Vorträgen abwechseln und im Notfall auch einzelne Quintetts, Quartetts und Trios gemacht werden können.«<sup>116</sup> Es wurden keine zahlenden Zuhörer oder bezahlte Musiker zu den Übungen zugelassen. Eingeladen wurden fähige Dilettanten, vor allem solche, die ebenso nach den Kriterien der Veranstalter der Gesellschaft dienlich waren.<sup>117</sup> Neben dem Leiter der Konzerte, Herrn Münter, waren 15 weitere Dilettanten<sup>118</sup> an der *Musikalischen*

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

<sup>113</sup> Vgl. AmZ, 1822, S. 86.

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

<sup>115</sup> *Union. Protokoll für die musikalischen Uebungen*. 1816, S. 3.

<sup>116</sup> Ebd., S. 2.

<sup>117</sup> Ebd., S. 3.

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

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

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

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

<sup>119</sup> *Unions-Concerde. Fingerzeige für den Protokollisten des Union-Konzerts. 1815.* Mit Auflistung des Orchester-Personals.

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

<sup>121</sup> Vgl. *Union. Brouillon zum Protokoll des Union-Protokolls*. S. 3.

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

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

#### **Konzerte musikalischer Vereine (13 Konzerte, davon 5 öffentlich)**

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

#### **Konzerte öffentlicher Einrichtungen (5 Konzerte)**

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

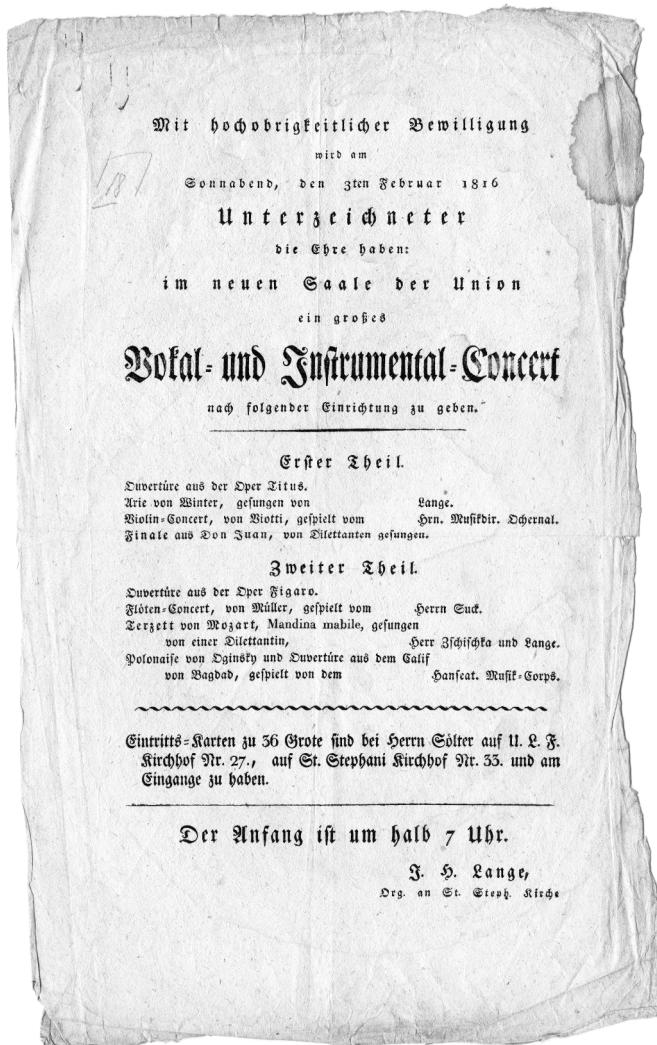
#### **Konzerte selbstständiger Konzertveranstalter (14 öffentliche Konzerte)**

- 4 Reisevirtuosenkonzerte
- 9 Konzerte von einheimischen Künstlern  
(von beiden mind. 4 im Abonnement von Ochernal)
- 1 öffentliches Quartett-Konzert im Krameramtshaus von Ochernal<sup>122</sup>

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

<sup>122</sup> Vgl. AmZ, 1825, S. 95 ff.

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



Quelle: Staatsarchiv Bremen, 7,1039

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

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

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

---

<sup>123</sup> Vgl., AmZ, 1824, S. 144.

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

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

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

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

So ist auch zu erklären, warum trotz dieser ersten Erfolge im Bremer Musikleben der Bremer Korrespondent<sup>125</sup> der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* im Jahr 1823 noch kritisierte, dass in Bremen die Künste vom Handel abhängig seien und der Nachteil, den Hansestädte dadurch immer entgegen der Residenzstädte zu haben schienen, zu beklagen sei:

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

---

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

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

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

---

126 AmZ, 1823, S. 105.