

externen Aufsicht. Erst bei der offiziellen Gründung während der ersten Generalversammlung der Subskribenten wurde überhaupt die Notwendigkeit empfunden, von *Privat-Concerten* zu sprechen.²³ Die Vereinigung grenzte sich also erst nach dem Zusammenschluss nach außen hin durch die Namensgebung ab, um juristisch dem öffentlichen Raum zu entgehen und den Schutz der privaten Vereinigung zu suchen. Informell unterlag der Zusammenschluss »lediglich« der Subskriptionsgrenze und hatte sonst einen öffentlichen Charakter, der ebenfalls in einem weiteren Kapitel genauer untersucht werden wird.²⁴

Insgesamt standen die Gründungsgedanken des *Vereins für Privat-Concerte* zwischen den praktischen Bedürfnissen Bremens als Hansestadt, in der mit bürgerlichem Engagement das ausgeglichen wurde, was von öffentlicher Hand nicht geleistet war, und den kulturellen und repräsentativen Vorstellungen eines Stadtbürgertums zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Andreas Schulz formulierte dazu treffend, dass die ersten bremischen Vereine dem Gemeinwesen förderlich gewesen seien, um ausgewählte Kenntnisse und Einsichten in der Bevölkerung zu verbreiten, wobei »die praktischen Bedürfnisse einer Handelsstadt [...] Programm und Statuten den Stempel [aufdrückten].«²⁵ Die langfristig angelegte Subskription war dabei das Mittel zum Ziel des Vereins, ein Orchester zu gründen, das in seinem Professionalitätsgrad hohen spieltechnischen, also musikalischen und auch sozialen Anforderungen – zur Verbesserung der Lage der Berufsmusiker –, entsprach, die sich auf den ersten Blick aus den Repräsentationszwecken und vor allem den musikalischen Zielen des Vereins ergaben.

Der Aufbau des Vereins und seine Mitglieder

Der Vorstand

Für die Geschichte des Bremer *Privat-Concerts* und der späteren *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* ist die Rolle des Vereinsvorstandes, oft auch Konzertdirektion genannt, schwerlich zu überschätzen. Von ihm gingen alle maßgeblichen Entscheidungen aus, wie die Auswahl des leitenden Musikers und gemeinsam mit diesem die Besetzung des Orchesters, der Sängerinnen und Sänger und ebenso die Auswahl des musikalischen Programms. Diese Aufgaben hatten die Gründungsmit-

23 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 11. Vorher wurde das Protokoll mit »Der Verein zur Bildung regelmäßiger Winter-Concerte« unterzeichnet (vgl. ebd., S. 10).

24 Vgl. Kapitel »Subskribenten«.

25 Schulz, 2002, S. 209.

glieder 1825 schon vor der ersten Generalversammlung der Vereinsmitglieder festgelegt:

Es wird eine Direktion durch 12 Mitglieder der Gesellschaft gebildet, welche die Cassengeschäfte führt, und unter Beirath des Concertmeisters und Musikdirectors (Herrn Riem und Herrn Ochernal) für Auswahl der Musik und der Concertspieler und Sänger sorgt, auch wenn auswärtige Künstler herkommen, mit ihnen wegen ihrer Vorträge unterhandelt.²⁶

Neben den genannten Aufgaben ist an diesem Zitat besonders interessant, dass auch der Wunsch, für die Verhandlung mit auswärtigen Künstlern zuständig zu sein, formuliert wurde. Nach bisherigem Wissensstand über andere Vorstände von musikalischen Vereinen der Zeit behielten sich die Genehmigung von Virtuosenkonzerten nur die *Allgemeine Musikgesellschaft Zürich* und das *Gewandhauskonzert* vor.²⁷ Ob es in Bremen der Realität entsprach, dass der Vorstand der *Privat-Concerte* zentral die Virtuosenkonzerte der reisenden Musiker verhandelte, ist eher unwahrscheinlich. Zumindest gibt es dafür keine Belege oder Hinweise in den Protokollen. Nach diesem ersten Wortlaut zur Bestimmung eines Vorstandes und einer ersten Subskriptionsrunde wurde der ersten Generalversammlung ein veränderter Paragraph vorgelegt, der ausführt:

5) Die Erwählung von Fünf Vorstehern wird der Gesellschaft empfohlen, sowohl um das Ganze zu organisieren und unter Beyrath von Herrn Riem und Herrn Ochernal d. ä. [dem älteren] zu leiten, als auch über die Auswahl des Personals und die sonstigen Requisite des Orchesters Bestimmung zu fassen und alles Nähere zu ordnen und zu verwalten, auch in allem Andern, worüber die GeneralVersammlung sich nicht den Beschluß vorbehalten hat, nach besten Einsichten zu verfahren.²⁸

Die Vorstandsmitglieder regelten alle Belange, worüber der Generalversammlung nicht der Beschluss vorbehalten war,²⁹ und veranlassten natürlich auch die Subskription der Konzerte selbst, die die Auswahl der weiteren Vereinsmitglieder regelte.³⁰ Noch wichtiger erscheint in der Retrospektive aber die Entscheidung über musikalische Fragen: Die Auswahl der im Konzert gespielten Werke oblag dem Vorstand unter Rücksprache mit dem leitenden Musiker der Konzerte. Dem Kunstsinn

26 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 3 f.

27 Vgl. Heine, 2009, S. 64.

28 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 6 f.

29 In dieser ersten Generalversammlung behielt selbige sich vor, dass der Vorstand den Zeitpunkt der Konzerte, von denen im Winter regelmäßig zwei in einem Monat stattfinden sollten, nicht ohne Beschluss der Generalversammlung ändern durfte (vgl. ebd., S. 5).

30 Vgl. ebd., S. 3.

des einfachen Bürgers vertraute man wenig, die Subskribenten hatten zunächst keinen Einfluss auf die Programmauswahl der Konzerte, obwohl ihnen später zugestanden wurde, dass einzelne Werke wegen besonderen Gefallens wiederholt wurden oder auch Musik, die offensichtlich mehr der Mode als dem verfolgten Kunstideal entsprach, wegen der Publikumswirksamkeit kritische Berücksichtigung fand.³¹ In der ersten Saison wurde im *Protokoll der Privat-Concerte* bekannt gegeben, dass Dr. Post und L. F. Kalkmann zunächst für die »Anordnung und Auswahl der Musikstücke« verantwortlich seien.³² Beide werden später auch als Dilettanten – die Konzerte durch Gesang unterstützend – aufgeführt und hatten unter den Vorstandsmitgliedern vielleicht den direktesten Musikbezug.³³

Unter dem Namen *Verein zur Bildung regelmäßiger Winter-Concerte* versammelte sich der Kreis der Gründungsväter, der später auch den Vorstand des *Vereins für Privat-Concerte* bildete und von dem zunächst alles Engagement zur Gründung des Vereins ausgegangen war.³⁴ Entgegen den Formulierungen in den angeführten Zitaten handelte es sich um acht Mitglieder:

Ludwig Friedrich (Louis Frederik) Kalkmann (1791-1848)	Kaufmann, Konsul
Gerhard Christian Garlichs (1778-1830)	Kaufmann
Engelbert Wilhelmi (1774-1837)	Kaufmann, Ältermann
Johann Hinrich Albers (1774-1855)	Kaufmann
Johann Augustin Klugkist (1779-1827)	Associé (kaufmännisch)
Albert Herrmann Post (1777-1850)	Advokat, Senator
Hieronymus Klugkist (1778-1851)	Advokat, Notar, Senator
Wilhelm Theodor Hundeiker (1785-1828)	Professor (Dr. phil.) an der Handelsschule*
*Alle Berufe wurden mithilfe des Bremer Adressbuchs von 1825 ermittelt. Die Reihenfolge der Mitglieder folgt der Auflistung in der Originalquelle.	

Der Vorstand des *Vereins für Privat-Concerte* war entsprechend dem Verhältnis der Berufsstände der bürgerlichen Oberschicht Bremens zu einem überwiegenden Teil mit Kaufleuten besetzt. Darüber hinaus waren zwei Vorstandsmitglieder als

31 In den Rezensionen des *Protokolls der Privat-Concerte* wird an mehreren Stellen erklärt, dass einige Werke auf Nachfrage des Publikums gespielt oder wiederholt wurden: unter anderem im Konzert vom 18.02.1835 (Privat-Concerte. *Protokoll der Privat-Concerte* 1825-53. Bd. 1, S. 154), vom 28.03.1838 (ebd., S. 201), vom 16.11.1842 (ebd., S. 227), u. a.
32 Privat-Concerte. *Protokoll der Privat-Concerte* 1825-53. Bd. 1, S. 13.
33 Vgl. Privat-Concerte. *Protokoll der Privat-Concerte* 1825-53. Bd. 1, S. 24.
34 Vgl. ebd., S. 10.

Senatoren in bürgerlichen Ämtern, nur ein Mitglied übte hingegen als Professor einen klassischen Gelehrtenberuf aus. Auch in anderen Städten repräsentierten die Vorstände bürgerlicher Musikvereine die sozialstrukturelle Zusammensetzung des Vereins selbst und die Beteiligung der einflussreichsten Gruppen des städtischen Lebens: Der zwölköpfige Vorstand des *Gewandhauskonzertes* bestand seit 1781 zu gleichen Teilen aus Professoren und Kaufleuten und deutete so die studentische Tradition des Orchesters einer Universitäts- und Handelsstadt an.³⁵

Die Unternehmung der *Privat-Concerte* setzte zweifellos auf die finanzstarke Beteiligung der wirtschaftsbürgerlichen Schicht, die den größten möglichen Subskribentenkreis darstellte und deren Zustimmung zu den Konzerten am ehesten durch eine große Beteiligung der Kaufleute im Vorstand sicherzustellen war. Auch die Vertretung des neuen kaufmännischen Mittelstands war im Vorstand gegenwärtig und wird sich in Bezug auf die spätere tatsächliche Zusammensetzung der Vereinsmitglieder als angemessen herausstellen. In berufsständischer Hinsicht gehörte Johann Augustin Klugkist als Associé einer großen Handelsfirma nicht zu den ranghöchsten Mitgliedern der Stadt,³⁶ allerdings gewann dieser Berufsstand seit Beginn des 19. Jahrhunderts infolge des wirtschaftlichen Aufstiegs auch an gesellschaftlichem Ansehen. Zudem war Johann Augustin Klugkist der Bruder des Senators Hieronymus Klugkist und demzufolge Mitglied einer über viele Generationen in Bremen angesehenen Patrizierfamilie.

Obwohl Bremen nicht als Ratsabsolutismus beschrieben werden sollte, wie Andreas Schulz mit Blick auf die politische Funktion der Bürgerschaft erläutert, war gerade die Teilnahme der Senatoren an der Vereinsgründung besonders wichtig, galt die politische Macht in Bremen doch dem Senat, dessen Zustimmung und Wohlwollen für die Belange eines Vereins entsprechend bedeutsam waren.³⁷ Generell standen Bremer Vereine um 1800 im Einklang mit der Politik des Senats und bildeten keine Oppositionen, sondern verstanden sich ergänzend zur allge-

35 Vgl. dazu Jung, 2006, S. 13, der den Hinweis darauf gibt, dass die neue Leipziger Konzertgesellschaft zunächst jeweils zur Hälfte aus Adeligen und Bürgern bestand (allerdings nicht zwingend auch der Vorstand, dessen Zusammensetzung leider nicht bekannt ist) und nicht gegen die Aristokratie, sondern gegen die stagnierenden Musikverhältnisse der Stadt gerichtet sei. Ab 1781 ist dann der Vorstand, wie gesagt, je zur Hälfte kaufmännisch und bildungsbürgerlich geprägt (vgl. Krause, Peter, u. a. , »Leipzig«, in: MGG 2, Sachteil 5, Sp. 1061).

36 Wie bereits im Kapitel *Die berufsständische Gliederung des Bremer Stadtbürgertums um 1800* erklärt wurde, trat in Bremen im Jahr 1814 eine modifizierte Ratsordnung in Kraft, die eine nach beruflichen Ständen geordnete Reihenfolge bei festlichen Prozessionen, nach jahrhundertalter Tradition, vorschrieb. Danach gehörten (Groß-)Kaufleute und Associés nicht zu den ranghöchsten beruflichen Ständen (vgl. Schwarzwälder, 1995, S. 92 (Bd. 2) und Schulz, 1991, S. 27 f.).

37 Vgl. Schulz, 1991, S. 34.

meinen Politik.³⁸ So gibt es auch im Kontext des *Vereins für Privat-Concerte* zunächst keine Hinweise darauf, dass seine Interessen konträr zum Senat gestanden haben könnten. Die Senatoren Post und Klugkist, die bereits ihre Studienzeit gemeinsam in Göttingen verbracht hatten,³⁹ können dem Verein als Bindeglieder zum Bremer Senat vorteilhaft gewesen sein.

Die Vorstandsmitglieder gehörten ausnahmslos einer Generation der um 1780 Geborenen an, die ihre ersten politischen Erfahrungen und geschäftlichen Erfolge in der Zeit der französischen Besatzung gesammelt hatten. Restaurationsbestrebungen waren ihnen auch deshalb fremd, weil sie bis zur Außerkraftsetzung der alten Verfassung für politische Ämter zu jung waren und deshalb dahingehend wenig zu verteidigen hatten.⁴⁰ Es würde zu weit gehen, den Vorstand des *Vereins für Privat-Concerte* als Lager der liberalen Opposition zu beschreiben, interessant ist aber, dass einige der Gründungsväter, zunächst Ältermann Wilhelmi, aber auch Senator Klugkist als Wortführer der Bürgeropposition bekannt waren und als einflussreiche Männer entscheidend versuchten, gegen die Restauration der Verfassung nach der Zeit der französischen Herrschaft zu kämpfen.⁴¹ Vor dieser Folie entwickelte diese Generation ein bis dahin nicht gekanntes politisches Bewusstsein, ein Bedürfnis der Repräsentanz und angemessenen Vertretung größerer Teile der Gesellschaft, um weitere gesellschaftliche Kreise in öffentliche und kulturelle Angelegenheiten einzubinden. Dieses Selbstverständnis führten sie nicht nur in ihren politischen Ämtern aus, sondern integrierten es auch in die Struktur der bürgerlichen Vereine und im speziellen der Kunstvereine.

Einige der Männer zählten bereits über ihren wirtschaftlichen Reichtum hinaus durch bekannte Kunstsammlungen oder andere bürgerliche Aktivitäten zu der Honoratiorenelite der Stadt. Johann Hinrich Albers beispielsweise entstammte einem Bremer Patriziergeschlecht und kehrte 1816 aus London mit beträchtlichem Vermögen zurück. In Bremen sammelte er alte holländische Gemälde, war gemeinsam mit Senator Klugkist ebenfalls Gründungsmitglied des Kunstvereins und vermachte später einen großen Teil seiner Kunstschatze dem *Bremer Kunstverein*,

38 Vgl. ebd., S. 45.

39 Vgl. Wurthmann, 2009, S. 491 f. und S. 503.

40 Senator Klugkist und Ältermann Wilhelmi traten beide ihre Ämter erst nach der napoleonischen Besetzung an. Auch die anderen Vorstandsmitglieder gewannen ihr gesellschaftliches Ansehen vor allem in dieser Zeit. Einzige Ausnahme ist Senator Post, der bereits am 19. September 1808 sein Amt als Senator als Nachfolger von Franz Tiedemann antrat. 1811 bis 1813 war er darüber hinaus Tribunalrichter (vgl. Wurthmann, 2009, S. 308, S. 491 f. und S. 503).

41 Vgl. Schulz, 2002, S. 257 f. und S. 310. Hieronymus Klugkist war 1814 Wortführer der Bürgeropposition, allerdings später, bei Antritt seines Amtes als Senator am 14.01.1815, nur noch gemäßigter Vertreter der liberalen Bewegung (vgl. ebd., S. 52 f. und S. 258).

der heutigen Kunsthalle Bremen.⁴² Ohnehin sind die Parallelen zu dem zwei Jahre zuvor gegründeten *Kunstverein* auffallend: Vier der acht Gründungsmitglieder des *Vereins für Privat-Concerte* waren auch im ersten gedruckten Verzeichnis der Mitglieder des *Kunstvereins* aufgeführt, drei von ihnen waren sogar ebenfalls in die Direktion berufen. Dabei hatte Hieronymus Klugkist, der als Person des öffentlichen bürgerlichen Lebens Mitglied in mehreren Elitevereinen war, eine entscheidende Rolle gespielt: Die Erfahrungen aus der Gründung des *Kunstvereins* als einer bürgerlichen Institution, die auf seine Einladung hin gegründet wurde,⁴³ brachte er im *Verein für Privat-Concerte* ein, der hinsichtlich seiner kulturellen Funktion und gesellschaftlichen Einbindung einen vergleichbaren Status einnahm. Darüber hinaus ist über Klugkist und die Korrelation zur Gründung des *Kunstvereins* eine Orientierung an den kulturellen Institutionen und wahrscheinlich auch dem bürgerlichen Musikleben Amsterdams zu vermuten.⁴⁴ Die Interdependenz der Kunst- und Musikvereine und auch generell der bürgerlichen Elitevereine in Bremen ist demzufolge groß und ihre unmittelbare gegenseitige Beeinflussung nicht zu übersehen. Ihre Gründungsmitglieder wurden in Bremen wegen politischer Geschicke und ihres gemeinbürgerlichen Sinns als »Erzväter einer erfolgreichen Epoche«⁴⁵ verehrt. Auch Gerhard Christian Garlichs hatte sich als Kunstmäzen und durch weiteres gemeinbürgerliches Engagement gesellschaftlich verdient gemacht und galt in der Hansestadt als Vorzeigepersönlichkeit.⁴⁶

Der überwiegende Teil des Vorstandes gehörte der reformierten evangelischen Kirche an.⁴⁷ Interessant wird diese Beobachtung mit Blick auf die vom Vorstand vorgenommene Auswahl der musikalischen Werke und deren oft kunstreligiösen Deutung, die im weiteren Verlauf der Arbeit noch genau untersucht werden wird. Als Vermittler standen die Vorstandsmitglieder ganz im Sinne Schleiermachers

42 Vgl. Prüsner, Friedrich, »Albers, Johann Hinrich«, in: Neue Deutsche Biographie, 1953, S. 125 [Onlinefassung, zuletzt aufgerufen: 16.03.12] und Bremische Biographie (Hg.: Historische Gesellschaft des Künstlervereins), 1912, S. 9.

43 Vgl. Bremische Biographie (Hg.: Historische Gesellschaft des Künstlervereins), 1912, S. 255.

44 Mein herzlicher Dank gilt an dieser Stelle dem Hinweis von Andrea Weniger, die bei der Durchsicht der Korrespondenz von Hieronymus Klugkist für ihre Dissertation über die Kunstsammlungen der Bremer Mäzene bezüglich des *Kunstvereins* die Beobachtung machte, dass er bei der Gründung des Vereins Erkundigungen über die Kunstgesellschaft *Felix Meritis* in Amsterdam einholte (Briefe an H. Klugkist aus Amsterdam vom 06.12.1823, unveröffentlicht, Kunsthalle Bremen). Die Verbindungen, die zwischen der Gründung des *Kunstverein Bremens* und der Gründung des *Vereins für Privat-Concerte* bestehen, wären ein lohnender Forschungsgegenstand, der an dieser Stelle jedoch nicht weiter verfolgt werden kann.

45 Schulz, 2002, S. 705.

46 Vgl. Storck, 1822, S. 488.

47 Wie der größere Teil der bremischen Oberschicht bestand auch der Vorstand, soweit zu ermitteln, überwiegend aus reformierten Protestanten, wie zunächst die beiden Senatoren Klugkist und Post (vgl. Wurthmann, 2009, S. 491 f. und S. 503).

zwischen reformatorischer Tradition und moderner, in der Aufklärung entstandener bürgerlicher Kultur.⁴⁸ Kultur galt ihnen immer auch als wichtigste Institution der Realisierung einer christlichen Ethik.⁴⁹

Allgemein wurde in Deutschland die Welle der Vereinsgründungen um 1800 von einer schmalen gesellschaftlichen Schicht vorangetrieben, deren Mittel gegenüber der breiteren bürgerlichen Schicht vorteilhafter waren.⁵⁰ Den Impuls für neue Vereinsgründungen gaben je nach regionalen Voraussetzungen und Zielen des Vereins die eigentlich Gelehrten ebenso wie das in den Handelsstädten weit einflussreichere gelehrte Besitz- und Wirtschaftsbürgertum. Thomas Nipperdey schreibt die Vereinsgründung noch allein der Schicht der Gebildeten zu, also traditionell dem Bildungsbürgertum, den »vom traditionellen Bürgertum unterschiedenen ›Bürgerlichen«.⁵¹ Dahingegen erklärt Ralf Roth, dass der Anfangsimpuls zu den Gründungen weit weniger als gedacht von den »Bürgerlichen« ausgegangen sei und das gebildete Besitz- und Wirtschaftsbürgertum eine viel größere Rolle gespielt habe.⁵² Letzteres bewahrheitet sich schließlich auch im Kontext des *Vereins für Privat-Concerte*, denn erst das Wirtschaftsbürgertum war in der Hansestadt in der Lage, kostspielige kulturelle Unternehmungen zu finanzieren.

Auf diese Weise ist der Vorstand des *Vereins für Privat-Concerte* ein Kreis einer kleinen bürgerlichen Honoratiorenelite, der über die Tatsache, dass er finanziell und gesellschaftlich dazu in der Lage war, den Bestand der Unternehmung zu sichern, in seiner Rolle als gesellschaftliches und kunstmäzenatisches Vorbild die kulturellen Normen und Werte des Bürgertums zu vertreten und zu prägen suchte. Die Repräsentanz des Vereins durch die wirtschaftlich und politisch einflussreichsten Männer der Stadt war eine der entscheidenden Grundlagen für die Kontinuität und erfolgreiche Gründung des Vereins. Von ihnen hing das Gelingen dieses bürgerlichen Engagements entscheidend ab.

Die Subskribenten

Die überlieferten Subskriptionslisten der Jahre 1825 bis 1852 befinden sich in den *Rechnungsbüchern des Vereins für Privat-Concerte*.⁵³ Sie sind eine wichtige Quelle für die Erforschung des Vereins, weil aus ihnen die Mitglieder hervorgehen, also alle

48 Zum Phänomen des Kulturprotestantismus und dem Zusammenhang zu Schleiermachers Theologie vgl. den Artikel »Kulturprotestantismus« in: Theologische Realenzyklopädie, Hg.: Gerhard Müller, Bd. 20, Berlin, New York, S. 230-243.

49 Vgl. Graf, 2001, Sp. 1851.

50 Vgl. Roth, 2009, S. 130 ff.

51 Vgl. Nipperdey, 1972.

52 Vgl. Roth, 2009, S. 126.

53 Vgl. *Privat-Concerte. Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Konzerte 1825-53*. 2 Bde. Eine Transkription der ersten Subskriptionsliste von 1825 befindet sich im Anhang dieser Arbeit.

Subskribenten, die sich zur finanziellen Sicherung der Konzerte über theoretisch fünf Jahre hinweg verpflichtet hatten. Für die Saison 1825/26 wurden 272 Billette von 153 Subskribenten, die jeweils ein bis vier Plätze subskribiert hatten, erworben. Es ist festzustellen, dass es trotz der Bestimmung des Subskriptionsversprechens über fünf Jahre jährlich einige neue und ausgeschiedene Mitglieder gab. In der Summe der Garanten brachten diese allerdings nicht merklich eine Veränderung: Nach der ersten Saison waren zehn Mitglieder nicht mehr Teil des Vereins und fünf neue Vereinsmitglieder wurden aufgenommen.⁵⁴ Aus welchen Gründen und mit welchen Konsequenzen einige Subskribenten die Unterstützung über fünf Jahre nicht einhielten, ist nicht bekannt. Subskribiert werden konnte, wie gesagt, für bis zu vier Eintrittskarten pro Person, namentlich Billette, die dann an Hausgenossen⁵⁵ oder die nächsten Verwandten, wenn sie auch subskribiert hatten, vergeben werden konnten. Weitere Übertragungen waren unzulässig.⁵⁶ Die Gruppe der Subskribenten war demnach nur ein Teil des endgültigen Publikums der *Privat-Concerte*, wobei von jener Gruppe die finanzielle Unterstützung der Konzertunternehmung abhing, weshalb es deren Ansprüche sowohl in organisatorischer, als auch in musikalischer Hinsicht zu erfüllen galt. Die Preise für die Subskription der ersten 14 Konzerte in der Saison 1825/26 richteten sich danach, für wie viele Billette ein Subskribent unterzeichnet hatte:

Für 1 Person	7 Rthlr.
Für 2 Personen	10 $\frac{1}{2}$ Rthlr.
Für 3 Personen	14 Rthlr.
Für 4 Personen	17 $\frac{1}{2}$ Rthlr. ⁵⁷

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war die Mitgliedschaft in einem Verein zweifellos dem gesellschaftlichen Ansehen förderlich, nahmen doch besonders Kunst- und

54 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 23. Dort heißt es: »Verhältnisse wegen sind als Abonnenten der Concerte folgende zurückgetreten: Aelterm. Meinerzhagen, Consul Wichelhausen, F. W. Hunicke, T. A. Möller, Aelterm. Greve, R. Runge – Dagegen hatten nur für 1 Jahr subskribiert und wollten nicht ferner Theil nehmen: J. N. Mohr, Dr. Bartsch, W.e [Witwe] Kreye – so auch Dr. Wichelhausen der auf die Billets von Pearkes mit aufgenommen ist. Als neue Theilnehmer wurden aufgenommen C. Schünemann, G. T. Fehrmann jun., G. Bastian, A. Schröder, Dr. Watermeyer.«

55 Im Bremer Stadtkern zählten zum Haushalt des bürgerlichen Familienoberhauptes neben der »Kernfamilie« auch die bei ihm beschäftigten Kaufmannsgehilfen, Gesellen, Lehrlinge und besonders auch die Dienstboten. Die Möglichkeit, für mehrere Hausbewohner zu subskribieren, entsprach also in erster Linie dem Bedürfnis des bürgerlichen Hausbesitzers in der Altstadt. Dahingegen waren die Durchschnittsgrößen der Haushalte außerhalb der Stadtmauern durch Kleinfamilien und Einpersonenhaushalte kleiner (vgl. Schulz, 2002, S. 25 ff.).

56 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 8.

57 Ebd., S. 4.

Musikvereine wegen des ideellen Gutes der Beschäftigung mit Kunst ein höheres Prestige für sich in Anspruch.⁵⁸ Es entsprach der bürgerlichen Sozialmoral, sich in diesen Bereichen zu engagieren: »Die Bürger machten sich eine Ehre daraus, Mitglied dieser Konzerte [Liebhaber Konzerte] zu sein; es gehörte eben zur allgemeinen Bildung, zu subscribieren.«⁵⁹ Für eine gelungene bürgerliche Karriere waren diese Werte ebenso die Voraussetzung wie wirtschaftlicher Erfolg.⁶⁰ Die Konstruktion, dass Subskribenten der Konzerte gleichzeitig auch Mitglieder des *Vereins für Privat-Concerte* waren und ihr finanzieller Beitrag zur Absicherung des Konzertwesens so auch im Hinblick auf die Gemeinnützlichkeits Bestand hatte, zeigt aus einer weiteren Perspektive, welches Interesse Subskribenten an der Konzertgesellschaft gehabt haben könnten. Über den Beitrag zu den Konzerten hinaus hatten die Vereinsmitglieder keine Pflichten zu erfüllen, die Teilnahme am *Privat-Concert* war nicht durch soziale Auswahlverfahren reglementiert. Allerdings war sie natürlich auch nicht unabhängig von finanziellen Hürden: Der Subskriptionspreis für eine ganze Saison war nicht unbedeutend, und Bremern, die die Konzerreihe nicht subskribiert hatten, war der Zutritt zu einzelnen Konzerten nicht erlaubt.⁶¹ Im Gegensatz dazu war Auswärtigen der Zutritt zu einzelnen Konzerten für einen erhöhten Eintrittspreis gestattet, natürlich zunächst, um vor Gästen dem repräsentativen Nutzen des Konzertes genügen zu können.⁶² Gerade im kaufmännischen Bremen bedeutete die Subskriptionshürde, dass nur ökonomisch unabhängigen Personen die Teilnahme an den Konzerten möglich war. Der Mittelstand war meist ebenso abhängig von der Konjunktur, wie es das kulturelle Leben selbst war. Die Erwirtschaftung erforderlicher finanzieller Mittel war in Bremen zunächst den Vollbürgern, also Bürgern mit altstädtischem Bürgerrecht mit Handelsfreiheit, möglich.⁶³ So hatte die Subskription, die zu Beginn einer Saison im Voraus gezahlt werden musste, natürlich auch einen »sozialen Inhalt«.⁶⁴ Inwiefern dieser sich auf die tatsächliche Zusammensetzung des Vereins auswirkte, ist bei der genauen Untersuchung der ersten Subskriptionsliste des Konzertes von besonderem Interesse.

Interessant ist, dass es vor dem Ausschluss der Einzelkarte im ersten Aufruf zur Teilhabe an den *Privat-Concerten* noch hieß, dass alle »Freunde und hiesige, welche nicht subskribiert haben« für einen Eintrittspreis von 48 Groten an den einzelnen

58 Nipperdey, 1972, S. 1; vgl. auch Mommsen, 2002, S. 50.

59 Preussner, 1935, S. 58.

60 Zum Thema »Sozialmoral, Bürgerehre und Legitimität« vgl. Schulz, 2002, S. 323 ff.

61 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 8 u. a.

62 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 12. Diese Ausnahmeregelung wurde in der ersten Saison von jeweils 5 bis 15 Auswärtigen pro Konzert genutzt, wie das Protokoll an dieser Stelle aufführt.

63 In Bremen war nur den Bürgern der Altstadt mit Handelsfreiheit die Ausübung der freien Berufe und des Kaufmannsberufes erlaubt (vgl. Reineke, 1929, S. 214 ff.).

64 Vgl. Heister, 1983, S. 183.

Konzerten teilnehmen können.⁶⁵ Erst nach der ersten Generalversammlung der bis dahin unterzeichneten Subskribenten, die der Besprechung zur weiteren Werbung von Mitgliedern dienen sollte, verschärfen sich die Teilnahmebedingungen letztlich. Die Abgrenzung der Vereinsmitglieder von nichtsubskribierenden Bremern ist auf der einen Seite als Versuch zu deuten, Unentschlossene zu überzeugen, sich am Konzert zu beteiligen oder andernfalls für die ganze Saison ausgeschlossen zu sein – nach der Einschränkung des Konzertzutritts und dem erneuten Aufruf zur Subskription waren genügend Garanten zusammen gekommen –, auf der anderen Seite ist es wenig überraschend, dass der Wunsch nach einer Subskriptionshürde und der damit verbundenen sozialen Abgrenzung aus den Reihen der »Neubürgerlichen« selbst kam. Sie versuchten durch traditionelle gesellschaftliche Strukturen ihren neuen Status zu profilieren und zu verteidigen; die gesellschaftlich etablierten Vorstandsmitglieder hatten hingegen keine Befürchtungen, die Konzerte auch unter liberaleren Statuten stattfinden zu lassen. Als dritter Erklärungsversuch könnte die Absicherung der *Privat-Concerte* durch eine mehrjährige Subskription auch den Vorteil gehabt haben, den »privaten« Status der Konzerte zu ermöglichen und die Unternehmung so vor der obrigkeitlichen Zensur zu schützen.

Eine Subskription als reines Abgrenzungsmittel zur Sicherung der Exklusivität zu betrachten, täte der Sache aber Unrecht. Subskriptionen dienten zunächst und in oberster Priorität immer der Finanzierung einer Unternehmung und die finanzielle Absicherung der Konzerte hätte nicht, wie Hans Werner Heister entgegen, durch große Nachfrage anders gesichert werden können.⁶⁶ Bremen ist dafür das beste Beispiel, verdeutlicht das lange Werben um genügend Garanten und der Verlauf bisheriger Bremer Konzerte, deren Bestand nie ausreichend gesichert war, doch genau das Gegenteil. Eine Subskription ist ein typisch bürgerliches Erwerbsinstrument, das bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in England entwickelt wurde.⁶⁷ Gemeingessellschaftliche Projekte, die erst seit jener Zeit durch Vereine und andere Zusammenschlüsse geregelt waren, verschaffte es eine nötige finanzielle Kalkulierbarkeit. Auch neue, kostenaufwändige Bücher und Musikalien wurden wie Konzerte oft auf diese Weise finanziell abgesichert.

Dass der *Verein für Privat-Concerte* seine Mitglieder nicht, wie bei musikalischen Vereinen der Zeit üblich, auf musikalisches Können prüfte oder Neumitglieder durch Ballotage wählte, lag in der Natur der Sache, weil es entgegen den meisten musikalischen Vereinen der Zeit zunächst passive Mitglieder waren. Es ist interessant zu untersuchen, ob diese Tatsache den Konzerten auch eine veränderte »Geschmacksträgerschicht« (Schücking) eröffnete, wie Carl Dahlhaus sie als eines der

65 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 4.

66 Vgl. Heister (Bd. 1), 1983, S. 181.

67 Hortschansky, 2002, S. 387.

Kriterien einer bürgerlichen Musikkultur identifiziert.⁶⁸ Inwiefern unterscheiden sich die Subskribenten der *Privat-Concerte* von denen anderer musikalischer Vereine? Und sind von dieser Zusammensetzung der Mitglieder Besonderheiten in der Ausgestaltung der Vereinsstrukturen oder des musikalischen Programms zu erwarten?

Andreas Schulz geht in seiner umfassenden Beschreibung des Bremer Bürgertums von regionalen Strukturunterschieden aus und vertritt die These des »Sonderfalls der Hansestädte«. Für ihn »bietet die nicht zu leugnende historische Einmaligkeit der freistädtisch verfassten Bürgerrepubliken Hamburg, Bremen, Lübeck und bis 1866 auch Frankfurt a.M. [...] die Gelegenheit, Bürgertum als souveränen Entscheidungsträger im staatsfreien Raum zu beobachten, unter »reinen Laborbedingungen« sozusagen.«⁶⁹ Inwiefern lassen sich vor der Folie dieser These die Entwicklung des *Vereins für Privat-Concerte* und dessen sozialstrukturellen Besonderheiten begreifen? Welche berufsständische Zusammensetzung der Vereinsmitglieder lässt sich nachweisen und zeichnet sich in der Folge ein Vereinsbild ähnlich der Tradition Bremer bürgerlicher Elitevereine ab? Über die Fragen zu der sozialstrukturellen Zusammensetzung des Vereins hinaus stellt sich vor der Folie dieser These auch die Frage nach den Eigenheiten des *Vereins für Privat-Concerte* überhaupt, denn wenn Bürgertum in Bremen unter »reinen Laborbedingungen« beobachtet werden kann, dann agiert es entsprechend bei der Ausgestaltung seiner Institutionen.

Bei der Analyse der ersten Subskriptionsliste aus dem Jahr 1825 und ihrer berufsständischen Auswertung ergibt sich eine Sozialstruktur des Vereins, die in ihren groben Zügen zunächst nicht verwundert: Gut zwei Drittel der Garanten entstammten dem kaufmännisch, wirtschaftsbürgerlichem Metier, sie waren Kaufleute und deren Witwen, Angestellte in großen Handelsbetrieben und Kleinhändler. Dagegen stand ein Drittel der Mitglieder dem bildungsbürgerlichen Ideal näher: Geistliche, Gelehrte, Mediziner, Advokaten und Personen in bürgerlichen Ämtern, also Senatoren, Bürgermeister, Consule und Archivare.⁷⁰

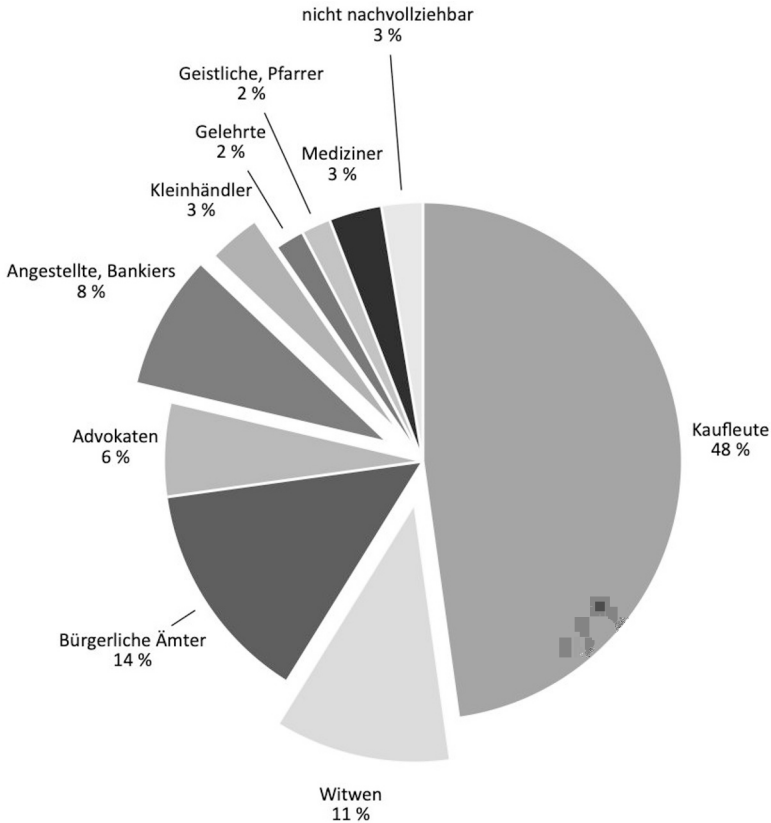
Dabei sind jedoch einige Berufsgruppen im Kontext der hanseatischen Besonderheiten Bremens zu analysieren: Der überproportional große Anteil an Personen in bürgerlichen Ämtern ist in seiner sozialstrukturellen Bedeutung mit Vorsicht

68 Vgl. dazu Dahlhaus, 1980.

69 Schulz, 2002, S. 15.

70 So schwer der Bürgertumsforschung der letzten Dekaden die Abgrenzung des Bürgertums und damit die Suche nach dem verbindenden Element der Bürgerlichen gefallen ist, ist es hingegen Konsens, wirtschafts- und besitzbürgerliche Kreise, die sogenannte *Bourgeoisie*, und das Bildungsbürgertum als die beiden Kerne des Bürgertums zu bezeichnen (vgl. dazu u. a. Kocka, 1995, S. 9 f.).

Abb. 2: Subskribenten des Privat-Concerts im Jahr 1825 nach Berufsgruppen (insgesamt 272 Billette).



zu genießen, denn gut zwei Drittel der Amtsinhaber des Senats waren Rechtsanwälte und ein Drittel Kaufleute. Der Juristenstand, der formal dem Gelehrtenstand zuzuordnen wäre, wurde darüber hinaus in Bremen von den »Praktikern« des Handelsrechts dominiert.⁷¹ Deren Ansehen wuchs vor allem infolge der Zeit der französischen Besetzung, nach der juristische Expertise bei den neuen Aufgaben, die aus den staatsrechtlichen Beziehungen zum Deutschen Bund resultierten, besonders geschätzt war. Rechtsanwälte und besonders Juristen in bürgerlichen Ämtern wurden in Bremen folglich weniger als eigentliche Gelehrte denn

71 Vgl. Schulz, 2002, S. 59.

viel mehr als »juristische Funktionselite« betrachtet.⁷² Sie standen in enger politischer und beruflich-geschäftlicher Allianz mit der Kaufmannschaft als größter Interessenvertretung der Hansestadt.⁷³ Rechtsanwälte und Kaufleute in bürgerlichen Ämtern blieben in Bremen oft auch verwandtschaftlich eng miteinander verbunden, weil Senatsmitglieder ihre bürgerlichen Ämter nur ausüben konnten, wenn sie ökonomisch unabhängig waren und ihren Lebensunterhalt trotz Untätigkeit im eigentlichen Beruf bestreiten konnten. Entsprechend sind die Senatsmitglieder meist ebenso Familienmitglieder der vermögenden Bremer Kaufmannsfamilien. Der Berufsstand der Advokaten und der bürgerlichen Ämter lässt sich in diesem Sinne als Sonderfall zwischen bildungsbürgerlichem und wirtschaftsbürgerlichem Metier am ehesten als politisch-administrative Gruppe darstellen.⁷⁴ Der ihr immanente bildungsbürgerliche Anteil wäre einzuschränken, definierte man ein bürgerliches Metier über eine Zweckungebundenheit zu den wirtschaftlichen Interessen der Kaufmannschaft. Denn obwohl die Biografien der Senatoren oft eine »horizontale Mobilität« entgegen der berufsständischen Spezialisierung, also vielseitiger Beschäftigung mit den unterschiedlichsten Wissenschaften, aufwiesen,⁷⁵ waren sie doch spätestens in der Ausübung eines bürgerlichen Amtes zweckgebunden an die Bedürfnisse der Hansestadt. Dass die politisch-administrative Gruppe jedoch dem »gelehrten Stand« als Erweiterung der traditionellen Gelehrsamkeit zuzuordnen ist, steht außer Frage.⁷⁶ Fragt man allerdings nach dem Anteil der traditionellen Gelehrtenberufe unter den Subskribenten der *Privat-Concerte*, dann ist dieser Teil mit nur knapp zehn Prozent der Subskribenten auffallend gering, besonders auch im Vergleich zu allen anderen musikalischen Vereinen der Zeit.

Eine weitere Besonderheit der Historie Bremens betrifft die Gruppe der Witwen, die in der Hansestadt gesellschaftlich privilegiert war: Sie waren nicht nur berechtigt, die kaufmännischen Geschäfte der verstorbenen Ehemänner fortzuführen, sondern nahmen in ihrer Rolle auch den Kaufleuten gleichgestellt am gesellschaftlichen – wenn auch nicht politischen Leben – teil. Als Ehefrauen hingegen hatten sie diese Befugnis nur indirekt.⁷⁷ Dieser Umstand führte dazu, dass

72 Ebd., S. 59.

73 Vgl. ebd.

74 »Politische und administrative Führungsaufgaben« stellt auch Andreas Schulz für die aufsteigende Juristenelite heraus (Schulz, 2002, S. 73), der an dieser Stelle auf Heinz Schillings *Die Stadt in der frühen Neuzeit* verweist. Schillings allgemeine Analyse der neuzeitlichen Stadt führt eine funktionale Differenzierung der Oberschicht als Juristenelite, Wirtschaftsbürgertum und geistliche Elite an. Diese Beobachtung ist auch in Bremen zutreffend, unterliegt jedoch der Einschränkung, dass die Führungselite Bremens auch im 19. Jahrhundert familiär oft eng miteinander verbunden war, was die funktionale Divergenz einschränkte.

75 Vgl. Schulz, 2002, S. 73.

76 Vgl. Bödeker, 1989.

77 Vgl. Budde, 2009, S. 7.

Frauen am Konzert nicht nur über Mehrfachsubskriptionen ihrer Ehemänner teilnehmen konnten, sondern 30 Billette direkt von Frauen erworben wurden, die fast ausschließlich dem wirtschaftsbürgerlichen Stand zuzuordnen waren. Nur vier der Billette waren von Frauen erworben worden, die in der Subskriptionsliste als »Frau Dr.« aufgeführt waren, also als Witwen wie ihre verstorbenen promovierten Ehemänner dem Bildungsbürgertum zuzuordnen sind: Frau Dr. Castendyk subskribierte für beachtliche drei Abonnements und Frau Dr. Albers für ein Abonnement. Darüber hinaus ist nur die Witwe des Senators Castendyk unter der Berufsbezeichnung ihres Mannes aufgeführt. Alle anderen Subskribentinnen trugen den Namenszusatz »Witwe«, was vermuten lässt, dass diese Damen die erwähnten kaufmännischen Geschäfte ihrer verstorbenen Ehemänner verwalteten. Generell gab es im gesamten 19. Jahrhundert von Seiten der Frauen regen Zuspruch zum Konzert: An mehreren Stellen des *Protokolls der Privat-Concerte* wird darauf hingewiesen, dass einige Konzerte – das weibliche Interesse am Konzert wurde oft mit der Oper und generell der Vokalmusik in Verbindung gebracht – besonders gut von Frauen besucht waren. Wie viele Frauen genau am Konzert teilgenommen hatten, ist leider nicht zu rekonstruieren.

Der Dokortitel sei in Bremen der höchste Titel – abgesehen von *Bürgermeister* – gewesen, beobachtete der Sozialreformer Victor Aimé Huber in der Hansestadt.⁷⁸ Selbst Senatoren seien in Bremen »Herr Doktor« genannt worden, wenn sie promoviert waren. Dem entgegen steht die Subskriptionsliste, in der ein Dokortitel nur bei Advokaten, Medizinern und Gelehrten aufgeführt wurde. Senatoren werden nicht mit Titel aufgeführt, obwohl die Hälfte von ihnen promoviert war. Die Titel des Senators und des Bürgermeisters scheinen demnach als bedeutender eingestuft worden zu sein, was die Wichtigkeit der Anbindung des Vereins an den Senat, über die Überrepräsentanz der Personen in bürgerlichen Ämtern hinaus, ein weiteres Mal belegt. Insgesamt sind 29 von 153 Mitgliedern zur Gründung des *Vereins für Privat-Concerte* promoviert, womit der Anteil von knapp 20 % natürlich weit über dem Durchschnitt der gesamten Bevölkerung lag. Allerdings ist, wie gesagt, dieser Teil der gelehrten Mitglieder des Vereins nur mit Vorsicht einem bildungsbürgerlichen Metier zuzuordnen.

Fast die Hälfte der Subskribenten sind der berufsständischen Gruppe des Kaufmanns zuzuordnen. Diese Zahl repräsentiert zunächst wenig überraschend ihren hohen Anteil an der bürgerlichen Oberschicht der Hansestadt Bremen, der sie juristisch betrachtet über das Bremer Bürgerrecht eindeutig angehörten. Auch andere Bremer Elitevereine, wie die zwei großen Lesegesellschaften »Erholung« und »Museum« zeichneten übrigens ein ganz ähnliches Bild: Im Museum waren im Jahr 1804 44,57 % der Mitglieder Kaufleute oder Handelsleute, in der »Erholung« im sel-

78 Vgl. Schulz, 2002, S. 58.

ben Jahr sogar 54,74 %.⁷⁹ Die Teilhabe an diesen elitären Clubs war den Kaufleuten ein Ausdruck ihrer bürgerlichen Lebensart, der sogenannten »feinen Sitte«, die sie als besonders bürgerlich kennzeichnete.

Nach Jürgen Kocka äußerte sich diese bürgerliche Kultur neben der besonderen Hochachtung vor individueller Leistung und dem Streben nach selbstständiger Gestaltung auch durch die Betonung von Bildung, durch ein ästhetisches Verhältnis zur Hochkultur und den Respekt vor der Wissenschaft.⁸⁰ Im Ganzen spricht Kocka von einer »großen Wichtigkeit symbolischer Formen für die Identität des Bürgertums« wie »Tischsitten und Konventionen, Titel und feine Lebensart, die Kleidung, [und] den (heute aus der Übung gekommenen) Hut«.⁸¹ Das *Privat-Concert* diene unter all diesen Gesichtspunkten den Kaufleuten als Forum zur Zurschaustellung ihrer bürgerlichen Kultur: in ihm kamen sie ihrer Vorstellung einer bildenden, kulturellen Tätigkeit nach und grenzten sich dadurch von einer »unfeinen« Lebensart und in der Folge den mittleren und unteren Berufsständen ab. Für den bürgerlichen Kaufmann war all das von geradezu existenzieller Bedeutung, denn es entsprach dem bürgerlichen Selbstverständnis, dass die Kernmerkmale der jeweiligen bürgerlichen Teilgruppen auf alle Bürgerlichen zuzutreffen hatten: So »musste etwa auch der Kaufmann, der Besitzbürger par excellence, über Bildung verfügen, um soziale Anerkennung von seinen Mitbürgern zu erfahren. Und umgekehrt wurde auch der Bildungsbürger erst durch ein bestimmtes Maß an Besitz, an Einkommen oder Vermögen, zum akzeptierten Bürger«.⁸² Für die größte Gruppe der Subskribenten, die Kaufleute, war es entsprechend wichtig, sich im Sinne einer ganzheitlichen Bildung gerade auch mit den Künsten, die dem rational und ökonomisch denkendem Kaufmannsstand besonders fern zu liegen schienen, auseinander zu setzen. Denn in der bremischen Gesellschaft erlangte nur Ansehen und öffentlicher Einfluss, wer sich durch wirtschaftliche Erfolge ebenso herausgestellt hatte wie durch gemeinnütziges Engagement.⁸³

Zunächst durch wirtschaftlichen Wohlstand zur Partizipation an einer »bürgerlichen Sitte« aufgestiegen war auch der neue Bremer Mittelstand, dessen Vermögen oft weit über dem Üblichen der mittelständischen Berufsgenossen lag: »Ihr Berufsstand stellt in wirtschaftlicher, aber auch in politischer und sozialer Hinsicht das traditionelle Bindeglied zwischen kaufmännischer Oberschicht und dem alten Mittelstand dar.«⁸⁴ Dazu zählten die Angestellten in großen Handelsunternehmen als Anwärter des Kaufmannsberufs ebenso wie die Gastwirte und Lohgerber. So

79 Vgl. Schulz, 2002, S. 223 und S. 225.

80 Kocka, 1995, S. 18.

81 Ebd.

82 Hettling, 2000, S. 325.

83 Vgl. Elmsäuser, 2007, S. 74 f.

84 Schulz, 2002, S. 130.

profitierten auch die Lohgerber D. W. Gromme und T. Achelis von der Erweiterung der bremischen Bürgerschaft und planten an zentraler Stelle die Geschicke der städtischen Selbstverwaltung.⁸⁵ Ebenso subskribierten sie im Jahr 1825 für gemeinsam fünf Billette. Eine beachtliche Summe, die ihre wirtschaftliche Unabhängigkeit und gesellschaftliche Stellung verdeutlichte.

Fragt man – auch unter Anbetracht der beschriebenen finanziellen Subskriptionshürde der Konzerte – nach der ökonomischen Stellung des Gelehrtenstandes in Bremen, zeichnet sich ein heterogenes Bild ab: Zunächst hatten alle bildungsbürgerlichen Berufsstände im Dienste der Stadt ihr monatliches Auskommen und darüber hinaus durch andere Leistungen wie Privatunterricht oder Vorträge einen weiteren eigenständigen Verdienst. Besonders privilegiert waren die Bremer Geistlichen der reformierten Stadtkirchen und später auch die lutherischen Pfarrer, die neben ihren Einkünften aus kirchlichen Amtshandlungen, wie Taufen oder Trauungen, von der Gemeinde mit freien Wohnungen und einem festen Gehalt bedacht wurden.⁸⁶ Die Berufung in ein Kirchenamt in Bremen galt auch außerhalb der Stadt als hohe Ehre und stattete den Geistlichen mit allen gesellschaftlichen Annehmlichkeiten aus, denn ihm und seiner Familie wurde ein freies großes Bürgerrecht ausgesprochen.⁸⁷ So war zum Beispiel Friedrich Adolf Krummacher 1823 trotz immenser Zweifel an Bremen als Wirkungsstätte schließlich durch finanzielle Vorteile überzeugt worden, eine Stelle in St. Ansarii anzutreten.⁸⁸ Zwei Jahre später unterzeichnete er die Subskriptionsliste mit dem Versprechen, die Konzerte mit drei Abonnements zu unterstützen.⁸⁹ Krummacher hatte sich in Bremen durch seine konfessionsübergreifende und politische Themen nicht verschmähende Rede schnell einen Namen gemacht. Er plädierte für eine fromme, ethisch veränderte Lebensweise gemäß dem Evangelium und deutete die Bibel nicht dogmatisch, sondern im ursprünglichen Verständnis. Natürlich hatte seine pietistische Theologie nicht nur Zuspruch.⁹⁰ In Bezug auf die *Privat-Concerte* ist es gerade Krum-

85 Vgl. Schulz, 2002, S. 138.

86 Vgl. Schulz, 2002, S. 75.

87 Vgl. ebd., S. 76.

88 Vgl. Möller, 1849, S. 262. Krummachers anfängliche ablehnende Haltung gegenüber den Bremer Gewohnheiten (»Die biedere zuvorkommende Weise der Bremer macht alles leicht und selbst angenehm« [Ebd., S. 269]) löst sich in seinen Briefen schnell zu einer Beachtung der »feinen Sitte« und »zwanglosen Etikette«. In späteren Briefen erklärte er, man bringe ihm in Bremen als Geistlichem mehr Hochachtung entgegen, als in anderen Städten (vgl. ebd., in einem Brief an Meister in Bernbach am 10.06.1824).

89 Vgl. dazu die Subskriptionsliste des Jahres 1825, transkribiert im Anhang dieser Arbeit.

90 Den kritischen Gegenpol vertritt unter anderem Friedrich Engels, der sich einige Jahre später, als er sich als Kaufmannslehrling in Bremen aufhielt, wie folgt über Krummacher äußerte: »Krummacher hat neulich in seiner Predigt dargethan, daß die Erde stillsteht und die Sonne sich um sie dreht, und das wagt der Kerl am 21. April 1839 in die Welt zu posaunen, und sagt doch, der Pietismus führe die Welt nicht zum Mittelalter zurück! Es ist schändlich! man sollte

machers Plädoyer für eine praktische christliche Lebensweise, die der Teilnahme an den Konzerten nicht widerspricht. Neben ihm subskribierten für die Konzertreihe nur Pastor Bekenn und Pastor Treviranus, die in Bremen ebenfalls zentrale Figuren der Erweckungsbewegung waren.⁹¹ Alle drei Geistlichen verschlossen sich den überhöhten, kunstreligiösen Deutungsversuchen der Kunstmusik nicht, die das *Privat-Concert* in Zeiten der Säkularisierung durchaus für sich in Anspruch nahm, wie später noch genauer zu zeigen sein wird. Andersherum war die Beteiligung der pietistischen Geistlichen und deren Glaubensdeutung am Konzert den kunstreligiösen Tendenzen geradezu förderlich und ihnen vielleicht sogar eine Legitimation.

Auch einige andere Personen des bildungsbürgerlichen Berufsstandes, die nicht im Dienste des Bremer Staates standen, hatten einen gesicherten Lebensstand: Einige Familien des Bildungsbürgertums zählten im Jahr 1831, wie Andreas Schulz herausstellt, sogar zu den vermögenden Hausbesitzern, die im oberen Drittel des Steuerkapitals zu klassifizieren waren;⁹² darunter zwei Altstadtapotheker ebenso wie zwei Ärzte und drei Advokaten. Von ihnen hatten die Altstadtapotheker Johann Justus Hoffschläger⁹³ und die Witwe Jacob Henschen ebenso wie der Advokat Hinrich Georg Schumacher⁹⁴ die *Privat-Concerte* subskribiert. Auch der übrige Teil der bildungsbürgerlichen Sozialgruppe zählte – mit Ausnahme der Lehrer – zum mittel- bis gutsituierten städtischen Bürgertum Bremens⁹⁵. Lehrer, von denen vor allem geisteswissenschaftliche Gelehrte sicher ein Interesse an den Konzerten gehabt haben dürften, sind nur vereinzelt im Konzertpublikum vertreten: Der Verdienst der Lehrer war stark abhängig von dem Schulgeld, das zuweilen in seiner Höhe beträchtlich schwankte. Es ist davon auszugehen, dass die Lehrer an der Handelsschule durch zahlungskräftige Elternhäuser mehr verdienten. Entsprechend ist Professor Hundeiker als Gründungsmitglied als einziger Vertreter seines Berufsstandes in der Lage, zwei Karten zu subskribieren. Gelehrte an

den Kerl chassiren, oder er wird noch einmal Papst werden, eh' Du Dich versiehst, wo ihn aber das saffrangelbe Donnerwetter zermalmen soll. Dios lo saba, Gott weiß, was noch aus dem Wupperthale wird« (Friedrich Engels an Wilhelm Graeber in Berlin, Bremen, vor dem 29./30. April 1839, zitiert nach: König, 2008, S. 302).

91 Ausführliches zur Rolle der Pastoren Bekenn und Krummacher in der Kirchengeschichte Bremens im frühen 19. Jahrhundert erfährt man in Otto Wenigers *Rationalismus und Erweckungsbewegung in Bremen – Vorgeschichte, Geschichte und theologischer Gehalt der Bremer Kirchenstreitigkeiten von 1830 bis 1852*.

92 Vgl. Schulz, 2002, S. 77 f.

93 Vater von Caspar Gustav Hoffschläger, dessen Haus sich im Jahr 1831 im obersten Drittel des Steuerkapitals befand (vgl. Schulz, 2002, S. 77). Johann Justus Hoffschläger verstarb im Jahr 1830.

94 In der Subskriptionsliste als »Doctor Schumacher« angegeben.

95 Vgl. Schulz, 2002, S. 77.

Privatschulen, wie etwa Wilhelm Christian Müller, der sein eigenes Privatinstitut betrieb, hatten darüber hinaus ein besseres Auskommen als Lehrer an staatlichen Schulen. So blieben Wilhelm Christian Müller, sein Freund und Trauzeugen August Münter und Professor Rump als Mitglieder des *Vereins für Privat-Concerte* die Ausnahme. Andere Lehrer an staatlichen Schulen lagen mit ihrem Gehalt an der Grenze zu einem gutsituiert bürgerlichen Lebensstandard,⁹⁶ was dadurch belegt wird, dass keiner von ihnen sich eine Subskription der *Privat-Concerte* leistet.

Generell ist nicht davon auszugehen, dass innerhalb des Vereins die Mitglieder des Gelehrtenstandes und die bildungsbürgerliche Funktionselite sozial von den wirtschaftsbürgerlichen Mitgliedern differenziert wurden. Obwohl eine berufsständische Gliederung in Bremen nicht zu leugnen war und es in einigen Bereichen sicherlich ein »Ringens um gesellschaftliche Anerkennung, um Rangerhöhung« wegen der »Differenz zwischen sozialem Anspruch und materieller Lebenssituation« gegeben hatte, sollte das gesellschaftliche Bild innerhalb des Vereins zwischen den bürgerlichen Metiers nicht als besonders distinktiv gezeichnet werden.⁹⁷ Im Gegenteil wirkten Bildungs- und Wirtschaftsbürgerliche in Bremen innerhalb eines Vereins – als wesentliche Organisationsform der bürgerlichen Gesellschaft – gemeinsam an den geteilten Zielen. Voraussetzung dafür war ihr verschiedenes Kapital: Geld und Bildung. Die in einigen Städten beobachtete »Kluft zwischen Bildung und Besitz« und die Distanz, mit der das Wirtschaftsbürgertum der Schule der gelehrten Bildung lange Zeit gegenüberstand,⁹⁸ hatten sich innerhalb der Bremer Vereine verwachsen. Die Zusammenarbeit im Vorstand des *Vereins für Privat-Concerte* war dafür ein Beispiel. Kaufleute versuchten sogar ihre eher berufspraktische Ausbildung durch den Kontakt und die ständeübergreifende Diskussion mit Gelehrten, die auf eine humanistische Schulbildung zurückgriffen, auszugleichen.⁹⁹ Auch andersherum profitierten Gelehrte in Bremen davon, durch Heirat in die wirtschaftlich unabhängigen Kreise der Kaufleute umzusteigen.

Ohnehin ist daran zu denken, dass die Kategorien *Bildungsbürgertum* und *Wirtschaftsbürgertum*, wenn sie auch nach wie vor häufig zur Analyse des Bürgertums genutzt werden, doch synthetische Kategorien bleiben und nicht automatisch die Einheit *Bürgertum* entsprechend abbilden können, geschweige denn unkritische geeignete Kategorien zur Binnendifferenzierung sind.¹⁰⁰ Eine vereinfachte Darstellung der Einteilung der Subskribenten des *Privat-Concerts* in funktionale und soziale Teilgruppen könnte nach allen Erläuterungen bremischer Besonderheiten dann wie folgt aussehen:

96 Vgl. ebd., S. 78 ff.

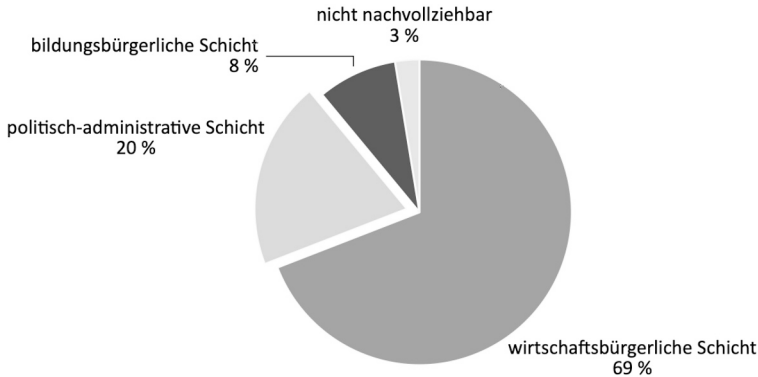
97 Ebd., S. 80.

98 Vgl. Bödeker, 1989, S. 27.

99 Vgl. Schulz, 2002, S. 63 und S. 119.

100 Vgl. Schulz, 1994, S. 639.

Abb. 3: Subskribenten des Privat-Concerts im Jahre 1825 nach funktionalen und sozialen Teilgruppen.



Diese Einteilung veranschaulicht in eindrucklicher Weise, wie groß der Einfluss der wirtschaftsbürgerlichen Subskribenten auf die *Privat-Concerte* gewesen sein muss. Das wird im Vergleich zur Gruppe der Bildungsbürger besonders deutlich, aber auch zur politisch-administrativen Gruppe. Es bleibt jedoch die Frage, welche Rückschlüsse man darüber hinaus auf das tatsächliche Konzertpublikum ziehen kann. Eröffnete die Mehrfachsubskription über die beschriebenen bürgerlichen Kreise weiteren Bremern die Konzertteilnahme? Zunächst entsprach jene Regelung, mehrere Billette nur für die eigenen Hausgenossen subskribieren zu können, – wie zu Beginn erwähnt – dem Bedürfnis der Hausbesitzer der Bremer Altstadt. Es ist naheliegend und sehr wahrscheinlich, dass infolge dessen die meisten Subskribenten ihre Ehefrauen und nahen Verwandten mit ins Konzert nahmen. Natürlich ist dieses Szenario spekulativ, entspricht jedoch auch der allgemeinen Tendenz zunehmender Öffentlichkeit patriarchalischer Kleinfamilien in außerfamiliären Bereichen und der Idee von der »Sphäre des Publikums« als Ergänzung einer familiären Intimität.¹⁰¹ Im Durchschnitt der Subskriptionen wurden pro Person 1,8 Billette erworben. Das bedeutet, dass die meisten Mitglieder des *Vereins für Privat-Concerte* nur für sich selbst und höchstens ein enges Familienmitglied subskribiert hatten. Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass in Ausnahmefällen auch Gesellen und Lehrlinge der Familien mit ins Konzert genommen wurden: Handelslehrlinge lebten zumeist mit in den großen Hausgemeinschaften der Großkaufleute, die fast ausnahmslos als einzige soziale Gruppe im *Privat-Concert* –

101 Vgl. Habermas, 1990, S. 107 ff., hier besonders S. 115.

bezieht man die kaufmännischen Witwen mit ein – für mehr als 2 Billette subskribiert hatten.¹⁰²

Die Frage, ob die *Privat-Concerte* durch die Möglichkeit der hörenden Teilnahme, in Abgrenzung zu den meisten Laienvereinen der Zeit, bewusst weiteren Kreisen der Stadtbewohner zugänglich gemacht wurden, ist also gleichzeitig mit »Ja« und »Nein« zu beantworten. Nein, da sich durch die berufsständische Erforschung der ersten Subskriptionsliste des Vereins zeigt, dass die Mitglieder des *Vereins für Privat-Concerte* ausschließlich aus der wirtschaftlich unabhängigen Oberschicht Bremens stammten. Der Musikverein war eine exklusive Vereinigung, die zunächst der Bildung bürgerlicher Eliten förderlich war.¹⁰³ Aus der gesellschaftlichen Zusammensetzung der Subskribenten wird ebenso schnell deutlich, dass die beteiligte bürgerliche Schicht keine war, die sich über eine gemeinsame kulturelle Identität erst zu konstituieren versuchte, sondern die sich ihrer Zugehörigkeit zum Bürgertum durch die Abgrenzung des Bremer Bürgerrechts bewusst war und auch deren kulturelle Praxis eine bewusst bürgerliche war. In einer Stadt wie Bremen, in der sich das Bürgertum nicht gegen den Adel und dessen kulturelle Praxis abzusetzen hatte, bereiten diese politischen Umstände – wenn man so möchte die »reinen Laborbedingungen« – den Boden für einen musikalischen Verein, der als Konzertgesellschaft die soziale Zusammensetzung eines Elitenvereins vorwies und ein entsprechendes ideologisches und ästhetisches Selbstverständnisses transportierte. Gleichzeitig kann die Frage mit »Ja« beantwortet werden, weil die *Privat-Concerte* als erste bürgerliche Konzertgesellschaft in deutschsprachigen Städten eine überwiegend wirtschaftsbürgerliche Beteiligung fanden. Man kann sogar schlussfolgern, das Bremer *Privat-Concert* ist das erste bürgerliche Konzertabonnement, das aus einer überwiegend wirtschaftsbürgerlichen Gruppe erwachsen war, was natürlich Auswirkungen auf die weitere Ausprägung des Vereins haben sollte.

Das Orchester

Musikalische Vereine können in der Summe der Beispiele und zur Differenzierung des allgemeinen Phänomens vornehmlich in zwei Typen unterschieden werden: »Musikverein[e] mit Berufsorchester oder einem Orchester mit hohem Anteil an Berufsmusikern, dessen Abonnenten gleichzeitig zu Mitgliedern werden, aber nicht aktiv musizieren; andererseits [solche Musikvereine] mit einem Dilettantenorchester, dessen Mitglieder, inklusive Vorstand, im Orchester aktiv musizieren

102 Ausnahmen waren der bereits erwähnte der Theologe Krummacher, Frau »Dr.« Castendyk, Die Senatoren Gildemeister und Klugkist, Bürgermeister Gröning und der Lohgerber Thomas Achelis.

103 Vgl. Mommsen, 2002, S. 49 f.

und somit einen großen Teil des Orchesters darstellen.«¹⁰⁴ Bei genauerer Betrachtung der Orchester einiger Musikvereine im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert ist diese Einteilung in zwei Typen empirisch jedoch schwer nachzuweisen. Sowohl das Leipziger *Gewandhausorchester* wie auch die 1828 gegründete *Philharmonische Gesellschaft Hamburg* werden als zum ersten Typus gehörende Vereine eingeteilt, jedoch war zumindest in Leipzig das Orchester zunächst jeweils »zur Hälfte aus in Leipzig festangestellten Profis (Organisten, Stadtpfeifern und Kunstgeigern) und aus Studenten der Leipziger Universität«, also musikalischen Dilettanten besetzt.¹⁰⁵ Auf der anderen Seite gibt es genügend Beispiele für musikalische Vereine, die, obwohl sie ein Dilettantenorchester unterhielten, professionelle Musiker engagierten, um nicht besetzte Stimmgruppen zu ergänzen, oder schlicht in der Absicht standen, das musikalische Niveau zu heben. Bereits im 18. Jahrhundert gibt es dafür in Berlin zahlreiche Beispiele, wie die *Musikübende Gesellschaft*, die öffentlichen Veranstaltungen *Bachmanns Liebhaberkonzert* (1770) oder *Rehlstabs Concert für Kenner und Liebhaber*.¹⁰⁶ Es ist natürlich kein Zufall, dass gerade in Berlin zahlreiche bürgerliche Musikgesellschaften entstanden, die auch auf professionelle Musiker zurückgreifen konnten, war ihre Existenz doch maßgeblich von der Hofmusik und den dort angestellten Musikern abhängig. Aber auch in anderen Städten, die nicht auf höfisches, adeliges oder kirchliches Mäzenatentum zurückgreifen konnten, begründeten sich bürgerliche Dilettantenvereine mit halbprofessionellen Orchestern.¹⁰⁷ Es scheint also wenig ratsam, Musikvereine in zwei Typen bezüglich der Einteilung ihrer Klangkörper allzu starr zu fassen, hingegen ist ihre Gegenüberstellung bei der Unterscheidung ästhetischer Leitbilder –

104 Heine, 2009, S. 7.

105 Jung, 2006, S. 14. Die studentische Prägung des Orchesters ist durch dessen Wurzeln in den studentischen *Collegia musica* zu erklären, oder wie Helmut Loos erklärt: »So nimmt es nicht Wunder, dass die Kaufmannschaft dieses Repräsentationsmittel [die studentischen Konzerte] und für die Messe zuträgliche Beiprogramm in eigene Regie nahm und seit 1743 unter dem Namen »Großes Concert« als Konzertunternehmung führte.« (Vgl. Loos, 2001, S. 182). Auch wenn sich die Zahlen über die Zusammensetzung des Orchesters in der Literatur widersprechen, steht außer Frage, dass bis ins 19. Jahrhundert hinein ein Großteil der Orchestermitglieder studentisch und nur weniger als die Hälfte Berufsmusiker waren (vgl. Hennenberg, 1962, S. 11; Krause, Peter u. a., »Leipzig«, in: MGG 2, Sachteil 5, Sp. 1060; Jung, 2006, S. 15). Die Musiker des Orchesters der *Hamburgischen Philharmonischen Gesellschaft* waren zunächst in erster Linie Musiker des Stadttheaters (vgl. Wenzel, 1979, S. 4). 40 Musiker wurden 1828/29 für ein vergleichsweise hohes Gehalt von 450,- Reichsthalern engagiert. Ob dabei auf die Unterstützung durch Dilettanten gänzlich verzichtet werden konnte, ist nicht bekannt (vgl. Sittard, 1890, S. 304–338, besonders S. 306).

106 Vgl. Röder, 2011, S. 131.

107 Vgl. Hinrichsen, 2011, S. 36 und Heine/Hinrichsen, 2011, S. 140 (für die *Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich*) und vgl. Roth, 2011 u. a. (für die Professionalisierungstendenzen in der *Frankfurter Museums-Gesellschaft*).

professioneller Musikdarbietung oder dilettantischer Musikpraxis – ohne Frage grundlegend. Deshalb, und wegen der überlieferten Anstellungsverhältnisse von Berufsmusikern des *Vereins für Privat-Concerte*, sollte selbiger zur Gruppe der Musikvereine mit professionellen Orchestern, also den Konzertgesellschaften, gezählt werden. Interessant ist in dem Kontext die Frage nach dem genauen Umfang der Anstellung professioneller Orchestermusiker im *Privat-Concert*, wie auch die Analyse von deren Herkunft und Zusammensetzung. Welche Verträge wurden mit den Musikern geschlossen, welche Gehälter wurden ihnen gezahlt und wie lässt sich – auf der anderen Seite – die Rolle des musikalischen Dilettanten in Abgrenzung zum Berufsmusiker im Bremer *Privat-Concert* beschreiben?

Berufsmusiker Noch 25 Jahre vor der Gründung des *Vereins für Privat-Concerte* hatte Wilhelm Christian Müller die Voraussetzungen für Berufsmusiker in Bremen folgendermaßen beschrieben:

Daß da, wo man die Musik keiner ausgezeichneten Achtung werth hielt, auch der Musiker keinen großen Anspruch darauf machen konnte, daß mit der Kunst auch der Künstler betteln ging, war natürliche Folge. Doch mochte zum Theil auch die vernachlässigte Bildung, und das ungesittete Betragen mancher einheimischer und fremder Tonkünstler Schuld daran seyn, daß ihnen in unsern Mauern nicht mehr gesellschaftliche Auszeichnung wiederfuhr.¹⁰⁸

Ab der Gründungssaison 1825/26 gibt das *Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Concerte* neben der bereits analysierten Subskriptionsliste auch Aufschluss über die Beschäftigung der bezahlten Musiker des Orchesters. Daraus geht hervor, dass in der Saison 1825/26 32 Musiker angestellt waren, die auf 31 Planstellen¹⁰⁹ teilweise doppelt eingesetzt waren, wie die folgende Auflistung verdeutlicht.¹¹⁰ Die Arbeitsverträge wurden zunächst für fünf Jahre ausgestellt.¹¹¹ Das Rechnungsbuch verdeutlicht, dass der Grundstamm der bezahlten Orchestermusiker sich über die Jahre hinweg nur langsam ändert: Die Konzertdirektion war sehr darum bemüht, den Musikern kein besonders hohes, aber doch ein regelmäßiges Gehalt zu zahlen.¹¹² Jede Stimmgruppe war grundrändig durch professionelle

108 Müller, *Versuch einer Geschichte der musikalischen Kultur in Bremen*, S. 113.

109 Einige Musiker sind mit dem Zusatz »extra« und niedrigerem Gehalt aufgeführt. Es scheint, dass diese Musiker nur die Stammbesetzung vertreten hatten.

110 Folgende Musiker sind in der Gehaltsabrechnung doppelt aufgeführt: Alb. Friedr. Wilh. Otto (1. Flöte und 2. Klarinette), H. Arnold (1. Violine und 2. Fagott) und E. Rackemann (2. Oboe und 1. Klarinette). Alle drei Musiker stammen jedoch aus größeren Musikerfamilien. Wegen der oft ähnlichen Vornamen innerhalb der Familien kann nicht gänzlich ausgeschlossen werden, dass es sich doch um zwei Personen handelte.

111 Vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825–53*. Bd. 1, S. 14.

112 Vgl. *Privat-Concerte. Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Konzerte 1825–53*. 2 Bde.

Musiker, also bezahlte Orchestermusiker, besetzt: die Gruppe der Streicher mit insgesamt acht ersten und zweiten Violinen und jeweils zwei Bratschen, Celli und Kontrabässen, einem kompletten Satz Holz- und Blechbläser – mit Ausnahme der Posaunen – und sogar umfangreiches Schlagwerk (Pauke, Gr. Trommel, Triangel und Becken).¹¹³ Die Aufzählung verdeutlicht, dass in einigen Instrumentengruppen offensichtlicher als in anderen auf die Mithilfe von Dilettanten gesetzt wurde: Lediglich jeweils zwei Celli und Bratschen wurden für die Saison verpflichtet; dem Mangel an geübten Bläsern unter den Dilettanten wurde durch professionelle Hornisten, Oboisten, Fagottisten und Klarinetten begegnet.¹¹⁴ Andererseits wird auch deutlich, dass das Orchester bereits durch die Besetzung mit professionellen Musikern spielfähig war. Eine uns heutzutage gewöhnlich erscheinende umfangreiche Besetzung der Streicherguppen wuchs erst im Laufe des 19. Jahrhunderts infolge der allgemeinen Ausweitung des Orchesterapparates an. Folgende Musiker waren in der Saison 1825/26 in der Orchesterabrechnung angegeben:

Erste Violine: Arnold und L. Grabau [Extra aufgeführt: Ochernal Vater und Sohn]
 Zweite Violine: Clasdorff, E. Niemann, A. Reimboth, J. Lange
 Violoncello: Weingart (erstes), A. Grabau (zweites)
 Kontrabass: J. Heuser (erster), A. Stahl (zweiter)
 Bratsche: D. Weingart (erste), D. W. Rakemann (zweite)
 Oboe: Helfrich (erste), E. Rakemann (zweite)
 Flöte: W. Rakemann (erste)/A. Otto (erste), G. O. Suck (zweite)
 Fagott: J. C. Ulrici (erstes), H. Arnold (zweites)/R. Ulrici (extra)
 Klarinette: E. Rakemann, Alb. Otto (zweite)
 Horn: P. W. Heuser, F. C. Funck, Freder & Henig (extra), L. & C. Grabau (extra)
 Trompete: Z. Meisselbach, Chr. Otto
 Pauken: Groneveldt
 Große Trommel: de Clerg
 Ditto: H. C. Otto
 Triangel: Klier
 Becken: F. Ritteo¹¹⁵

113 Vgl. Privat-Concerte. *Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Konzerte* 1825-53. Bd.1. Saison 1825/26.

114 Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel »Zu den Anfängen musikalischer Bildung und des öffentlichen Musiklebens in Bremen ab 1800« zur Zusammensetzung des Orchesters der *Unions-Concerte* in Bremen von 1810-1824, bei denen ebenfalls Blasinstrumente aus demselben Grund oft durch professionelle Musiker besetzt waren.

115 Privat-Concerte. *Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Konzerte* 1825-53. Bd. 1. Saison 1825/26.

Die Gehälter der Orchestermusiker, die ebenfalls aus dem *Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Concerte* hervorgehen, unterschieden sich in drei Gehaltsgruppen. Johann Philipp Weingart, über den leider wenig bekannt ist, und Johann Heinrich Helfrich, der seit 1813 Militärmusiker der Hanseatischen Legion war und dort 1821 die Leitung übernahm,¹¹⁶ verdienten als einzige 28 Rthlr. und waren damit an der Spitze der Gehälter für einfache Orchestermmitglieder. Darüber hinaus traten beide Musiker regelmäßig als Solisten in den Konzerten hervor, und obwohl sie dafür – wie externe Musiker auch – ein separates Solistengehalt erhielten,¹¹⁷ verdeutlicht es doch ihre Bedeutung für das Orchester und ihr musikalisches Können. Beide, wie nahezu alle Blasmusiker und auch die Musiker an den Pauken und Trommeln des Orchesters, waren Militärmusiker, also Hoboisten, und viele von ihnen dort auch in leitenden Tätigkeiten.¹¹⁸ Überraschend übernahmen einige von ihnen im Orchester des *Vereins für Privat-Concerte* auch Instrumente der Streichergruppe, wie zum Beispiel der zweite Bratscher D. W. Rakemann oder der erste Cellist Johann Philipp Weingart.

Siebzehn weitere Musiker waren in einer Gehaltsklasse von 12 bis 14 Rthlr. pro Saison angestellt. Darüber hinaus gab es einige Musiker mit einer noch niedrigeren Vergütung: 9,24 Rthlr. bekamen zunächst junge Orchestermmitglieder, wie der 17-jährige Johann Andreas Grabau; Musiker im Schlagwerk oder Musiker, die offenbar nicht die ganze Saison gespielt hatten, bekamen noch weniger Gehalt. Für den jungen Grabau war das *Privat-Concert* eine wichtige erste Erfahrung in einem professionellen Orchester zu spielen. Bereits drei Jahre später wechselte er als Cellist zum Leipziger *Gewandhausorchester*, wo er bis zu seinem Tod tätig war. Dort engagierte er sich auch in der Kirchenmusik und im Theater.¹¹⁹ Darüber hinaus machte er sich als geschätzter Kammermusiker einen Namen: Grabau war in Leipzig zu Gast im Hause Friedrich Wieks, wo er auch Clara und Robert Schumann kennenlernte, und an den Privatmusiken im Hause Ferdinand Davids beteiligt.¹²⁰ Auch mit Carl Reinecke spielte er später gemeinsam in dessen Quartett¹²¹ und wur-

116 Vgl. Blum, 1975, S. 72 f. Darüber hinaus führt er den Titel »Musikdirektor« und war 1827 Mitbegründer der Bremer Liedertafel.

117 Vgl. *Privat-Concerte. Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Konzerte 1825-53*. Bd. 1, Saison 1825/26.

118 Vgl. Blum, 1975, S. 120 f.; und die biografischen Angaben bzw. die Berufsbezeichnung der Musiker in der Datenbank »Die Maus«, Ortsfamilienbuch Bremen und Vegesack [Online-Ausgabe].

119 Vgl. Jung, 2006, S. 87.

120 Vgl. Bär, 2007, S. 143-148.

121 Vgl. Seidel, Katrin; Finscher, Ludwig, »Reinecke, Carl«, in: MGG 2, Personenteil Bd. 13, Sp. 1513.

de zum Widmungsträger einiger Werke für Cello.¹²² Er und seine Schwestern, von denen Henriette Grabau später ebenfalls als Konzertsängerin in Leipzig tätig war und von Felix Mendelssohn-Bartholdy hoch geschätzt wurde,¹²³ hatten in Bremen unter ihrem Vater und unter Wilhelm Friedrich Riem ihren ersten Musikunterricht erhalten. Sie waren so in den noch jungen Institutionen des Bremer Musiklebens und vor allem im Kontext des Orchesters des *Vereins für Privat-Concerte* groß geworden und profilierten sich später über die Stadtgrenzen hinaus als angesehene Musiker. Dass sie als erste in Bremen geborene und aufgewachsene Musiker überregional bekannt wurden und zeitlich gerade in der Folge der Gründung des *Privat-Concerts* und aus der Lehre Riems erwuchsen, ist ein Zeichen für den allgemeinen Aufschwung, der im Musikleben Bremens in der zweiten und dritten Dekade des 19. Jahrhunderts zu verspüren war.

Aus anderen Städten wurden Musiker lediglich für Solovorträge hinzugezogen, zunächst besonders die Mitglieder der Hofkapelle in Hannover. Ebenfalls auffallend häufig werden Solisten aus Braunschweig eingeladen, wohin die Kontakte sicher nicht zuletzt wegen Heinrich Mühlenbruch gepflegt wurden. Mühlenbruch war ab 1832 Konzertmeister im *Privat-Concert* und zuvor einige Jahre als Kammermusiker in Braunschweig tätig gewesen.

Fast alle Musiker des Orchesters der *Privat-Concerte* sind im Bremer Adressbuch der Jahre 1824 und 1825 als »Musikus« oder »Musiklehrer« verzeichnet, waren also bereits vor der Gründung des *Privat-Concerts* in Bremen beheimatete Musiker.¹²⁴ Sie profitierten damit unmittelbar von dem Ziel des Vereins, die ansässigen Musiker in Bremen zu unterstützen und ihr Verbleiben in der Stadt zu sichern. Darüber hinaus sind einige der Blasmusiker bereits in den *Unions-Concerten* im Jahr 1815 angestellt gewesen, wo sie das Dilettantenorchesters ergänzten.¹²⁵ Selbstredend war keiner der Musiker auch Subskribent der *Privat-Concerte*.

Welche Orchestermusiker des Konzertorchesters im Jahr 1825 auch im Bremer Theaterorchester spielten, ist leider nicht mehr herauszufinden, da entsprechende Belege für das Theaterorchester fehlen. Das *Protokoll der Privat-Concerte* gibt jedoch

122 Robert Schumanns »Fünf Stücke im Volkston, für Violoncell und Pianoforte«, op. 102 ist Grabau gewidmet, ebenso ein Werk Carl Reineckes und Johann Benjamin Groß' (Bär, 2007, S. 152 f. und 160).

123 Vgl. Wehner, Ralf, »Mendelssohn-Bartholdy, Felix«, in: MGG 2, Personenteil Bd. 11, Sp. 1548.

124 Nur für A. Reimboth (Violine) und F. Ritte (Becken) sind keine Einträge gefunden worden, der Beruf A. Stahls (Kontrabass) ist mit »wollene, leinene und weiße Waarenhandl.« angegeben (vgl. Bremer Adressbuch 1825).

125 Das waren die Musiker Ulrici, Freder, Klier und E. Ra[c]kemann. Darüber hinaus war H. Arnold als Kontrabassist engagiert. Für weitere Informationen zum *Unions-Concert* siehe Kapitel »Zu den Anfängen musikalischer Bildung und des öffentlichen Konzertlebens in Bremen um 1800«.

zu Beginn der Saison 1826/27 den Hinweis, man wolle Konzerte und Proben nicht mehr an den Tagen stattfinden lassen, an denen auch Opern gespielt würden.¹²⁶ Dem Anschein nach war das Theaterorchester seit der Übernahme des Schauspielhauses durch Daniel Schütte im Jahr 1796 in gutem Zustand: In einem Abschnitt seiner Autobiografie heißt es, er habe nicht nur das Gebäude, eine Schauspielgruppe und einige Dekoration übernommen, sondern auch den »größten Theil des Amsterdamer Theaterorchesters angenommen, unter denen erste Virtuosen waren.«¹²⁷ Unter Anbetracht der Tatsache, dass zu jener Zeit Musiker in Bremen noch eine höchst überschaubare Gruppe waren, ist es wahrscheinlich, dass einige Jahre später eben jene Musiker, die im *Privat-Concert* angestellt waren, auch im Theaterorchester mitwirkten und andersherum. Zumindest war die Operntätigkeit und die Nachfrage am Theaterbetrieb ebenfalls zunehmend: 1826 gründete sich der *Theaterverein* zur allgemeinen Unterstützung des privat geführten Theaters, der zunächst einiges Notenmaterial zur Verfügung stellte, um das Repertoire des Theaters auszuweiten und »die Direction bei Anschaffung von kostspieligen Opern zu unterstützen.«¹²⁸ Hingegen war niederländischer Herkunft 30 Jahre nach der Übernahme des Orchesters durch Schütte im Orchester des *Privat-Concerts* nachweisbar nur noch der Musiker de Clerg.¹²⁹

Die Gehälter der leitenden Musiker des Orchesters sind gesondert ebenfalls im *Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Concerte* aufgeführt und waren um ein vielfaches höher, als die der übrigen Orchestermusiker: Wilhelm Friedrich Riem bekam 200 Rthlr., was genau auch seinem jährlichen Einstiegsgehalt als Bremer Domorganist entsprach,¹³⁰ Carl Friedrich Ochernal wurde mit 150 Rthlr. entlohnt und sein Sohn mit zusätzlichen 50 Rthlr. Zu den Funktionen der drei Musiker im Orchester wurde der folgende Absatz formuliert:

4) Zur Leitung des Ganzen für den Geschäftskreis des Concert-Directors, für die Direction in den Concerten selbst und für das Einstudieren des Gesanges wird Herr

126 Vgl. Blum, 1975, S. 115, der für seine Behauptung über Mitglieder des Theaterorchesters keine Belege anführt. Die entsprechende Stelle im Protokoll lautet: »[...] worin die ConcertTage festgesetzt wurden; – ferner beschlossen die Proben regelmäßig jeden Dienstag vor dem Concerte zu halten, und zu diesem Endzweck der TheaterDirection ein Verzeichniß der Tage zu überreichen, mit der Bitte, dann keine Oper geben zu lassen; [...]« (*Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 23).

127 Daniel Schüttes Autobiografie, zitiert nach: Seedorf, 1919, S. 126.

128 Behncken, 1856, S. 24. Vgl. auch Seedorf, 1919, S. 128.

129 Die Herkunft der Orchestermitglieder des *Vereins für Privat-Concerte* wurde im Jahr 1825 mit Hilfe des Bremer Adressbuchs und der Datenbank »Die Maus«, Ortsfamilienbuch Bremen und Vegesack [Online-Ausgabe] geprüft und lässt nur noch im Falle de Clergs wegen seiner niederländischen Herkunft auf das frühere Theaterorchester vermuten.

130 Vgl. Vertrag W. F. Riem mit den Bauherren des St. Petri Doms über seine Anstellung als Organist vom 19.09.1814, in: Riem, Wilhelm Friedrich. *Personalakte*.

Riem vorgeschlagen [...]. Herr Ochernal der ältere wird zu den Functionen des MusikDirectors, für die specielle Besorgung und Leitung des Orchesters, und für das Vorspiel bey der ersten Geige proponiert [...]. Herr Ochernal der jüngere wird vorgeschlagen neben seinem Vater die erste Geige und in Krankheitsfällen oder bey sonstigen Behinderungen desselben das Vorspiel zu übernehmen, auch in drey oder vier Concerten Solo Vorträge zu halten [...].¹³¹

Über die Rolle Ochernal als Musikdirektors »für die specielle Besorgung und Leitung des Orchesters« erfährt man im Protokoll der Konzerte, wie in den dieser Arbeit vorliegenden weiteren Quellen, keine weiteren Details. Es scheint aber so gewesen zu sein, dass Carl Friedrich Ochernal des Öfteren die Orchesterproben anleitete, weil bei den Besprechungen der *Privat-Concerte* auch in späteren Jahren, als Ochernal bereits verstorben war, kritisiert wird, dass es nicht möglich gewesen sei, die Gesangs- und Instrumentalproben so abzustimmen, dass sie von einer Person alleine geleitet werden konnten.¹³² Zudem ist die Aufteilung der Orchesterleitung in das eigentliche Dirigieren und die Befugnis zur Probenaufteilung und -anleitung in Musikvereinen im frühen 19. Jahrhundert keine Seltenheit.¹³³ Generell wurden die Aufgaben der musikalischen Leiter eines Orchesters, die wir heutzutage mit Dirigent und Konzertmeister betiteln würden, in den frühen Vereinsstatuten noch völlig indifferent dargestellt, hatten sich die Rollen der Konzert- bzw. Musikdirektoren doch mit wenigen Ausnahmen erst ab den 1840er Jahren in Richtung eines modernen Dirigenten verändert.¹³⁴ Aus diesen Beobachtungen wird aber auch deutlich, dass keineswegs von zwei gleichberechtigten Dirigenten der *Privat-Concerte* die Rede sein kann, wie Klaus Blum anführt.¹³⁵ Es kann auch nicht resümiert werden, dass die *Privat-Concerte* gegründet worden seien, um Ochernal durch Riem zu ersetzen.¹³⁶ Ochernal war in Bremen Städtischer Musikdirektor und

131 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53. Bd. 1, S. 6.*

132 Zur Kritik an der geteilten Leitung der Konzerte äußern sich die Protokollanten an mehreren Stellen, unter anderem in der Saison 1836/37: »Im dritten Konzert dirigierte nicht Riem die Stücke aus dem *Idomeneo*. Das wurde kritisiert und auch der Umstand der doppelten Leitung der Konzerte wieder.« (*Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53. Bd. 1, S. 190 f.*) und später: »Herrn Riem danken wir es, daß er durch eine zweistündige Vorprobe mit dem Grabauschen Verein einem so unangenehmen Fehler vorgebeugt hatte, wie im vorigen Concerte passiert war. Die Chöre gingen weit präciser« (*Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53. Bd. 1, S. 192*). Generell war es offensichtlich nicht zu realisieren, die Gesangsproben, an denen fast ausschließlich Dilettanten teilnahmen, mit den Proben der professionellen Musiker des Orchesters abzustimmen. Die Folge war die Teilung der Leitung in instrumentale und vokale Werke.

133 Vgl. Heine, 2009, S. 67.

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

135 Vgl. Blum, 1975, S. 79.

136 Vgl. ebd.

diese Position behielt ihre Gültigkeit völlig unabhängig von den *Privat-Concerten*. Dass die Anteilnahme und die Aufgaben der beiden Musiker sich in Bremen aber Zeit ihres Lebens maßgeblich unterschieden, verdeutlicht auch die folgende Beobachtung ihrer gesellschaftlichen Stellungen.

Carl Friedrich Ochernal war bereits 1814 nach Bremen gekommen, nachdem er zuletzt Dirigent des Orchesters der *Allgemeinen Musik-Gesellschaft Zürich* gewesen war. In Bremen brachte er die Erfahrung ein, die er in Zürich im Umgang mit einem Orchester gesammelt hatte, das zwar in der Tradition der Dilettantenorchester stand, sich aber entgegen vieler anderer Beispiele verpflichtet hatte, regelmäßige öffentliche Abonnementskonzerte zu veranstalten.¹³⁷ Obwohl das Züricher Orchester fallweise durch bezahlte Musiker unterstützt wurde, war dort die soziale Stellung der Dilettanten gegenüber den passiven Mitgliedern und professionellen Musikern des Vereins bevorzugt.¹³⁸ In Bremen hatte Ochernal sich als Orchestermusiker und als Dirigent schnell verdient gemacht:

Hr. Musikdirector Ochernal, dem wir viel zu verdanken haben, da er fast alle Concerte dirigiert, bewährte in dem Concerte am 18ten December – dem letzten in diesem Jahre – wie auch in anderen früheren Concerten sein anerkanntes Talent für die Violine, Bratsche und Pianoforte [...] ¹³⁹

Jedoch blieben ihm auch in Bremen als klassisch ausgebildetem Musiker die Integration in die Kreise der Bremer Patrizierfamilien und folglich auch der direkte Einfluss auf die bürgerlichen Institutionen verwehrt. Deshalb gingen Ochernalns Erfahrungen als Orchestermusiker sicher am ersten Pult der Violine in das neugegründete Bremer Konzertorchester mit ein; in Bezug auf die Gründungsidee des *Vereins für Privat-Concerte* sollte entgegen den Vermutungen von Hans-Joachim Hinrichsen sein Einfluss jedoch nicht überschätzt werden.¹⁴⁰ Sein Name wird auch im Kontext der Gründungsidee des *Privat-Concerts* nicht erwähnt.¹⁴¹ Sein Sohn August Ochernal hatte als Musiker eine ganz ähnliche soziale Stellung, war er doch ebenso eine wichtige Stütze für das Orchester: Schon in jungen Jahren entwickelte er

137 Vgl. Claudia Heine, Dokumentenband zu ihrer Dissertation (Heine, 2009), S. 276 (Druck i. V.), zitiert nach Hinrichsen, 2011, S. 37.

138 Vgl. Hinrichsen, 2011, S. 36 und S. 39.

139 AmZ, 1823, S. 110.

140 Vgl. dazu Hinrichsen, 2011, S. 40, der mit einem Verweis auf die Beobachtung von Claudia Heine, Hans Georg Nägelis Gedankengut sei in Bremen durch Ochernal bekannt geworden, weiterführend vermutet, Ochernal habe »direkte Anregerfunktionen für die Gründung des Bremer Musikvereins« ausgeübt.

141 Zur sozialen Stellung Ochernalns und dem Unterschied, der zwischen akademisch und praktisch ausgebildeten Musikern gemacht wurde, siehe auch die Ausführungen zu Ochernal im Unionsorchester im Kapitel »Zu den Anfängen musikalischer Bildung und des öffentlichen Musiklebens in Bremen ab 1800«.

sich auch deshalb zum geschätzten Violinisten, weil er seine Ausbildung zum Konzertviolinisten bei Louis Spohr in Kassel absolviert hatte.¹⁴² In den ersten Saisons trat er um ein vielfaches häufiger solistisch in Erscheinung, als es sein Vater als Konzertmeister tat.

Über die Stammbesetzung des Orchesters hinaus und veranlasst durch die Regelmäßigkeit, mit der solistische Vokalwerke, besonders Opernarien, im *Privat-Concert* vorgetragen wurden, gab es ein festes Engagement an Konzertsängerinnen und -sängern. Dilettanten hingegen unterstützten die Konzertsänger vor allem bei mehrstimmigen Partien. Bei den solistischen Werken wurde den Konzertsängern und später auch verschiedenen reisenden Konzertsängern immer der Vorzug gegeben. In der ersten Saison waren Johann Christian Leberecht Grabau, Meta Buscher und Organist Lange die fest engagierten Konzertsänger.¹⁴³ Obwohl Lange als Organist mit einem Gehalt von 40 Rthlr. extra aufgeführt war, trat er in den Programmen der Konzerte ausschließlich als Konzertsänger hervor.¹⁴⁴ Das Gehalt von Grabau war auch deshalb extra aufgeführt, weil aus seinem Besitz einige Noten für die Aufführungen ausgeliehen wurden. Grabau hatte sich in Bremen viele Jahre als Gesangslehrer und Chorleiter verdient gemacht: Er war zunächst an den *Abonnementsconcerten* Ochernal's beteiligt, bis er schließlich ab 1822 seine eigenen Konzerte mit dem *Grabauschen Gesangsverein* unterhielt.¹⁴⁵ Inwiefern die Konzertsänger neben ihrer solistischen Tätigkeit auch bei der Einübung der Gesangspartien mit den Dilettanten behilflich waren, geht aus den Protokollen leider nicht hervor. Sicher aber ist für alle Konzertsänger, dass sie sich einer besonderen Beliebtheit im

142 Siehe dazu der Bericht über August Ochernal in der *AmZ* (AmZ, 1821, S. 490): »Die Virtuosität des 14jährigen Hrn. August Ochernal auf der Violine zieht insbesondere die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf dich, er erwirbt sich jedes Mal ungetheilten Beifall; sein fester Strich und seine Fertigkeit sind für sein Alter gewiss etwas Seltenes: sehr viel ist also noch für die Folge von ihm zu erwarten.«

143 Vgl. *Privat-Concerte. Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Konzerte 1825-53*. Bd. 1. Saison 1825/26 und die Programme der Konzerte, die im Anhang dieser Arbeit abgebildet sind und in denen die genannten Personen mehrfach als Solisten aufgeführt werden. Der Kostenpunkt »Konzertsänger« im Rechnungsbuch beinhaltet einen weiteren Namen, der nicht zu entziffern ist. Es könnte sein, dass es »Tochter« heißt (Die ganze Stelle würde dann heißen: »Grabau, Tochter, Dem. Buscher & Noten Leihen 18 x 64. 90,-«) und demzufolge eine der drei Töchter von Grabau, die alle Konzertsängerinnen waren und sich in Riems Gesangsschule ausgebildet hatten, ebenfalls für das *Privat-Concert* engagiert war. Leider ist in der ersten Saison im Konzertprotokoll nicht angegeben, wer die Sopransoli vorgetragen hatte, so dass von dort Rückschlüsse möglich geworden wären.

144 Es geht leider nicht aus dem Rechnungsbuch hervor, warum Lange trotz seiner Tätigkeit als Konzertsänger gesondert, also nicht unter demselben Kostenpunkt wie Grabau und Buscher, aufgeführt wurde und der Zusatz »Organist« aufgeführt war. Spekulativ wäre ein Erklärungsversuch, dass ihm weitere Aufgaben, zum Beispiel Korrepetition, zuteilwurden.

145 Vgl. Blum, 1975, S. 102.

Verein und beim Publikum erfreuten und auch ihrerseits dem Verein treu verbunden waren.¹⁴⁶ Darüber hinaus spielte Grabau wahrscheinlich auch als Violinist im *Privat-Concert* mit.¹⁴⁷ Ohnehin zeigten sich alle Berufsmusiker des Orchesters relativ flexibel, was die Instrumentenbesetzung betraf: Es war keine Seltenheit, dass sie auf den zu schwach besetzten Positionen einsprangen.¹⁴⁸

Dilettanten und Kenner Der Berufsmusiker, der Künstler, steht mit dem Dilettanten in unmittelbarem Verhältnis, sieht er sich im 19. Jahrhundert doch in ständiger Konkurrenz zu den Liebhaberkonzerten. Es nimmt also nicht wunder, wenn ein Berufsmusiker zunächst »die ganze Unsicherheit seiner Existenz dem Dilettantentum zu verdanken wähnte«.¹⁴⁹ Eine Beobachtung, die sich auch in Bremen im Kontext des professionalisierten Liebhaberkonzerts der *Union von 1801* nachweisen lässt.¹⁵⁰ Im Nachhinein sind diese Korrelationen aber sicher auch positiv, im Sinne einer gegenseitigen Begünstigung, zu werten, wie Eberhard Preußner dies tut, indem er die Entstehung des Arbeitsfeldes für Berufsmusiker in bürgerlichen Kreisen überhaupt erst in der Folge des gestiegenen Kulturinteresses durch die Dilettanten sieht.¹⁵¹

Auch die Phänomene des Dilettantismus und des Musikvereins sind in ihrer Entwicklung eng miteinander verbunden: Musikvereine bieten die Möglichkeit des Austausches, der Diskussion und der Vorführung künstlerischer und ästhetischer Betrachtungen und bilden so den Rahmen dessen, was abseits aller historischen Bedeutungsebenen als Kerngedanke des Dilettantismus im Kontext musikalischer Vereine angesehen werden kann: eine Ausübung künstlerischer Tätigkeit, die in Abgrenzung zur beruflichen Praxis keiner unmittelbaren Zweckgebundenheit und keinen wirtschaftlichen Bestrebungen unterliegt. In Abgrenzung zu diesem apologetischen Begriff, der ein positives Selbstverständnis konnotiert, war der Begriff »Dilettant« in früheren musikalischen Zusammenhängen zunächst wertneutral, also in positivem und negativem Kontext zu verwenden.¹⁵² »Dilettant« galt lange Zeit

146 Das Engagement der Konzertsängerin Buscher scheint beispielsweise besonders hoch gewesen zu sein. Sie habe in den ersten Saisons bei keinem einzigen Konzert gefehlt, weshalb ihr im Jahr 1828 eine Honorarerhöhung zugesprochen wurde (vgl. *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 59 f.) und sie auch ab 1829, seitdem sie am Theater als Opernsängerin fest engagiert war, gern gesehener Gast des Konzertes war.

147 Vgl. Jung, 2006, S. 87.

148 Vgl. dazu *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 56: »Sinfonie von Mozart wobey Hr. Riem, weil es an einer Violinstimme mangelte, nicht dirigierte.«

149 Preußner, 1935, S. 51.

150 Vgl. das Kapitel »Zu den Anfängen musikalischer Bildung und eines öffentlichen Musiklebens in Bremen ab 1800«, besonders S. 35.

151 Vgl. Preußner, 1935, S. 52.

152 Vgl. Reimer, 1972, S. 13.

als Synonym für den Begriff »Liebhaber«, der im Kontext des Bremer *Privat-Concerts* nicht genutzt wurde und deshalb in diesem Kapitel vernachlässigt wird. Ab Beginn des 19. Jahrhunderts wurde unter anderem durch die Terminologie in Kochs einflussreichem *Musikalischem Lexikon* (1802) intendiert, den praktischen Liebhaber durch das Wort »Dilettant« vom rezeptiven Liebhaber, in Opposition zum Kenner, zu unterscheiden.¹⁵³ Diese Unterscheidung war auch im Kontext des *Vereins für Privat-Concerte* von Bedeutung, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

Generell wird im Kontext des *Vereins für Privat-Concerte*, wie in dieser anonym verfassten Notiz über das Bremer Musikleben, nur selten erwähnt, dass Konzerte durch Musiker unterstützt wurden, die keine Berufsmusiker waren:

Nur wenige Kunstfreunde greifen selbstständig in den Gang des musikalischen Treibens ein, die bei Weitem überwiegende Mehrheit verhält sich in dieser Hinsicht ganz passiv.¹⁵⁴

Gleichwohl hatte es für den Verein sicher finanzielle Vorteile, die praktische Teilnahme der Dilettanten am Konzert nicht auszuschließen. Ebenso sollte in Betracht gezogen werden, dass das Dilettieren deshalb nicht pauschal abgelehnt werden konnte, weil es im Jahr 1825 bereits zur breiten Mode der bürgerlichen Gesellschaft geworden war: Seit Beginn des 19. Jahrhunderts stand das Bedürfnis einer Auslebung der inneren Befindlichkeiten auch im außerfamiliären Kontext im Zuge des Individualisierungsprozesses im Zentrum vieler Vereinsgründungen und bot so den Nährboden für ein Aufkommen des musikalischen Dilettantismus.¹⁵⁵

In den Protokollen der *Privat-Concerte* werden an einigen Stellen Dilettanten erwähnt, die aber namentlich nur zu einem Teil aufgelistet werden: Es sind ausschließlich die Sängerinnen und Sänger in einzelnen Solopartien, den mehrstimmigen Stücken und Chören, die extra für das *Privat-Concert* gebildet wurden. Für die erste Saison sind diese noch nicht aufgeführt, zu Beginn der Saison 1826/27 wird dann aber auf folgende Personen verwiesen:

Folgende Dilettanten hatten die Güte, die Konzerte durch Gesang unterstützen zu wollen, zu versprechen: Fräul. H. Böving – Heuss – Sus. Böving d. j. – Schönhütte – A. Klugkist – Post – Uhlemann – Sattler – Jul. Beste, Beste aus Hannover. Lange Rauschelbach. Herren: Götting. Boyes – v. Kapff. Weltzien. Wolde. Wechsel – Philippi – Gildemeister – Suffert – Senatr. Post – Kalkmann – Eggers. Ferner als Mitwirkende: Fräul. Buscher, Herrn Lange und Grabau nebst Familie.¹⁵⁶

153 Vgl. Koch, 1802, S. 901. Und vgl. Reimer, 1972, S. 13.

154 [Anonymus]. *Kurze musikalische Notizen über Bremen*. (November 1834).

155 Vgl. Hardtwig, 1990, S. 801.

156 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 23 f.

Von diesen elf Damen und zwölf Herren waren sechs Herren und vier Damen keine Subskribenten der *Privat-Concerte*, der überwiegende Teil – 13 Dilettanten – ist jedoch auch auf der Subskriptionsliste wiederzufinden. Wegen der fehlenden Vornamen oder weiteren persönlichen Daten ist nicht mehr über alle Mitwirkende herauszufinden, welchem Berufsstand sie angehört hatten. In den nachvollziehbaren Fällen handelt es sich mit einer Ausnahme – der Witwe des ehemaligen Domorganisten Justus Theodor Rauschelbach (gestorben im Oktober 1813) – um Kaufleute, Senatoren und deren Ehefrauen, also um Mitglieder der wirtschaftsbürgerlichen Oberschicht Bremens. Der Kritik an ihrer musikalischen Darbietung wurden diese Sängerinnen und Sänger jedoch nicht verschont: Entgegen vielen anderen Beispielen von Musikvereinen, in denen musikalische Darbietungen von Dilettanten sich keiner Bewertung auszusetzen hatten, heißt es im *Protokoll der Privat-Concerte* in einem von vielen Beispielen, in denen singende Dilettanten bewertet wurden:

[...] leider wurde die darauf folgende Tenor Arie [aus Cherubinis »Elise, oder die Reise auf dem St. Bernhardsberg«], wozu sich Hr. Riem noch die Mühe gegeben hatte, die Instrumental Begleitung hinzuzusetzen da sie in der Partitur und den Stimmen fehlte, durch die Unsicherheiten des H. Wehse ganz verhalten, indem derselbe die am Schlusse des ersten Verses befindliche Pause ganz überschlug, und dadurch im 2ten das Orchester (bis zu einer glücklichen Fermate) fast ganz zum Schweigen gebracht wurde.¹⁵⁷

Keine namentliche Erwähnung im Protokollbuch finden hingegen die Dilettanten, die im Orchester mitspielten. Auch auf eine Angabe, in welchem Umfang die verschiedenen Orchesterstimmen unterstützt wurden, wartet der Leser vergebens. In den Konzertrezensionen des Protokollbuchs werden die Stimmgruppen als Ganzes oder sogar das komplette Orchester erwähnt.¹⁵⁸ Zu unterscheiden ist ebenfalls, dass die dilettantischen Sängerinnen und Sänger in Ausnahmen solistisch in Kantaten, Opernausschnitten oder Gesangsquartetten in Erscheinung traten, entgegen den Dilettanten zur Unterstützung des Orchesters, die ausschließlich in ihrer Rolle als Orchestermusiker verblieben. Es ist kein einziger Fall nachzuweisen, in dem der ausführende Instrumentalsolist nicht durch ein entsprechendes Honorar vergütet wurde, demnach Dilettant wäre, der Musik als Bildungsgegenstand oder reines Vergnügen, also hedonistisch¹⁵⁹ betrachtete. Ob der Solist im Rückschluss auch seinen privaten Lebensunterhalt als Berufsmusiker verdient hatte, kann nicht

157 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 26.

158 Um nur einige Beispiele aufzuführen: »[...] und das ganze Orchester hat sich durch liebenswerthen Eifer ausgezeichnet.« (*Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 31) oder »[...] das Orchester bei einigen schwierigen Stellen den Sänger im Stich ließ und die sehr starke Instrumentierung nicht discret genug zu halten verstanden [...]« (ebd., S. 25).

159 Vgl. Sponheuer, Bernd, »Kenner-Liebhaber-Dilettant«, in: MGG 2, Sachteil Bd. 5, 1996, Sp. 33.

mehr in allen Fällen nachvollzogen werden. In jedem Fall gilt aber, dass im Bereich der solistischen Instrumentalmusik Dilettanten gänzlich ausgeschlossen wurden, auch wenn vielleicht vereinzelt eigentliche »Dilettanten«, die besonders geübt ihre Instrumente beherrschten, entlohnt wurden und deshalb nicht mehr dem Dilettantismus im engeren Sinne entsprachen.

Die Tatsache, dass Dilettanten im Orchester keine namentliche Würdigung im Protokollbuch oder auf den Programmzetteln fanden, und der Hinweis, man habe einige Jahre später seine Dilettanten sogar zur regelmäßigen Teilnahme an den Orchesterproben verpflichten müssen – worüber einige sehr empört gewesen seien und dem Orchester fernblieben –, ¹⁶⁰ verdeutlichen, dass die gesellschaftliche Stellung der dilettantischen Instrumentalisten, entgegen der sonstigen gesellschaftlichen Höherstellung gegenüber Berufsmusikern, zumindest innerhalb des Orchesters des *Vereins für Privat-Concerte*, keine bevorzugte war. ¹⁶¹ Sänger hingegen profitierten von dem Umstand, dass sie nur mittelbar die »hohe Kunst« berührten; sie waren entgegen der Instrumentalmusik als subjektiv empfindende und gelehrte Individuen geradezu essentieller Bestandteil der mehrstimmigen Gesangspartien oder kleinen Chöre, indem sie erst gemeinsam zum großen Ganzen wurden. Das Verständnis einer gelungenen Vokalmusik, die sich im Sinne Carl Friedrich Zelters durch besonders empfindungsreiche, geistvolle Ausführung des einzelnen auszeichnete – Werte, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts zunächst dem Dilettanten zugesprochen wurden –, unterscheidet sich in diesem Punkt grundlegend von dem Anspruch an die Instrumentalmusik, bei der mechanische Fertigkeiten, zumindest bei Orchestermusikern, vordergründiger bewertet wurden. Grundsätzlich muss so im Kontext des *Vereins für Privat-Concerte* zwischen dilettantischen Sängern und Instrumentalisten unterschieden werden.

Neben den Dilettanten, den gebildeten musikalischen Laien, ist in Bremen schon frühzeitig eine begriffliche Abgrenzung zum Kenner nachzuweisen, denn die Abgrenzung mechanischer Fertigkeiten im Instrumentalspiel von einer geistvollen Auseinandersetzung mit Musik scheinen in Bremen zunächst auch einen praktischen Beweggrund gehabt zu haben. So hielt die kaufmännische Oberschicht die Kunst, also »ihre Erlernung und Ausübung für unverträglich mit den Anforderungen des Geschäftslebens.« ¹⁶² Diese wesentlich am öffentlichen Musikleben Bre-

160 Vgl. Bremer Brief vom 6. August 1853, in: Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler, 4. Jg., Nr. 167 (1853), S. 1293 f.

161 Vgl. dazu u. a. die Äußerungen aus einer anonym verfassten Abhandlung *Ueber Dilettanten in der Tonkunst*, AmZ (1830), S. 65: »Der Dilettant hat von der Natur eben die Organe, eben das Gefühl, und oft viel mehr Geistesbildung erhalten, als diejenigen Personen, welche sich dem Stand eines Musikers widmen.«

162 Brief von Senator Johann Karl Friedrich Gildemeister an Christine Stolz vom 10. März 1816. Zitiert nach: Klatte, 2003, S. 88.

mens beteiligte Gruppe entwickelte ein musikalisches Selbstverständnis, für das folgendes Zitat signifikant war:

Ein sehr merkwürdiges musicalisches Genie in unserer Familie ist mein Schwager Klugkist [Hieronymus]: durch Vernachlässigung in seiner ersten Erziehung mit dem mechanischen so wenig vertraut, daß es ihm schwer fallen würde, das Leichteste vom Blatt zu spielen, ist er gleichwol der feinste Kenner nicht bloß des Theoretischen der Musik überhaupt, der Grundsätze der Composition und des Generalbasses, sondern auch der Eigenheiten jedes einzelnen Instruments. Obgleich er, wie gesagt, nichts vom Blatt spielt, so phantasiert er doch sehr geistvoll auf dem Piano und beherrscht überhaupt das Reich der Töne. [Hervorhebungen von der Autorin]¹⁶³

Nachdem Johann Karl Friedrich Gildemeister selbst zugegeben hatte, in musikalischer Hinsicht »völlig roh« zu sein, beschrieb er seiner zukünftigen Frau Christine Stolz in diesem Brief seinen Schwager Klugkist, der als Gründungsmitglied eine zentrale Person im *Verein für Privat-Concerte* war, als »musicalisches Genie« und »feinsten Kenner« der Musik. Als Mitglieder langjährig in Bremen ansässiger Patrizierfamilien waren Gildemeister und Klugkist *doctores iuris*, Senatoren in Bremen und gehörten dem reformierten evangelischen Glauben an – sie zählten zum engen Kreis der bürgerlichen Oberschicht Bremens.¹⁶⁴ Der Musik hatte Gildemeister völlig abgeschworen; Klugkist näherte sich ihr zunächst auf intellektuelle Weise, denn die Gegenüberstellung von *Kenner* und *Liebhaber*, die implizit in Gildemeisters Beschreibung der musikalischen Fähigkeiten seines Schwagers steht, geht zurück auf eine »Klassifikation der musikalischen Rezipienten in einen GEBILDETEN-RATIONALEN und einen UNGEBILDETEN-EMOTIONALEN HÖR-TYPUS.«¹⁶⁵ [Hervorhebung im Zitat] Durch J. G. Sulzer (1771) erfährt der Begriff seine Ausprägung im Sinne einer Gegenüberstellung von »kompetentem Kritiker« und »nur gefühlsmäßig urteilendem Laien«.¹⁶⁶ Ein *Kenner* ist danach jemand, der die »Werke der Kunst nach ihrem innerlichen Werth zu beurtheilen, und die verschiedenen Grade ihrer Vollkommenheit zu schätzen im Stand ist.«¹⁶⁷ Später zeichnet sich in der Gegenüberstellung des Begriffspaares bei Friedrich Rochlitz eine Umwertung der Semantik ab, in der das »musikalische Bildungsprogramm der Aufklärung durch das emotionale musikalische Bewusstsein des gebildeten Bürger-

163 Brief von Senator Johann Karl Friedrich Gildemeister an Christine Stolz vom 10. März 1816. Zitiert nach: Ebd., S. 89.

164 Vgl. Wurthmann, 2009, S. 482 und S. 491.

165 Reimer, 1972, S. 1.

166 Vgl. ebd.

167 Sulzer, 1779, S. 5.

tums abgelöst worden ist.«¹⁶⁸ Demnach besitzt der Liebhaber ein »vollkommenes musikalisches Empfindungsvermögen« und der Kenner kann dieses »(zutreffende) Gefühlsurteil des Liebhabers rational [...] begründen.«¹⁶⁹ Klugkist, der geistvoll auf dem Piano phantasiere und überhaupt das Reich der Töne beherrsche, entspricht in Rochlitz' Sinne ganz einem emotionalen Bewusstsein des gebildeten Bürgertums. Selbstredend abstrahiert er diese »bürgerliche Kerneigenschaft« durch seine Kenntnisse des Theoretischen auf eine rationale Ebene der Kunst und steht in der Folge der Kategorisierung des Kenners am nächsten. Das bürgerliche Selbstverständnis der meisten Mitglieder des *Vereins für Privat-Concerte* dürfte dieser Bedeutungsebene des musikalischen Kenners weitaus näher gewesen sein, als es durch das Phänomen des Dilettantismus zu beschreiben wäre. Deshalb diene der Verein in erster Linie seinen Mitgliedern nicht zur Bildung durch praktisches Musizieren, sondern bezweckte den Genuss eines Musikfreundes und Liebhabers am Kunstwerk und dessen Ausbildung zum Kenner, indem die Vorführung ausgewählter und eingeübter Kunstmusik reflektiert und besprochen wurde.¹⁷⁰

Angesichts dieser Abgrenzung stellt sich die Frage, inwiefern der Begriff *Dilettant* in Bremen früher eine negative Konnotation erfuhr, als es sonst üblich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verortet wird.¹⁷¹ Die hedonistische Komponente des Begriffs, die ihm von Anfang an zu Eigen war, stand dem definierten Ideal einer »hohen Kunst« entgegen, die nun wiederum zum Mittelpunkt der Kennerschaft wurde. Die Unterscheidung von Dilettant und Kenner wurde so, gemessen an der Bewertung »höherer« und »niederer« Musik, ebenso zur Wertung eines höheren und niederen Grades der Beschäftigung mit Musik.¹⁷² Diese Opposition ist unmittelbar Bestandteil der verschiedenen bürgerlichen Institutionen des 19. Jahrhunderts, im Falle des *Vereins für Privat-Concerte* trifft sie jedoch direkt innerhalb einer Institution aufeinander. Folglich beginnt die beschriebene Dichotomie Dilettant/Kenner früh, sie ist Indiz dafür, dass die Semantik des Begriffs *Dilettant* in diesem konkreten Beispiel, besonders in Bezug auf die Orchestermmitglieder, schon früher negativ besetzt wurde.

Auf der Suche nach Gründen für dieses Verständnis des Dilettantismus im Kontext des *Vereins für Privat-Concerte* liegt es natürlich zunächst auf der Hand, sie in den städtischen Voraussetzungen zu suchen: Zum einen stand Bremen seit 1618 im Schatten des Calvinismus, der das religiöse Leben dominierte. Auch W. C. Müller

168 Reimer, 1972, S. 12.

169 Ebd.

170 Vgl. dazu die Textstellen in den ersten Zirkularen des Vereins: »Das Herannahen der Jahreszeit, wo denen für die Freuden der Tonkunst Empfänglichen, der Genuß gehaltreicher musikalischer Vorträge vorzugsweise Bedürfnis wird, [...]« (*Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. Bd. 1, S. 9).

171 Vgl. Reimer, 1972, S. 15-17.

172 Vgl. Sponheuer, 1987.

sah den Calvinismus noch um 1800, im Vergleich der städtischen Voraussetzungen Hamburgs und Lübecks, als das entscheidende Kriterium dafür an, dass sich in Bremen die musikalische Kultur so wenig zu entfalten vermochte:

In Hamburg wurde das Lutherthum herrschend, das dem Katholicismus ehemals mehr ähnelte, als der in Bremen bald nachher eingeführte Calvinismus. Dort behielt man noch mehr Feierliches bei dem Gottesdienste bei, und bestimmte ein bedeutendes Kapital zur Unterhaltung der Kirchenmusik. Die Stifter der reformierten Lehre schafften die Musik, als Gott anstößig, in den Kirchen ab [...].¹⁷³

Natürlich wurde das kulturelle Leben Bremens auch zwei Dekaden nach den Überlegungen Müllers noch stark von der Kirche beherrscht, die religiöse Praxis jedoch entwickelte sich in der Folge der Aufklärung vor allem ab 1800 zunächst hin zur menschlichen Tugend als wichtigster Christenpflicht.¹⁷⁴ Konfessionen verloren mehr und mehr an Wichtigkeit und auch weltliche Themen hielten in den Kirchen und Predigten Einzug. Darüber hinaus entfachte Johann Gaspar Lavater in Bremen als führender Repräsentant der schweizerischen Pietismusbewegung den Höhepunkt der Auseinandersetzung zwischen Aufklärung und Rechtgläubigkeit, in dem Sinne zwischen Vernunft und Aberglaube, der weniger auf seinen theologischen Predigten basierte als auf seinen berühmten medizinischen Heilmethoden.¹⁷⁵ Die Auseinandersetzungen um seine Person wurden deshalb zum Streit um den Aufklärungsgedanken schlechthin, durch den ihm große Berühmtheit zuteilwurde. Diese Veränderungen in den Tendenzen der religiösen Praxis und der weitestgehenden Säkularisierung boten dann den Schlüssel für den Einzug kunstreligiöser Überhöhungen in der Musik. Denn im Kampf gegen eine Verflachung der säkularisierten Religion zur bloßen »Weltfrömmigkeit« (Goethe) galt vielen ein nationaler Kulturstaat als wichtigste Institution der Realisierung christlicher Ethik.¹⁷⁶ In der Folge steht ein ernster Musikbegriff, dessen Umsetzung in der Hansestadt des beschriebenen umfassenden Institutionsrahmens bedurfte.

Gleichzeitig war es sicher kein Zufall, dass der Kenner, mit seinem »vollkommenen musikalischen Empfindungsvermögen« und der Fähigkeit, dieses Gefühlsurteil zu begründen, nah an die Eigenschaften eines »musikalischen Genies« – wie Gildemeister seinen Schwager Klugkist beschrieb – rückte. Denn das bereitete geradezu den Weg kunstreligiöser Deutungen in der Musik, wurde der Begriff *Genie* doch trotz höchst unterschiedlicher Facetten im 18. und 19. Jahrhundert zweifellos auf der einen Seite zum Leitbegriff einer sich bildenden ästhetischen Subjektivität und zur Bezeichnung des Schöpferischen und der

173 Vgl. Müller, *Versuch einer Geschichte der musikalischen Kultur in Bremen*.

174 Vgl. Schwarzwälder, 1995, S. 108 und Gerstenberger, 1987, S. 12 f.

175 Vgl. Schulz, 2002, S. 175 f.

176 Vgl. dazu auch Graf, 2001, Sp. 1851.

Originalität.¹⁷⁷ Auf der anderen Seite aber erfuhr er besonders auch durch den Pfarrer und Philosophen Lavater eine erweiterte gottähnliche, übermenschliche Bedeutung.¹⁷⁸ Als Genie bezeichnete Lavater eine besonders »poetische Seele« mit »inniger Empfindsamkeit«, deren Charakter sich durch »Simplicität, schnelles Treffen und Ergreifen der reinen wahren Natur – Reinheit und Drang tief heraus quillender Empfindung – mit der wenigsten Manier« äußerte.¹⁷⁹ Er erhob das Geniehafte weiterhin zur göttlichen Schöpfungskraft, in geradezu mystischer Beschreibung,¹⁸⁰ das im Gegensatz zum Talent nicht nachahmbar sei, sondern als Schlüssel des Erhabenen in der Musik zu verstehen war.¹⁸¹ In diesem Sinne würde auch Klugkist erst als Genie über die intellektuelle Grenze des *Kenners* hinaus zum schöpferischen, im göttlichen Sinne, geistreichen (»phantasierenden«) Musiker und Kunstkenner, der aus seiner reinen Natur heraus mehr als ein kunstgebildeter Bürger war.

Das Geniehafte am Kunstkenner wurde so zum Aufklärungspathos einer säkularisierten Welt, die in der Kunst als Substitut des Geistlichen überhöhte Eigenschaften suchte. Nicht nur durch Lavaters, aber bezeichnender Weise doch gerade auch durch seine Person eines Geistlichen, wurde das Genie zur Personifizierung von Übermenschlichkeit und Göttlichem. Es wurde zum bürgerlichen Element, zum »germanischen Volksgeist«, der auch zur nationalen Frontstellung gegen die französische Kultur des Absolutismus taugte.¹⁸² In Bremen standen die Rolle des Dilettanten und die Distanz zur praktischen Musikausübung deshalb nicht allein

177 Vgl. Ortland, 2010.

178 Lavater war 1786 bei seinen Besuchen in Bremen Gast im Haus von Johann Jakob Stolz, dem Vater der Adressatin des zitierten Briefes, Christiane Stolz, der zunächst ein Freund Lavaters war und sich später, wie viele andere, von den Ansichten Lavaters abwandte. Wenn Gilde-meister also seiner zukünftigen Frau gegenüber von einem Genie spricht, ist dessen Deutung im Sinne Lavaters Christiane vielleicht sogar noch über ihren Vater und dessen Bekanntschaft zu Lavater bekannt.

179 Johann Caspar Lavater in seinen *Physiognomischen Fragmenten*, 1787, Bd. 3, S. 202, zitiert nach: Calfisch-Schnetzler, 2007, S. 124.

180 Vgl. Johann Caspar Lavater in seinen *Physiognomischen Fragmenten*, 1787, Bd. 4, S. 80-81 und S. 83, zitiert nach: Calfisch-Schnetzler, 2007, S. 124.

181 Zur Unterscheidung von Talent und Genie äußert Lavater sich in einem Brief an seinen Freund Johann Wolfgang Goethe am 5. August 1780: »Nur ein Wort von *Talent* und *Genie*. Zwei Worte, die ihrem Sinn und Gehalt nach ungefähr so verschieden sein mögen, wie *schön* und *erhaben*. *Talent*, mein' ich, macht mit Leichtigkeit, was tausend andere nur mit äußerster Mühe und Langsamkeit machen können; oder es macht mit Frohmuth und Grazie – was andere nur gerecht und korrekt machen. *Genie* macht, was niemand machen kann; alle Werke des Talent's erregen bewunderndes Wohlgefallen; *Genie* erweckt Ehrfurcht – erregt ein Gefühl das der Anbetung nahe kommt – es ist eine gegenwärtige, oder schnell vorüberwandelnde Gottheit, deren man nur von hinten nachsehen darf.« (zitiert nach: Calfisch-Schnetzler, 2007, S. 127).

182 Vgl. Ortland, 2010, S. 690.

im Kontext praktischer Beweggründe, wie dem Mangel an Zeit für kulturelle Betätigung, und auch nicht direkt im Kontext einer calvinistischen Prägung entgegen musikalischer Betätigung. Sie unterlag auch der Vorbereitung eines ernsten Kunstbegriffs, der sich von der praktischen Musikausübung befreien musste. Die Distanz zum musikalischen Dilettantismus wird so zur nötigen Befreiung von einer pragmatischen Musik, deren Bedeutungsgehalt der Auferlegung kunstreligiöser Betrachtungen nicht standhalten würde. Fragt man also nach den Gründen für diese spezielle Rolle des Dilettanten in der Bremer Konzertgesellschaft und deren besonderen Ausrichtung und Entwicklung überhaupt, dann findet man die Antwort vielleicht weniger im Kontext der calvinistischen Vorgeschichte Bremens, wie bisher angenommen, als vielmehr in der Säkularisierung an sich.

Das Schöpferische und Originelle ist es schließlich auch, das den guten vom einfachen Dilettanten nach Hans Georg Nägeli unterscheidet. Dessen Schriften und Ansichten fanden in Bremen umfassende Beachtung. Nägeli stellt seinen *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, die sich mit der Theorie, Kritik und Geschichte der Musik auseinandersetzen, ein eigenes Kapitel zum Thema »Dilettantismus« voran und verdeutlicht darüber hinaus auch im Titel, dass er das Phänomen im Gegensatz zu vielen anderen musikästhetischen Schriften in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts berücksichtigt. Unklar ist, inwiefern ein ähnlicher Begriff wie die darin aufgeführten Klassifikation der Dilettanten, wie sie von Nägeli schließlich erst im Jahr 1826 veröffentlicht wurde, in Bremen schon 1825 erwachsen war. Schon vor 1826 sind Nägelis Schriften aus der *AmZ* in Bremen hinlänglich bekannt gewesen, und auch seine Bekanntschaft mit Carl Friedrich Ochernal, mit dem er einige Jahre gemeinsam die *Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich* geleitet hatte, dürfte dazu beigetragen haben, dass es zwischen Bremen und Zürich – zwei Städten, die sich in ihrer freien republikanischen Gesinnung ähnelten – durchaus einen Transfer der kulturellen Ansichten gab. Einzuschränken ist diese Vermutung aber insofern, als dass die Kommunikation fast ausschließlich über allgemeine Publikationsorgane stattgefunden hatte, denn persönliche Korrespondenz ist nur in Einzelfällen überliefert: So deutete Wilhelm Christian Müller in einem Brief gegenüber Nägeli im Jahr 1826 eine mehr oder weniger zufällige Ähnlichkeit seiner Ansichten zu Nägelis bearbeiteten Ideen an und bittet ihn darum, in einem weiteren Brief seine Thesen genauer vorzustellen.¹⁸³ Wahrscheinlich versuchte Müller den weitaus bekannteren Nägeli von seinen Ansichten und vielleicht auch den Vorzügen Bremens zu überzeugen, indem er den Versuch unternahm, die Verbundenheit der beiden Männer durch einen gemeinsamen Gegner heraus zu stellen: Anton Friedrich Justus Thibaut und seine Schrift *Über die Reinheit der Tonkunst* stand in ihrer Bestrebung zur Restauration der Kirchenmusik Müllers und auch Nägelis konsekutivem Denken und Verständnis einer Fortschrittsgeschichte entgegen. Die

183 Vgl. Müller, Wilhelm Christian. *Brief vom 30. Januar 1826 an Hans Georg Nägeli*.

Korrespondenz jedoch bricht an dieser Stelle ab, es ist keine Antwort von Nägeli bekannt. Darüber hinaus bekundete der in Bremen lebende Schweizer Professor Johann Jakob Stolz schon im Jahr 1811 Nägeli seine Verehrung,¹⁸⁴ wie auch Riem förmlichen Kontakt zu Nägeli pflegte, indem er sich nachweislich um die Subskription seines Liederkranzes bemühte und von Nägeli ein Freiemplar erhielt.¹⁸⁵

Die Verschiedenartigkeit des Dilettantismus findet nach Nägeli ihre Anlage in den verschiedenen »Civilisations-Verhältnissen«: auf der einen Seite aus dem Bedürfnis der Zerstreuung und des Zeitvertreibe und auf der anderen Seite aus dem Charakterzug der Wechselgunst und der Neugierde.¹⁸⁶ Die Neugierde ist bei Nägeli die zentrale »Gemüthsanlage«, die den Idealsinn eines Dilettanten dazu bewege, im Bereich der Künste, in dem es stetig Neues zu entdecken gäbe, Neuheit und Originalität zu suchen. Der Idealsinn behüte ihn davor, nicht dem bloßen Schein des Neuen zu verfallen.¹⁸⁷ Das Streben nach neuer Schönheit in der Kunst, nach Originalität, bewertet Nägeli als die höchste und ehrenwerteste Form des Dilettanten. Dies ist es schließlich auch, was das Fundament seines Konstrukts einer Kunstwissenschaft bildet, die den Weg der wahren Kunstbestrebungen schildert:

Alles Gemüthsleben ist nur dann wahr und stärkend, wenn selbst der höchsten Wonne sich die Sehnsucht beygemischt findet. Das höchste Kunstgefühl ist nur dann ein beseligendes Wonnegefühl, wenn ihm die S e h n s u c h t n a c h I d e a l e n beywohnt. Diese Sehnsucht wird aber nur befriedigt durch das Vermögen, die Töne in ihrer Zusammenverbindung zum Kunstwerk aufzufassen. Das vermag auch das regeste Gefühl nicht, sondern nur d e r r e g e G e i s t. [Hervorhebungen im Zitat]¹⁸⁸

Darüber hinaus sprach Nägeli auch in den übrigen Kategorien des Dilettantismus denjenigen eine höhere Achtung zu, die nicht selbst mit ausübendem Kunsttalent begabt waren und so »eine edlere Passivität einer unedleren Aktivität vorziehen«.¹⁸⁹ Mit diesem »geistigen Dilettanten« hat Nägeli die Nachfolge von Sulzers Kennerbegriff angetreten, wie Erich Reimer treffend zusammenfasst, und entspricht damit auch ganz der Bremer Sichtweise über den Dilettantismus.¹⁹⁰

184 Vgl. Stolz, Johann Jakob. *Brief vom 23. August 1811 an Hans Georg Nägeli*.

185 Vgl. Riem, Wilhelm Friedrich. *Brief vom 22. April 1816 an Hans Georg Nägeli*.

186 Vgl. Nägeli, 1826, S. 9.

187 Vgl. Nägeli, 1826, S. 8 f.

188 Nägeli, 1826, S. 12.

189 Nägeli, 1826, S. 8.

190 Vgl. Reimer, 1972, S. 15.