

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 beethovenischen Werken propagiert hatte, und auf der anderen Seite einer hohen Kunst der geistlichen Vokalmusik. Diese Idee gab es im Falle der Instrumentalmusik in Bremen also durchaus schon vor der Ankunft Riem, 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 überständische Beschäftigung mit ihr, aber auch durch seine umfassenden Professionalisierungstendenzen 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 umfangreich. Wilhelm Friedrich Riem ist mit den Anfängen der bürgerlichen Musikkultur Bremens auf das Engste verknüpft.

Konzertaufbau und Werkbegriff der Bremer *Privat-Concerte*

Im 19. Jahrhundert überwog in den meisten Konzerten noch ein gemischtes Programm aus Gesangsstücken und Instrumentalwerken, wie auch aus Solo- und Ensemblestücken, die in regem Wechsel aufgeführt wurden.⁵¹ Auch die *Privat-Concerte* wurden seit ihrem Beginn bis weit ins 19. Jahrhundert hinein nach einer vielseitigen, aber immer wiederkehrenden Struktur abgehalten, nach der akribisch zwischen reiner Instrumentalbesetzung und Vokalmusik meist mit Orchesterbegleitung gewechselt wurde. Dieser Konzertaufbau wurde zwar nicht formal beschlossen 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 zusammenfassen:

1. Symphonie
2. Arie oder ein anderes Gesangsstück
3. Instrumentalkonzert (oder alternativ als zweites Werk ein Instrumentalkonzert, 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.

(4.) aufgeführt wurde)

– Pause –

4. Ouvertüre
5. einige Gesangsstücke aus Opern, Konzertlieder oder ein weiteres Instrumentalkonzert
6. Werk für Chor und Orchester (oder alternativ ein weiteres Orchesterwerk (6.), oft auch eine zweite Ouvertüre (6.))

Es gab jedoch auch einige Konzerte, die von diesem wiederkehrenden Konzertaufbau abwichen: So war es in den *Privat-Concerten* üblich, diejenigen Werke zuletzt zu spielen, von denen man sich die größte Wirkung auf das Publikum erhoffte. Sie füllten dann als alleiniges Werk oft auch eine ganze Konzerthälfte aus. Zunächst wurde eine solche Sonderstellung größeren Symphonien, aber auch großen geistlichen Werken wie Kantaten und Ausschnitten aus einem Oratorium zuteil.⁵³ Die zweite Hälfte des Konzerts konnte alternativ auch aus einer Zusammenstellung von Ausschnitten einer Oper bestehen. Ouvertüren wurden dann zu Konzertbeginn gespielt, denen der gewohnte Wechsel an Werken mit instrumentaler und vokaler Besetzung folgte. Insgesamt bestand in den ersten Saisons bei knapp der Hälfte der Konzerte das Programm nach der Pause aus nur einem Werk, wobei sich diese Tendenz später zugunsten der hier vorgestellten allgemeinen Konzertstruktur relativierte.

Allgemein ist es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keine Seltenheit, dass öffentliche Konzerte mit den »großen, vielgespielten Meisterwerken« beschlossen wurden.⁵⁴ In den meisten Fällen handelte es sich dabei um eine Symphonie Beethovens, wenn keine »symphonische Novität« auf dem Konzertprogramm stand.⁵⁵ Gleichzeitig erklärt Walter Salmen, dass sich erst durch die veränderte Rolle des

53 Die Vorführung ganzer Oratorien und generell geistlicher Musik war der *Singakademie Bremen* überlassen. Im *Privat-Concert* wurden lediglich in Ausnahmen Ausschnitte aus Oratorien vorge tragen, wie am 16. November 1842 ein Duett aus Händels *Judas Maccabäus* mit dem Zusatz »auf Verlangen« im Konzertprotokoll angegeben wurde. Zu Beginn der Konzerte gab es darüber hinaus noch zwei weitere Ausnahmen: *Die Jahreszeiten* von Haydn und *Das Weltgericht* von Schneider wurden am 16., 30.11.1825 und 6.12.1828 gespielt. Das hatte wahrscheinlich wegen der Popularität der Werke praktische Gründe und wurde auch dadurch legitimiert, dass Schneiders *Weltgericht* im *Gewandhauskonzert* in Leipzig uraufgeführt worden war. Darüber hinaus gibt es Hinweise darauf, dass Oratorien von der Konzertdirektion als Werke für Laienchöre eingeschätzt wurden, die nur in unmittelbarer Zusammenwirkung mit dem Text ihre Wirkung entfalten würden, was im Rahmen der *Privat-Concerte* abgelehnt wurde (vgl. Bremisches Unterhaltungsblatt No. 96 vom 30.11.1836, S. 770).

54 Vgl. Steinbeck, 2002, S. 24.

55 Vgl. ebd.

Dirigenten und dessen Konzertdramaturgie am Ende des 19. Jahrhunderts ein Konzertaufbau entwickelte, der »autonomer Musik mit Absolutheitsanspruch« zu einem Bereich der »konzentrierten Aufführung« ohne nicht werkimmanente Vokalteile verhalf.⁵⁶ In den Bremer *Privat-Concerten* ist die Alleinstellung der Symphonien, wie in den *Gewandhauskonzerten*, jedoch bereits ab der ersten Saison festzustellen. Das und ihre später noch genauer analysierte Bedeutung für das Konzert in Bremen verdeutlichen die Wichtigkeit der beethovenschen Symphonien für dieses und andere bürgerliche Konzerte: Die Gattung der Symphonie war durch die theoretischen Vermittlungen E. T. A. Hoffmanns und im Zuge der Idee vom *Romantischen* zur »höchsten Form ›reiner Kunst‹« erhoben worden.⁵⁷ In ihr erfüllte sich eine zweckunabhängige Kunst als absolute Musik, ebenso, wie sie als Grundstein dafür angesehen wurde, dass jeder Musiker sich in ihr frei entfalten konnte und generell frei zu sein schien, obgleich er durch sie ebenso Teil eines Ganzen war.⁵⁸ Deshalb wurde die Symphonie auch zum Symbol der Volksrepräsentation, die sie zu einer öffentlichen Gattung⁵⁹ und als Symbol zur Vereinigung der Gesellschaft zur bürgerlichen Gattung schlechthin werden ließ.

Dass der Aufbruch des traditionellen Konzertaufbaus mit seinem Wechsel der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert entscheidend durch die Symphonien Beethovens vorangetrieben wurde, ist kein Zufall: In Leipzig, dem einzigen bekannten Konzert, wo diese Alleinstellung der Beethovensymphonien ebenso 1825/26 bereits zum festen Bestandteil gehörte,⁶⁰ war es die *Eroica*, die zum ersten Mal ohne Unterbrechungen mit allen Sätzen aufgeführt wurde und so den Beginn der Umsetzung eines in sich geschlossenen Werkverständnisses im Konzertprogramm markierte, wie er schon bald zur Norm werden sollte.⁶¹ In Bremen war es die *Pastoralsymphonie*, die zum ersten Mal nicht zu Beginn, sondern als alleiniges Werk im zweiten Konzertteil, gespielt wurde.⁶² Auf der einen Seite ist die

56 Vgl. Salmen, 1988, S. 80.

57 Steinbeck, 2002, S. 19. Vgl. auch Erb-Szymanski, 2006, S. 177 f.

58 Vgl. dazu zum Beispiel die Beschreibung der Symphonie eines Frankfurter Korrespondenten im Revolutionsjahr 1848 aus der *AmZ*: »Die Symphonie bildet für das Orchesterpersonal einen eigenen Staat, worin jedes Mitglied ein freier Bürger ›ein kleiner König rund für sich‹ ist. Sie bildet ein Capri der Kunst, und vereinigt mit ihren tausend unsichtbaren Fäden alle Mitwirkenden zu einem Bunde, wo alles irdische abgestreift, jedes Herz die Religion der Tonkunst inniger als jemals fühlt« (Salmen, 1988, S. 118).

59 Vgl. Finscher, Ludwig, »Symphonie«, in: MGG 2, Sachteil Bd. 9, Sp. 57; der sich darin auch auf den Artikel »Symphonie« in Gustav Schillings Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst, 1838-1840, Bd. 6, S. 541 ff. beruft.

60 Vgl. Hagels, 2005, S. 760 ff. (CD-ROM-Anhang).

61 Vgl. Erb-Szymanski, 2006, S. 179.

62 Vgl. Anhang »Das Programm der *Privat-Concerte* der Saisons 1825/26-1851/52«. Am 15. Februar 1826 ist im 9. Konzert der ersten Saison das Konzertprotokoll zugunsten der sechsten Symphonie von Beethoven umgestellt.

Pastorale, die im Kontext der Symphonien Beethovens wegen ihres »Ausdrucks der Empfindung«⁶³ zur Prophetin der Programmmusik umgedeutet wurde, gerade nicht das unzweifelhafte Aushängeschild absoluter Musik. Andererseits lässt sie als »charakteristische Symphonie« eine romantisch-poetische Deutung zu, die als Kriterium für ihre Alleinstellung ausschlaggebend gewesen sein könnte.⁶⁴ Im 19. Jahrhundert galten schließlich die *Pastorale* und die *Eroica* gemeinsam mit den anderen numerisch ungeraden Symphonien als der eigentliche Inbegriff der Gattung *Symphonie* nach Beethoven.⁶⁵ In Bremen wurden neben der Aufführung der *Pastorale* bis ins Jahr 1835 nur die *Neunte Symphonie* mit und ohne Schlusschor »Ode an die Freude« und die *Eroica* ebenso separiert aufgeführt. Die Wende in der Aufführungspraxis, also der Aufbruch der traditionellen Konzertabfolge, ist damit ohne Übertreibung der »modernen Sinfonik vom Format eines Beethoven« zuzuschreiben.⁶⁶ Jene Wirkung, die von der isolierten Platzierung der Symphonien Beethovens im Konzert ausging, deutet Ludwig Finscher zu Recht als Beförderung des Mythos Beethoven, wie er später in den *Gewandhauskonzerten* besonders unter Mendelssohns Leitung weiterhin lanciert wurde.⁶⁷ Diese Beobachtung kann durchaus auch für Bremen festgestellt werden, wenn der Protokollführer über das Konzert am 17. Februar 1836, in dem in der zweiten Hälfte die *Eroica* gespielt wurde, berichtet:

Eine Symphonie von Beethoven hören und dann sterben, sagt Berlioz. Eine Symphonie von Beethoven hören und dann nach Hause gehen, könnte man auch sagen. Die *eroica*, mehr als jede andere, gehört durchaus ans Ende. Die gewaltigen Erschütterungen derselben müssten die Wirkung alles folgenden nothwendig zerstören, selbst aber durch dieses wieder sich vermischen. Glückliche daher, wem es vergönnt war, an diesem Abend den ungeschwächten Eindruck des großen Tongemäldes mit sich fortzu nehmen. [Hervorhebung im Original]⁶⁸

Hier, wie an einigen anderen Stellen des *Protokolls der Privat-Concerte*, wird deutlich, dass die besondere Platzierung der Beethovensymphonien im Konzert zugleich den Weg für eine Kanonisierung des Programms ebnete, indem sie den Symphonien Beethovens zu größerer Wirkung und mystifizierter Deutung verhalf. Letztendlich hatte die Anordnung der Symphonien am Schluss des Konzerts in Bremen jedoch

63 Auf dem Programmzettel der Uraufführung der Pastoralisymphonie setzte Beethoven: »Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey« (vgl. Küster, 2009, S. 107).

64 Vgl. dazu Steinbeck, 2002, S. 25. Beethoven selbst hatte seine *Pastorale* übrigens als »sinfonia caratteristica« bezeichnet (ebd.).

65 Vgl. Voss, 1999, S. 53.

66 Vgl. Erb-Szymanski, 2007, S. 67.

67 Vgl. Finscher, Ludwig, »Symphonie«, in: MGG 2, Sachteil Bd. 9, Sp. 64 f.

68 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*, Bd. 1, S. 178.

keinen Bestand. Ab den 1840er Jahren lag den Konzertprogrammen vermehrt wieder der altbekannte Wechsel musikalischer Gattungen zugrunde. Die Gründe dafür können nur spekulativ darin gesucht werden, dass ein traditioneller Konzertaufbau vielleicht dem Verkauf zahlreicher Konzertkarten von jeher förderlich war. Andererseits hatte die Konzertanordnung dann vielleicht bereits auch ihren Zweck erfüllt gehabt: Die Symphonien Beethovens waren zum Zenit der abendländischen Kultur erklärt geworden.

Auch wenn der ständige Wechsel musikalischer Gattungen im Konzertprogramm positiv gesprochen einen Rahmen geboten haben könnte, um dem vormaligen Bedürfnis des Publikums zu entsprechen, neue Werke in ihrer musikalischen Breite vorzuführen, kann der Wechsel der musikalischen Gattungen doch realistisch betrachtet in erster Linie als Abbild eines Unterhaltungsbedürfnisses des Publikums und der Popularisierung von Musik gedeutet werden.⁶⁹ Gleichzeitig ist der akribische Wechsel an Konzertstücken, bei denen besonders auch die unterschiedliche Besetzung Beachtung fand, Zeugnis dessen, dass sich allgemein im Konzertprogramm des ausgehenden 18. Jahrhunderts die Praxis der Liebhaberkonzerte widerspiegelte.⁷⁰ In der Folge des Bedürfnisses nach eigenständigem Musizieren stand ein buntes Konzertprogramm, das jedem musikalischen Anspruch der Liebhaber genüge leisten musste. Das bürgerliche Konzertpublikum musste vor der Folie dieser Gewohnheiten noch daran gewöhnt werden, auch längere Zeit einem einzelnen Werk oder Solisten die nötige Aufmerksamkeit zu widmen, wie aus dem folgenden kritischen Kommentar eines unbekannten Autors der *AmZ* hervorgeht:

Ein ganzes Concert auf was immer für einem Instrumente, ehemals der Gipfel des Ruhmes für den Ausführenden, der Gegenstand der Bewunderung für den Zuhörenden, erzeugt nun die peinlichste lange Weile, und selbst der vollendetste Spieler darf sich höchstens für die Dauer eines Rondeau, oder einer Polonaise Aufmerksamkeit versprechen.⁷¹

Besonders bei Symphonien hatte man auch in Bremen zu Beginn der Konzerte die Befürchtung, dass sie zu lang sein könnten und den »Zuhörern unverständlich sein möchten«, so dass man Wiederholungen übergang und auch an anderen Stellen die Werke kürzte.⁷²

69 Vgl. Jäger, 2002, S. 131 f.

70 Vgl. Schwab, 1971, S. 14 und vgl. Salmen, 1988, S. 80.

71 *Über den Verfall der Musik* vom 2. Mai 1818, in: *AmZ*, 1818, Sp. 155, zitiert nach: Jäger, 2002, S. 132.

72 Vgl. Bremer Brief vom 6. August 1853, in: *Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler*, 4. Jg., Nr. 167 (1853), S. 1293 f., hier besonders S. 1293. Das Konzertprotokoll gibt keinen Hinweis darauf, ob Werke nicht vollständig aufgeführt wurden. Um dieser Frage weiter

Carl Dahlhaus schreibt die Berücksichtigung der Integrität der Werke zunächst dem Symphoniekonzert zu: Hier wurde anders als in Unterhaltungs- und Liebhaberkonzerten die Zerstückelung ausgeschlossen.⁷³ Auch der Konzertablauf der *Privat-Concerte* ermöglichte einen Vortrag musikalischer Werke, dem ein emphatischer Werkbegriff autonomer Musik zugrunde gelegt war. Einzelne Ausschnitte musikalischer Werke wurden nur bei einer Ausnahme vorgetragen: Aus Opern und Oratorien wurden zwar einzelne Teile vorgetragen, aber auch hier wurde offensichtlich darauf geachtet, dass gleich mehrere Teile aus demselben Werk einen umfassenden musikalischen Eindruck vermittelten.⁷⁴ Die übliche Struktur der Konzerte war dann auch zugunsten einer einheitlicheren Vorführung – also Ausschnitte aus demselben Werk in unmittelbarer Folge zu spielen – verändert worden.⁷⁵ Diese Idee eines zusammenhängenden Konzertaufbaus wurde auch in der *AmZ* proklamiert, worin besonders die in Konzerten aufgeführten Ausschnitte aus Opern besprochen wurden. Schon im ersten Jahrgang der *AmZ* wird in dem Bericht *Ueber das jetzt gewöhnliche Aufführen einzelner Opernscenen in Konzerten* überlegt, dass Arien, wenn sie arm an Handlung seien, sich besser eignen würden, um sie wegen des fehlenden Kontextes im Konzert vorzuführen.⁷⁶ Weiter heißt es: »Es ließen sich gar leicht noch mehrere Gründe an einander reihen, aus denen einleuchten würde, daß nur mit verständiger Einschränkung Theatermusik in die Konzerte gebracht werden sollte, und daß, wenn sie dahin gebracht wird, lieber kleine zusammenhängende Ganze, als, wie gewöhnlich, ganz abgerissene Stücke ausgewählt werden sollten.«⁷⁷ Diese Empfehlung fand im Bremer *Privat-Concert* unmittelbare Umsetzung.

nachzugehen, wäre eine aufwändige Untersuchung des oft noch vorhandenen historischen Aufführungsmaterials (Notenarchiv der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen*) nötig.

- 73 Vgl. Dahlhaus, 1980, S. 41. Vom Symphoniekonzert habe sich ein Unterhaltungskonzert abgespalten, in dem durchaus weiterhin einzelne Sätze einer Symphonie aufgeführt wurden. Die Integrität der Programme der Symphoniekonzerte schreibt Dahlhaus dem Bildungsbürgertum zu, das sich Musik als Bildungsfunktion zu eigen gemacht habe, um im Konzert als repräsentative Instanz der bürgerlichen Musikkultur zu erscheinen (ebd., S. 42).
- 74 Beispielhaft ist das Programm des 10. Konzerts der Saison am 14. März 1827, in dem neben einer Arie aus Webers *Freischütz* auch dessen Ouvertüre und weitere Gesangsstücke aus der Oper aufgeführt wurden (s. Anhang »Das Programm der *Privat-Concerte* der Saisons 1825/26-1851/52«).
- 75 Beispielsweise wird im Konzert am 16. Januar 1828 die Ouvertüre aus der *Zauberflöte* von Mozart erst als drittes Stück im zweiten Konzerteil gegeben, um die Nähe zur darauf folgenden Introdution aus derselben Oper zu suchen. Vgl. dazu auch das Konzert am 26. März 1828, in dem ein ähnlicher Aufbau gewählt wurde: Als letzte Werke werden sowohl Mozarts Ouvertüre, wie auch Finale aus der Oper *Titus* vorgetragen (s. Anhang »Das Programm der *Privat-Concerte* der Saisons 1825/26-1851/52«).
- 76 Vgl. *AmZ*, 1799, Sp. 481 ff.
- 77 Ebd., S. 486.

Für ein bürgerliches Konzert im frühen 19. Jahrhundert war ein geregelter Konzertaufbau keine Seltenheit. Es sind sogar Beispiele bekannt, wie Musikvereine ihre Konzerte ebenfalls nach einer festen Konzertordnung gestaltet hatten, die sogar schriftlich formuliert worden war:⁷⁸ Von der *Allgemeinen Musik-Gesellschaft Zürich* gibt es eine Konzertordnung aus dem Jahr 1812, nach der – auch wenn sie gerade entgegen einer möglichen Kanonisierung wirken sollte – die Struktur der Konzerte in Zürich, ganz ähnlich wie in Bremen, durch den Wechsel von Gattungen mit verschiedener Besetzung geprägt war.⁷⁹ Das *Leipziger Gewandhauskonzert* legte schon 1781 einen Paragraphen fest, der regelte, in welcher Weise sich die musikalischen Gattungen abzuwechseln hatten:

In den gewöhnlichen wöchentlichen Concerten wird vor der Pause eine Symphonie, Arie, ein Concert, und abwechselnd ein Duett, oder Instrumental-Quartett; nach der Pause eine Symphonie, Arie, ein Concert, und eine Partie gegeben werden.⁸⁰

In Leipzig sollte in Abweichung zu Bremen nach der Pause eine zweite Symphonie gespielt werden, generell scheint das Programm nach diesem Paragraphen noch umfangreicher vorgegeben zu sein, als es in den Bremer *Privat-Concerten* gewesen war. Die uns heute zugänglichen Konzertstatistiken belegen jedoch, dass sich in Leipzig schon in den 1810er Jahren langsam etabliert hatte, nur noch eine Symphonie im Konzert zu spielen – eine weitere Dekade später ist das bereits der Regelfall.⁸¹

Obwohl die Konzertstruktur der *Privat-Concerte* über viele Dekaden dieselbe geblieben war und in ihrer Abfolge in der Tendenz sogar zur Mitte des 19. Jahrhunderts noch konsequenter umgesetzt wurde, gibt es eine Ausnahme, die nicht dem beschriebenen Schema folgte: Einige Konzerte waren als eine Art *Virtuoskonzert* konzipiert.⁸² Wenn im Konzert ein besonderer Solist zu Gast war, wurden in diesem Fall solistische Instrumentalwerke⁸³ oder im Falle einer Konzertsängerin oder eines Konzertsängers Lieder oder andere solistische Gesangswerke mit und ohne Orchesterbegleitung an unüblichen Stellen im Programm integriert. Im Zentrum

78 Vgl. Heine; Hinrichsen, 2011, S. 142.

79 Vgl. Transkription des Konzertordnungsentwurfs der AMG von 1812, zitiert nach Heine; Hinrichsen, 2011, S. 152-158 und besonders S. 144.

80 Vgl. Dörfel, 1972 [1884], S. 16.

81 Vgl. Hagels, 2005, S. 760 ff.

82 Vgl. dazu auch Walter Salmen, der Virtuoskonzerte als »situationsbezogen«, »von den Trends abhängig« und aus »meist gemischten Inhalts« bezeichnet (Salmen, 1988, S. 145).

83 Untypisch für den Ablauf der *Privat-Concerte* war zum Beispiel das Konzert am 19.02.1840, in dem Clara Wieck den ersten wie den zweiten Teil des Konzerts mit solistischen Beiträgen auf dem Klavier ohne Orchesterbegleitung beschloss (s. Anlage »Das Programm der *Privat-Concerte* der Saisons 1825/26-1851/52«).

des Vortrags standen dann immer die Fähigkeiten des Solisten oder auch ein besonderes Instrument.⁸⁴ So wurde beispielsweise im Konzert am 03. Dezember 1845 nur zu Beginn des Konzerts traditionell eine Mozart-Symphonie in C-Dur gespielt und zum Ende mit Rossinis viel gespielter Ouvertüre zu *Wilhelm Tell* der Abend geschlossen. Ansonsten füllten die solistischen Beiträge von Herrn Ditt (Hofopernsänger, Hannover) und Frau Stål (Pianistin aus Stockholm) das Konzertprogramm, weshalb die Rolle des Orchesters ausnahmsweise hintergründig als Begleitung zurückgestuft wurde.

Abschließend seien zwei Beobachtungen beschrieben, die sich in den *Privat-Concerte* erst im Laufe der Jahre entwickelt hatten: Zum einen wurden ab der Saison 1838/39 regelmäßig auch Lieder im Konzert vorgetragen. In der Saison 1833/34, also bereits fünf Jahre nach dem Tod Schuberts, wurde das erste Lied in einer Saison der *Privat-Concerte* aufgeführt.⁸⁵ In der darauf folgenden Saison waren es sogar bereits einige Lieder mehr.⁸⁶ Nach einer Pause von einigen Saisons, in denen keine Lieder im Programm standen, wurden in der Saison 1838/39 bereits sieben Lieder vorgetragen. In den drei darauffolgenden Saisons waren es sogar noch mehr Kompositionen, die der musikalischen Gattung des Liedes zuzuschreiben sind.⁸⁷ Lieder wurden in den *Privat-Concerten* zumeist in der Mitte der zweiten Konzerthälfte vorgetragen. In der Saison 1841/42 wurden fünf Konzerte sogar mit einem Lied be-

84 Vgl. Salmen, 1988, S. 144.

85 Im 7. Konzert der Saison (5. Februar 1834) ist als letzter Programmpunkt G. Spontinis »Kennst du das Land« angegeben. Es handelt sich dabei um »Mignons Lied« nach einer Textvorlage von Goethe, das 1830 im Verlag Trautwein et Comp., Berlin erschienen ist. Madam Mühlbruch singt die Gesangspartie und W. F. Riem begleitet sie am Klavier (vgl. Anlage »Das Programm der *Privat-Concerte* der Saisons 1825/26-1851/52«).

86 In der Saison 1834/35 wurde fünfmal ein Lied vorgetragen (oder mehrere Lieder aus einem Zyklus, das Programm ist an dieser Stelle nicht ganz eindeutig). Folgende Lieder stehen im Programm: Kriegerlied von Panny (19. November 1834), Zwei Allemanische Volkslieder mit Variationen von Pixis (3. Dezember 1834), Schottische Lieder [op. 108] von [L. v.] Beethoven (17. Dezember 1834), Lieder mit Pianoforte-Begleitung (7. Januar 1835), Lied mit Begl.[eitung] des Pfte. [Pianoforte] von Schuster (4. Februar 1835) (vgl. Anlage »Das Programm der *Privat-Concerte* der Saisons 1825/26-1851/52«).

87 In der Saison 1839/40 wurden neun Lieder von sieben verschiedenen Komponisten vorgetragen, in der Saison 1840/41 wurden die meisten Lieder gespielt – 17 Stück von 15 verschiedenen Komponisten – und auch in der Saison 1841/42 wurden noch 14 Lieder von 13 verschiedenen Komponisten vorgetragen. Mehrere Lieder wurden in den Saisons 1838/39-41/42 lediglich von F. Lachner (sieben Lieder), F. Schubert (sechs Lieder), H. Proch (fünf Lieder) und F. W. Kücken (vier Lieder) gespielt. Ansonsten wirkt die Zusammenstellung der Lieder in diesen Saisons geradezu, als habe man verschiedenste Liedkomponisten vorstellen wollen. Auffällig ist, dass mehrere Lieder-Komponisten aus Wien oder aus dem Kontext der Berliner *Singakademie* stammten (vgl. Anlage »Das Programm der *Privat-Concerte* der Saisons 1825/26-1851/52«).

schlossen.⁸⁸ Bis zum Ende der für diese Arbeit aufgezeichneten Konzerte (Saison 1851/52) werden Lieder im *Privat-Concert* regelmäßig vorgetragen. Während in den ersten Saisons, in denen Lieder gespielt wurden, noch keine bevorzugten Liedkomponisten auszumachen waren, sind es in den späteren Jahren besonders die Lieder Schuberts, Mendelssohns und Lachners, die vermehrt in den Programmen zu finden sind. Es gibt in den Protokollen und anderen Quellen der Zeit keine Hinweise darauf, warum das Lied ab dieser Zeit Teil des Programms der *Privat-Concerte* wurde. In jedem Fall ist diese Beobachtung vor dem Hintergrund der allgemeinen Entwicklung der Gattung des Liedes als fester Bestandteil öffentlicher Konzerte überraschend, denn Edvard F. Kravitt kommt in seiner umfassenden Betrachtung *Das Lied: Spiegel der Spätromantik* (2004) zu dem Ergebnis, dass das Lied erst im Fin de Siècle im öffentlichen Konzertleben allgegenwärtig war.⁸⁹ Der Höhepunkt der Öffentlichkeit für das Lied sei sogar erst zwischen 1900 und 1914 erreicht worden, wo die Anzahl der Liederabende beträchtlich gestiegen sei.⁹⁰ Hingegen sei das »Lied, die repräsentativste Ausdrucksform der Romantik des 19. Jahrhunderts, [...] in Österreich und Deutschland in den ersten Hälften des Jahrhunderts und noch später aus öffentlichen Konzerten verbannt [gewesen].«⁹¹ Lieder haben sich bis dahin nur zur »Unterhaltung eines kleinen Privatkreises« geeignet, wo sie bis weit ins 19. Jahrhundert hinein noch die bevorzugte Gattung bei exklusiven Hausmusiken von vermögenden Musikfreunden und verschiedenen Musikern gewesen seien.⁹² Es kann nur noch vermutet werden, ob das Vortragen von Liedern im Bremer *Privat-Concert* eine ähnliche Exklusivität zum Ausdruck bringen sollte oder ob ihre Popularität aus der Hausmusik und ihre verhältnismäßig unaufwändige Umsetzung im Konzert die praktischen Gründe für ihre Berücksichtigung waren.⁹³ Gleichzeitig kann das Lied als Gattung des individuellen, innerlichen Gefühlsausdrucks für die Bremische Oberschicht auch zum Gegenstand ihres Konzerts geworden sein, um den

88 Das erste Mal wurde ein Konzert am 22.01.1840 mit einem Lied beendet. Der Hofopernsänger Schmezer aus Braunschweig trug zum Ende des Konzertes den »Erkönig« von Schubert und zwei Lieder von Lachner, »Lied in der See« und »Wonne und Schmerz«, vor und beschloss damit ein Konzert, in dem noch zu Beginn die Pastoral-Symphonie von Beethoven gespielt wurde. Dieses Konzert könnte man noch unter dem Aspekt *Virtuoskonzert* deuten, die folgenden Konzerte am 24.02.1841, 10.11.1841, 01.12.1841, 29.12.1841, 12.01.1842 und am 09.02.1842, die ebenfalls alle mit Liedern beschlossen wurden, passen nicht in diese Kategorie (vgl. Anlage »Das Programm der *Privat-Concerte* der Saisons 1825/26-1851/52«).

89 Vgl. Kravitt, 2004, S. 43.

90 Vgl. ebd., S. 44.

91 Ebd., S. 41.

92 Vgl. ebd., S. 41 und 44.

93 Dass Lieder in den Konzerten von Kunstvereinen veranstaltet wurden, schreibt auch Edvard F. Kravitt dem Vorteil zu, dass sie »relativ billig aufgeführt werden konnten« (ebd., S. 44).

Prozess der Vergesellschaftung in dieser ausgewählten Öffentlichkeit gattungsspezifisch zu symbolisieren.

Zweitens wurde am 17. November 1847 das erste Mal ein ganzes *Privat-Concert* einem einzelnen Komponisten gewidmet: Es war der nur einige Tage zuvor verstorbene Felix Mendelssohn-Bartholdy. Seinen eigenen Kompositionen wurden Werke von Beethoven, Gluck und ein Thema von Haydn zur Seite gestellt, das von Hubert Léonard, einem Schüler Mendelssohns, vorgetragen wurde. Bezeichnenderweise wurden die Werke Mendelssohns mit Werken von Komponisten kombiniert, die mit seinem Œuvre in Verbindung gebracht wurden. Selbst zu diesem besonderen Anlass zu Ehren Mendelssohns wurde kein *Komponistenkonzert* gegeben, sondern ein vielseitiges und gattungsspezifisch ausgewogenes Konzertprogramm zusammengestellt. Man könnte sogar behaupten, es war gerade zu Ehren des hoch geschätzten Mendelssohn wichtig, dem Konzert einen gewählten dramaturgischen Aufbau zugrunde zu legen: Die Zusammenstellung der Werke im *Privat-Concert* war immer auch Ausdruck eines gewählten Ausschnitts der Musikgeschichte, also die Auswahl der Werke, die für die wahren Kunstwerke gehalten wurden. Darüber hinaus war man davon überzeugt, dass diese ausgewählten, eigenständige Werke in der Wechselwirkung des Konzertaufbaus als immer wieder neu erscheinen würden. Ihnen sollte durch die passende Inszenierung zu noch mehr Strahlkraft verholfen werden. Bei der Betrachtung des Aufbaus der *Privat-Concerte* lässt sich deshalb resümieren, dass erstmals das Werk an sich im Zentrum der Darstellung eines Bremer Konzerts stand und eine exponierte Vorführung im Ablauf, aber auch die gezielte Wechselwirkung mit anderen Kompositionen eine besondere Wirkung der einzelnen Komposition bezweckte, die im Sinne eines autonomen Werkanspruchs den Kern des Konzerts bildeten.

Den schönen, wahren Künsten: Manifestation einer bürgerlichen Kultur und Entstehung eines musikalischen Kanons

Im *Protokoll der Privat-Concerte* werden die Konzerte ab der Gründung des Vereins dokumentiert, jedoch nur bis zum fünften Konzert der Saison 1836/37 durch eigens verfasste Konzertrezensionen besprochen. Ab dann wurde bis zur Saison 1852/53 lediglich das Konzertprogramm aufgeführt, was offenbar für die Jahre nach dem Abbruch der ausführlichen Rezensionen nachgetragen wurde, um das Konzert während einiger Streitigkeiten um die Jahre 1848 zu legitimieren.⁹⁴

In den Konzertrezensionen wurden zunächst die im Konzert vorgetragenen Kompositionen im Sinne einer Werkkritik besprochen. Daneben erweitern einige Bemerkungen zur Aufführungsweise, Besetzung und Bewertungen der Solisten

94 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*, Bd. 1, S. 194.