

Diskurses, der Diskussion. Die bürgerliche Öffentlichkeit des Publikums, die dem *Verein für Privat-Concerte* von Beginn an immanent war, hielt die Institution selbst am Leben.

Exkurs: »Aufschwung des Gemüths durch den Zauber des Gesanges«¹⁹⁷ – Zur Konzeption der Bremer Singakademie

Obwohl die Bremer *Singakademie* und der *Verein für Privat-Concerte* als eigenständige Institutionen gegründet wurden, waren sie im Bremer Musikleben über Jahrzehnte hinweg eng miteinander verbunden: Zunächst waren beide Einrichtungen ab 1877 an den *Abonnementsconcerten* des *Grossen Comités* beteiligt, bis schließlich im Jahr 1891 die *Direction der Philharmonischen Concerfe* die *Singakademie* übernahm und daraus der *Philharmonische Chor* erwuchs. Darüber hinaus war das Konzertorchester ab der Mitte des 19. Jahrhunderts verpflichtet, die Konzerte der Akademie zu unterstützen, hingegen wurde die *Singakademie* wie gesagt erst ab 1877 fest in das Abonnement der Orchesterkonzerte eingebunden. Durch die gemeinsamen musikalischen Leiter W. F. Riem und K. M. Reinthal er waren beide Institutionen fast das gesamte 19. Jahrhundert personell verbunden. Dass die *Singakademie* und das Orchester der *Privat-Concerte* hingegen erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts gemeinsam konzertierten, deutet genauso wie einige Konflikte, die am Rande zahlreicher Dokumente zur bremerischen Musikgeschichte angedeutet werden, darauf hin, dass das Selbstverständnis und die Intention der beiden Vereine sich in einigen Punkten konträr gegenüber gestanden haben könnten. Im folgenden Kapitel steht deshalb die Frage im Fokus, ob sich der Interessenkonflikt zwischen Dilettanten und Konzertpublikum – Kennern und Liebhabern – bereits zur Gründung der beiden Vereine institutionalisiert hatte. Dazu wird die Gründung der *Singakademie Bremen* mit Blick auf ihre musikalischen und außermusikalischen Ziele beschrieben. Zunächst aber wird untersucht, welche Vorbilder die Bremer *Singakademie* gehabt haben könnte und was das über ihr Selbstverständnis verrät.

Unter dem Deckmantel des Namens *Singakademie* entstanden zu Beginn des 19. Jahrhunderts zahlreiche Singvereinigungen, die in der Folge eines neuen Selbstverständnisses des aufstrebenden Bildungsbürgertums die Förderung des Gesangs und der Chormusik in ihrer Funktion als Quelle der Geschmacksbildung und Geistesveredelung für sich in Anspruch nahmen.¹⁹⁸ Das Vorbild dieser Einrichtungen

197 Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 3.

198 Singakademien begründeten sich in Leipzig (1802), Stettin (1804), Dresden (1807), Halle (1814), Chemnitz (1817) und eben in Bremen (1815). In Emden nannte sich eine gemischte Chorvereinigung »Singverein« (1805) und in Frankfurt an der Oder »Singgesellschaft« (1815) (vgl. Brusniak, Friedhelm, »Chor und Chormusik«, in: MGG 2, Sachteil, Bd. 2, Sp. 786).

war unbestritten die *Singakademie Berlin*, die bereits 1791 von Carl Friedrich Christian Fasch gegründet wurde und unter ihrem zweiten Leiter, Carl Friedrich Zelter, noch größeres Ansehen und eine beachtliche Popularität erreichte. Fasch hatte mit der Gründung seiner Akademie den Grundstein des öffentlichen Chorwesens in Berlin gelegt. Auch in der geistlichen Musik war der Klang eines gemischten Chores zu jener Zeit eine Novität.¹⁹⁹ Die Wirkung, die von dieser Vereinigung auf das Berliner Musikleben und über die Stadtgrenzen hinaus ausging, war groß. Auch Adolf Müller, Sohn des Bremer Musikpädagogen Wilhelm Christian Müller, war 1807 während seines Besuchs in Berlin vom Eindruck der Akademie überwältigt. In einem Brief an seine Schwester Elise schildert er, wie schwer es gewesen sei, als Zuhörer in der *Singakademie* zugelassen zu werden:

Ich hörte schon in Halle von Zelter's massivem Wesen, und wie schwer es einem würde, in die hiesige Singakademie zu gelangen; [...] Bei einem Besuch empfing er mich trocken und gleichgültig; als ich mich nicht dadurch abschrecken ließ, war er gezwungen mir viel Gefragtes zu beantworten, ja ganz gesprächig zu werden, und als die Zeit des Weggehens kam, [...], lud er mich mit in die Singakademie, obgleich es kein Tag war, an dem Fremden eigentlich der Zutritt erlaubt ist. Dieser Gesang nun aus allen den vollen Kehlen ist so etwas Herrliches, daß ich wohl im Stande bin, mich ihm zum zweitenmal aufzudringen, bis er ganz mürbe gemacht, mir den beständigen Zutritt erlaubt, [...]²⁰⁰

Müller hatte sich bei seinem Treffen mit Zelter als mögliches aktives Mitglied empfohlen, was jenem aber nicht recht gewesen war: »Er wollte mir erlauben, gleich Anteil als Sänger zu nehmen, aber singend – und besonders meinen Gesang erduldend – kann ich das Ganze nicht recht genießen.«²⁰¹ Die passive Teilnahme an der Berliner *Singakademie* war eine Ausnahme von den strengen Vorschriften, denn man versuchte, die vornehmen bürgerlichen Kreise der Dilettanten vor der Kritik Außenstehender zu schützen.

Das Besondere seiner *Singakademie* machte Zelter gegenüber seinem Freund Johann Wolfgang von Goethe durch die Abgrenzung des Vereins zu den vielen anderen Berliner Singvereinigungen der Zeit deutlich. Er schrieb dazu in einem Brief am 23. August 1807:

Es sind hier in Berlin anjetzt vielleicht mehr als 50 solcher Familienkreise, die sich singend vergnügen und Singetees genannt werden. [...] Aus einem solchen Kreis ist freilich die Singakademie entstanden; allein es ist alle Aufmerksamkeit nötig, diese nicht wieder in einen Singtee aufgelöst zu sehn, da alle Freiheit und kein

¹⁹⁹ Vgl. Eberle, 2011, S. 63 ff.

²⁰⁰ Müller, Adolf. *Briefe von der Universität*. Herausgegeben von Ludmilla Assing. S. 375.

²⁰¹ Ebd., S. 376.

Gesetz für alle vorhanden ist. Deswegen wird die Singakademie nur mit großen und vielstimmigen Stücken beschäftigt [...].²⁰²

Hier, wie in vielen anderen Dokumenten, wird deutlich: Im Mittelpunkt der Institution stand neben dem Kunstmäzen auch das Kunstwerk selber.²⁰³ Die Tendenz der Institution war künstlerisch – kunstpolitisch, wenn man so möchte, denn das Ziel war es, die Vokalmusik wieder gleichauf mit der Instrumentalmusik zu haben.²⁰⁴ Genau in diesem Punkt unterschied sich die *Singakademie Berlin* von den *Singethes*, ebenso wie von den meisten ihrer Nachahmungen in anderen Städten: Die Akademie verpflichtete sich nicht nur dem Gedanken der Bildung des Volkes, sondern der Bildung der künstlerischen Chormusik, einer »heiligen und ernsten Musik«, besonders der Musik »im gebundenen Stil«,²⁰⁵ der italienischen geistlichen Musik, der zeitgenössischen Musik vertreten durch Reichhardt, Schulz und J. G. Naumann,²⁰⁶ generell der Berliner Liederschule, dem A-Cappella-Gesang und später auch der Bach-Pflege. Ihre Wurzeln lagen trotzdem in der Bewegung der häuslichen *Singethes* und damit in der halböffentlichen, unprofessionellen Musikpflege. Die Mitglieder stammten aus eben diesem bürgerlichen Kreis, deren Ziel, große Werke durch einen gemischten Chor aufzuführen, nun durch die Institution der *Singakademie* erreicht werden konnte. Dabei war bereits zur Gründung der Akademie ein »Gefälle im stimmlichen und musikalischen Niveau angelegt«²⁰⁷, Amateure sangen neben Sängern von professionellem Niveau.

In Bremen sammelte sich um Wilhelm Friedrich Riem im Herbst 1815 ein Kreis der bildungsbürgerlichen Bremer Oberschicht, der sich bereits ein Jahr zuvor im Eifer der Befreiung von der französischen Fremdherrschaft den Künsten zu widmen versucht hatte und den Plan eines Singinstituts in die Tat umsetzen wollte.²⁰⁸ Riem hatte schon 1807 in Leipzig als Nachfolger von Johann Gottfried Schicht die *Singakademie* übernommen und erste Erfahrungen in der Leitung eines gemischten Chores sammeln können.²⁰⁹ Das Gründungsmitglied und gleichzeitig der spä-

202 Carl Friedrich Zelter, Johann Wolfgang von Goethe, *Briefwechsel. Eine Auswahl*, herausgegeben von Hans-Günter Ottenberg (Leipzig, 1987), S. 99.

203 So passen auch die Beweggründe Faschs in dieses Bild, der das Institut als geeigneten Klangkörper zu formen versuchte, um seine sechzehnstimmige Messe aufführen zu können, die er nach dem Vorbild Benevolis komponiert hatte (vgl. Eberle, 2011, S. 82-83).

204 Vgl. Preußner, 1935, S. 128.

205 Im § 1 der Verfassung der Sing-Akademie zu Berlin, 1816, S. 5, zitiert nach: Bollert, 1966, S. 65.

206 Vgl. Brusniak, Friedhelm, »Chor und Chormusik«, in: MGG 2, Sachteil Bd. 2, Sp. 779.

207 Eberle, 2011, S. 83.

208 Vgl. Singakademie Bremen. *Protocol der Singakademie von 1815-1826*, S. 5-7.

209 Vgl. dazu Klaus Blum (Blum, 1975, S. 78), der erklärt, Riem habe die *Singakademie Bremen* nach Leipziger Vorbild gegründet. Die überlieferten Dokumente zur Gründung der Akademie in Bremen geben darauf keinen Hinweis, zudem ist die Geschichte der Leipziger *Singakademie*

tere Protokollführer Frese²¹⁰ begann im Februar 1816 in ausschmückender, metaphorischer Art die Angelegenheiten der Akademie in dem *Protokoll der Singakademie* niederzuschreiben. Als Gründungsdatum der *Singakademie* in Bremen kann der 7. November 1815 angeführt werden, weil da die Akademie bei ihrem Einweihungsfest das erste Mal öffentlich in Erscheinung trat.²¹¹ Direkt bei der Durchsicht der ersten Absätze des Protokolls fällt auf: Zum einen illustriert eine Bildinterpretation des Titelbildes zu Beginn des Protokolls das bildungsbürgerliche Selbstverständnis der Akademie:

Aber der Mann legte gewiß einen viel tieferen Sinn in seinen Handkupferstich: man betrachte nur vor allen Dingen die [unlesbares Wort] Flügel, und gestehe, daß hiemit sehr fein der Aufschwung des Gemüths durch den Zauber des Gesangs, und somit der Zweck unserer Academie angedeutet ist.²¹²

Zum anderen betont der Protokollant durch die fast konstruiert wirkende Nachahmung der Wurzeln in den Berliner *Singthees* seine zutiefst bürgerlichen Intentionen:

Große Historiker müssen freilich in der Regel ganz von vorn anfangen, [...]; Kleinere aber und Biographen setzen sich darüber weg und ihre Leser gleich mitten in die Geschichte hinein, [...]. In gegenwärtigem Protokoll, worin mehr von Sachen, als Personen, die Rede seyn wird, nehmen wir uns die erlaubte Freiheit, Mit- und Nachwelt nur gleich in's Oberhaus treten zu lassen, das in Herrn Domorganisten Riem's zweiten Stockwerke sitzt und debattirt, nicht ohne wiederholten Aufguß von würzig duftendem Thee. Dieses Thee-Assisen-Zimmer ist besetzt mit [...] [Hervorhebungen von der Autorin]²¹³

unzureichend erforscht. Deshalb kann weder die Vorbildfunktion noch die Ähnlichkeit der beiden Institutionen hinlänglich beantwortet werden.

²¹⁰ Es ist nicht eindeutig feststellbar, welches Mitglied der Familie Frese der Protokollant der *Singakademie* war. Der Hinweis zu Beginn des Protokolls: »Ein Holzschnitt ist nicht; der Kupferstecher, dem auch die Ehre der Erfindung gebührt [...]«, gibt jedoch den Hinweis es könnte Heinrich Frese gewesen sein (* 27.05.1794, Bremen † 20.07.1869, Bremen), der sich als Holzschnitter und Bildhauer genau mit der Technik der bildenden Künste auskannte und sich auch als späteres Ehrenmitglied des Kunstvereins im bürgerlichen Vereinsleben Bremens verdient machte.

²¹¹ Vgl. *Singakademie Bremen. Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 8.

²¹² *Singakademie Bremen. Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 3.

²¹³ *Singakademie Bremen. Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 5. Vgl. dazu auch Oliver Rosteck, der diese ersten Absätze des Protokolls nicht als Imitation der Berliner *Singakademie* deutet, sondern als ein erstaunlich »weit entwickeltes historisches Bewußtsein [mit einer] geschichtliche[n] Tragweite, die der Gründung beige messen wird« deutet (vgl. Rosteck, 1994, S. 209).

Auch an dieser Stelle kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, der Protokollant weise die Nachwelt nicht besonders subtil darauf hin, dass die Bremer *Singakademie* ein Abbild der Berliner sein möchte, deren Wurzeln in den *Singethees* bereits erläutert wurden.

In der ersten Versammlung der Vorsteuerschaft der *Singakademie* wurden Statuten zur Organisation der Institution gefasst. Damit war man ganz auf der Höhe der Zeit, verfasste doch auch die Berliner *Singakademie* erst im Mai 1816, nach 25-jährigem Bestehen und im Kontext der politischen Neuerungen des Wiener Kongresses, feste Richtlinien.²¹⁴ Die neu gegründete Bremer *Singakademie* wurde so gleich am 31. Januar 1816 mit ihren formulierten Gründungsinteressen öffentlich in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vorgestellt. Darin betont der Korrespondent, wie wichtig es sei, dass nun endlich in Bremen etwas für die allgemeine Bildung getan werde, was bisher noch viel zu wenig der Fall gewesen sei:

Die hiesigen Freunde der Tonkunst, die wahren nämlich, regen sich auf eine lobliche, uneigennützige und zweckmässige Weise, diesem Zweige der Bildung, der sonst hier ohne alles Verhältnis mit anderen zurückgeblieben war, immer mehr nachzuhelfen; und zwar – was eben das Rühmlichste ist – auf Wegen, die nicht ihr eigenes Vergnügen blos zum Ziele haben, und wobei es dem Zufall überlassen bleibt, ob etwas oder wie viel davon in die Summe allgemeiner Bildung übergehen werde; sondern so, dass dies Allgemeine als nächster und Hauptzweck, wenigstens bey den entscheidenden Mitgliedern, angenommen wird. Wer das will, der muss, wie jeder Unterrichtete weiss, vom Gesange und mit ihm anfangen; und zwar nicht mit virtuosenmässigem, sondern gemeinschaftlichem, einfachem, aber gewähltem, und so, dass dieser erst ein richtiger, dann ein guter, endlich ein schöner werde.²¹⁵

Auch in den Statuten der Bremer *Singakademie* wird das oberste Ziel als reines Bildungsinteresse formuliert: Bildung des musikalischen Geschmacks und Förderung der »Liebe zur Tonkunst«, Musik als »Hauptgegenstand der öffentlichen Bildung« und schließlich Musik als »tiefste und heiligste Quelle der Geistesveredelung«.²¹⁶ Darüber hinaus wurde ebenfalls, wie beim Berliner Vorbild, eine Klausel zum Schutz der dilettantischen Sängerinnen und Sänger vor der Öffentlichkeit verfasst und die Bestimmung abgelegt, dass die Akademie zunächst nicht in öffentlichen Konzerten auftreten sollte, wovon man im Laufe der Jahre abgewichen ist. Zunächst aber konzertierte die *Singakademie* nur in ihren gemeinnützigen

²¹⁴ Vgl. Bollert, 1966, S. 65 ff.

²¹⁵ Vgl. AmZ, 1816, S. 79 f. (vom 31. Januar 1816).

²¹⁶ *Singakademie Bremen. Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 12 f. Siehe dazu und den folgenden Beobachtungen auch die Transkription der frühesten Statuten der *Singakademie Bremen* im Anhang dieser Arbeit.

Veranstaltungen. Bestimmungen zur Auswahl der musikalischen Werke wurden nur sehr grob gefasst: Die »vorzutragenden Stücke [haben] sich auf die Gattung der ernsteren Compositionen, Choräle, Motetten, Cantaten und Oratorien [zu] beschränken [...].²¹⁷ Denn neben der Tatsache, dass man diese Musik als die wahre, erhabene Kunst betrachtete, habe die Auswahl dieser Werke eben auch einen pädagogischen Zweck:

Uebrigens siehet man bey dieser Auswahl auf Abwechselung des Styls, der älteren und neueren, und auf stufenweises Fortschreiten vom Leichten zum Schweren, und begegnet hier auch genugsam dem Vorwurfe der Einförmigkeit bey denen, denen es Ernst um die Sache ist.²¹⁸

Nur am Rande sei erwähnt, dass in dieser Textstelle die Nähe zu den Ansichten des Bremer Musikpädagogen W. C. Müller und des Gesangspädagogen H. G. Nägeli bzw. seines Freundes und Pädagogen Pestalozzi, die sich alle dem systematischen, stufenweisen Aufbau der (musikalischen) Bildung verpflichtet hatten, unverkennbar ist. So war der *Singakademie* ab 1819 auch eine Singschule zum Ausbau der persönlichen, stimmlichen Fähigkeiten angegliedert, welche unter der Leitung von W. F. Riem stand.²¹⁹ Auch in den frühesten Statuten der *Singakademie Berlin* ist der Hauptzweck der Institution pädagogischen Ausmaßes, der Wortlaut ist dem Bremer sehr ähnlich, der Inhalt fast gleich. Ebenso hatte es unter Zelter in Berlin eine Singschule gegeben, die den einzelnen Sängerinnen und Sängern systematische Stimmbildung vermittelte.²²⁰

Auch die Chorwerke der ersten Konzerte weisen einige inhaltliche Parallelen zu der *Singakademie* in Berlin auf: W. F. Riem führte im ersten Konzert am 30. Dezember 1815 »zum Besten der armen Bewohner Danzigs« seine eigenen zum Teil doppelchörigen Choräle auf. Die teilweise verschollenen Werke sind mit höchster Wahrscheinlichkeit alle im alten, kontrapunktischen Stil komponiert und verkörpern das Fasch'sche und Zeltersche Ideal des erhabenen, gebundenen Chorstiles. Auch hier ist auffallend, dass die Parallelen zur Berliner *Singakademie* fast konstruiert wirken: Riem führte zunächst eigene, mehrstimmige Kompositionen auf, wie es einige Jahre zuvor als Gründungsintention von Fasch galt, seine vielstimmigen Kompositionen vorzuführen. Die *Singakademie* führte diese Parallelen schließlich fort, indem sie zu Riems Trauerfeier Mozarts Requiem vortrug, wie es auch bei

²¹⁷ Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 19; wie auch später in: Singakademie Bremen. *Gesetze der Singakademie. Verfassung von 1833*.

²¹⁸ Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 19.

²¹⁹ Diese Singschule diente nicht zuletzt auch der Ausbildung geeigneter Konzertsänger für das *Privat-Concert* (vgl. *Privat-Concerete. Protokoll der Privat-Concerete 1825-53*. Bd. 1, S. 164). Von dieser Ausbildung profitierten einige Konzertsängerinnen, wie Fräulein de la Follie, Fräulein Heuser und die später im Leipziger *Gewandhauskonzert* angestellte Henriette Grabau.

²²⁰ Vgl. Eberle, 2007, S. 142.

Faschs Trauerfeier der Fall gewesen war. Darüber hinaus wurde Schultz' *Des Jahres letzte Stunde*, dessen Kompositionen im Allgemeinen in den Singakademien besonders beliebt waren, in diesem ersten Benefizkonzert aufgeführt. Alle Werke wurden in der Tradition des Cäcilianismus ohne Begleitung gesungen; auch hier stand man in der Folge Berlins, wo man viele Jahre ausschließlich den A-Capella-Gesang gepflegt hatte. Im nächsten Jahr 1816 wurde sodann als erstes Oratorium Grauns *Tod Jesu* aufgeführt. Dieses Oratorium war zu jener Zeit bei Singakademien und ihrem Publikum ein äußerst beliebtes Werk, sicher nicht zuletzt, weil es den unterschiedlichen künstlerischen Möglichkeiten innerhalb eines Dilettantenvereins genüge trug. Die darauf folgende Bachrezeption unter W. F. Riem und dessen Händelpflege entsprach auf der einen Seite ebenfalls der Idee der Akademie; auf der anderen Seite war Riem, als ehemaliger Thomaner und Schüler Hillers, der für seine Bearbeitungen der Händelschen Oratorien bekannt war, ein denkbar geeigneter Mann für diese musikalischen Schwerpunkte.

In der Bremer *Singakademie* standen die Mitglieder zum Leiter im »Verhältnisse gebildeter Schüler zu ihrem Lehrer«.²²¹ Die *Singakademie* war von Anfang an ein Kreis von musikalischen Dilettanten aus den Patrizierfamilien Bremens, der durch Aufnahmeverfahren wie die Ballotage²²² und durch die musikalische Prüfung stark reglementiert war. Die Aufnahmehürde durch Ballotage wurde noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein gepflegt und erst durch die Umstrukturierung zum *Philharmonischen Chor* im Jahr 1891 abgeschafft.²²³ Dieselben Mitglieder waren später zu knapp einer Hälfte auch Subskribenten des *Vereins für Privat-Concerte*.²²⁴ Das verdeutlicht, dass die späteren Mitglieder der *Singakademie* nicht wie noch die Gründungsmitglieder ausschließlich dem bildungsbürgerlichen Metier zuzuordnen waren: Zahlreiche Damen der Akademie stammten aus Senatoren-, Konsuln- oder Kaufmannsfamilien.²²⁵ Auffallend ist ebenso, dass über die Jahrzehnte hinweg konstant die Frauenstimmen überbesetzt waren und die Akademie ein halb-

221 Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 13.

222 Eine Ballotage ist eine geheime Abstimmung mithilfe von weißen und schwarzen Kugeln. Dieses Abstimmungsverfahren war im Rahmen der *Singakademie* parallel zur musikalischen Prüfung der Bewerberin oder des Bewerbers eine Möglichkeit, über die soziale und persönliche Eignung des Kandidaten zu entscheiden.

223 Vgl. Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1856--*. Und vgl. Blum, 1975, S. 345.

224 Ein Vergleich der Gründungsmitglieder der *Singakademie* (Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 25-27) mit der Subskriptionsliste des *Vereins für Privat-Concerte* von 1825 ergab, dass knapp die Hälfte der Familiennamen der Singakademiemitglieder auch Subskribenten der *Privat-Concerte* wurden. Die Personalunion zwischen den beiden Vereinen lässt sich leider nicht genauer feststellen, weil auf den Subskriptionslisten der *Privat-Concerte* die Ehefrauen der Subskribenten nicht erwähnt werden (wohingegen in der Subskriptionsliste der Singakademie mehr Frauen aufgeführt sind) und auch an anderer Stelle oft die Vornamen fehlen.

225 Vgl. Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 25-27.

öffentlicher Raum von vor allem wohlhabenden jungen Frauen war.²²⁶ Neben 35 Gründungsmitgliedern, von denen nur vier Männer waren, nahm die *Singakademie* zu Beginn sieben männliche Ehrenmitglieder auf: Unter diesen gelehrten Männern war auch W. C. Müller, von dessen Ideen und den Erfahrungen seines Sohns Adolf die Gründung der *Singakademie* tatkräftig unterstützt wurde.²²⁷ Daneben zählten zu den Ehrenmitgliedern die Lehrer Sölter, Schrader, Reinboth und Herr Grabau jr., wie auch Herr Meyer und Herr Rasch, über die wegen der fehlenden Nennung der Vornamen nicht mehr herauszufinden ist.²²⁸ Einige der Ehrenmitglieder waren nach den Nennungen im Protokoll der *Singakademie* auch die Gründungsväter des Vereins. Dem Protokollführer erschien es wichtig zu erwähnen, dass der Verein infolge der »Arbeiten der Lehrer und ihrer Freunde« entstand, die Gründung also in einen bildungsbürgerlichen Kontext gestellt wurde.²²⁹

Im Laufe der Dekaden war die *Singakademie Bremen*, wie auch ihr Vorbild in Berlin, immer wieder dem inneren Konflikt ausgesetzt, den der musikalische Anspruch an die Ausführung einer Komposition durch Dilettanten mit sich brachte. Gleichzeitig konnte der Kunstwerksanspruch der *Singakademien* erst durch die gesangspädagogische Bildung und die Erbauung des Subjekts eines jeden Einzelnen umgesetzt werden, wie Gottfried Eberle für die Berliner Akademie mit einem Zitat aus einem Manuskript in Privatbesitz erläutert: Danach sei die Erbauung des Subjekts notwendiger Teil einer Synthese des Ganzen, um zur »Darstellung eines großen allgemeinen Eindrucks, den der Einzelne seiner Natur nach nicht bewirken kann«, zu gelangen.²³⁰ Auch Zelter beschreibt seinem Freund Goethe diesen durchweg bildungsbürgerlichen, in der Folge der Aufklärung stehenden Duktus mit anderen, metaphorischen Worten als eine »Orgel, in der jede Pfeife ein vernunftfähiges, willig lenkbares Wesen ist«, die so das Allerhöchste werden könne.²³¹ In dieser Erbauung der künstlerischen Chormusik sah man schließlich den Weg, zur Instrumentalmusik aufzuschließen.

²²⁶ Auch Fritz Gildemeister berichtete in einem Brief an seine zukünftige Ehefrau Christine Stoltz, dass in Bremen alle guten Sängerinnen der Akademie angehören und diese schon jetzt großen Einfluss auf die Vokalmusik in Bremen habe. Die *Singakademie* ist in seinen Augen die richtige Institution, seine Angetraute in den richtigen gesellschaftlichen Kreisen einzuführen (Brief von F. Gildemeister an C. Stoltz vom 10. März 1816, zitiert nach: Klatte, 2003, S. 88).

²²⁷ In einem Brief von W. C. Müller an Fürst Hermann von Pückler-Muskau vom 25. Januar 1831 berichtet Müller: »Er [Adolf Müller] verpflanzte auch die Berlinische Singakademie nach Bremen« (Müller, Wilhelm Christian. *Brief vom 25. Januar 1831 an Fürst Hermann von Pückler-Muskau*. In: *Briefwechsel des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau*. Bd. 7. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1875. Bern, 1971, S. 345).

²²⁸ Vgl. *Singakademie Bremen. Protocoll der Singakademie von 1815-1826*, S. 25-27.

²²⁹ Ebd., S. 7.

²³⁰ Eberle, 2007, S. 143.

²³¹ Zelter, Goethe, *Briefwechsel*, S. 70, zitiert nach: Ebd., S. 150.

Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass die *Singakademie* als eine bildungsbürgerlich geprägte Institution, die das empfindsame und gebildete Subjekt als Teil eines höheren Ganzen versteht, der fast kühl oder distanziert anmutenden Kennerschaft des *Privat-Concerts* gegenüber stand. Die Mitglieder der Akademie – meist Frauen aus Familien der Kaufmannschaft –, die sich über ihre musikalische Bildung und durch das Verfahren der Ballotage Zutritt zum Verein verschafft hatten, standen den Subskribenten der *Privat-Concerthe* – die sich ihre passive Mitgliedschaft erkaufte hatten – gegenüber. So lassen sich das Berufsorchester und der Laienchor nicht nur als institutionalisierter Interessenkonflikt begreifen, sondern auch als Komplementäre der bürgerlichen Musikkultur, als Institutionen, die sich ergänzen und bedingen.

Die Bremer Institutionen begründeten sich dabei beide nach großen bürgerlichen Vorbildern, dem *Gewandhausorchester* auf der einen Seite und der *Berliner Singakademie* auf der anderen Seite. Für letztere wurden die Parallelen, die ohne Frage an vielen Stellen konstruiert wirken, in den bildungsbürgerlichen Wurzeln der *Singethees*, der Nähe zum Historismus und Cäcilianismus, wie auch in den Parallelen der Werksauswahl, die letztlich auf eine Erbauung der künstlerischen Chormusik zielte, nachgewiesen. Der Vergleich der Bremer Institutionen mit Leipzig und Berlin erscheint aus heutiger Sicht ohne Frage fast inkommensurabel,²³² dennoch verdeutlichen diese Vorbilder das künstlerische Selbstverständnis der bürgerlichen Oberschicht Bremens zu Beginn des 19. Jahrhunderts und sind deshalb vergleichend heranzuziehen.

232 Dieser Eindruck wird neben der ungleich verlaufenden weiteren Geschichte der Institutionen (Musikerpersönlichkeiten, Uraufführen etc.) besonders mit Blick auf die jüngsten wissenschaftlichen Erkenntnisse aus der Erforschung des wiederentdeckten Archivs der *Berliner Singakademie* erweckt, die nach jetzigem Stand eine der reichsten historischen Musiksammlungen des 18. Jahrhunderts ist und auf die Sammeltätigkeit von Carl Friedrich Zelter zurückgeht. Ein lohnendes Forschungsfeld wäre es, für Bremen zu prüfen, inwiefern auch die Sammeltätigkeit der *Singakademie* in Bremen »kopiert« wurde. Das Notenarchiv der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen*, in dem der Bestand der *Singakademie* aufgegangen war (s. Kapitel *Widerstreit der bürgerlichen Kultur*), lässt erste positive Rückschlüsse darauf zu, dass die Sammlung zu den frühen Zeiten der *Singakademie* systematisch im Sinne einer Sammlung von Werken im alten Stil angelegt wurde. Bisher sind die Altbestände nicht verzeichnet, es befinden sich aber einige Werke im Archiv, die von der Besetzung keine Relevanz für Chor und Orchester haben. Diese Beobachtung verstärkt die Vermutung, die Sammlung könnte systematisch angelegt worden sein, und macht das Archiv für weitere Forschungsarbeiten interessant.

Auf seinen Flügeln, heiliger Gesang,
 Schwebt unsre Seel' empor zu höh'ren Sphären:
 In mächt'ge Töne strömt des Herzens Drang,
 Zu Wohllaut will das Leben sich verklären.
 O weihe selbst du deine Priester ein,
 Caecilia, und deine Priesterinnen,
 Dir heilig ist, was lauter wir beginnen:
 Laß es von Dir gesegnet seyn!
 Groß ist das Werk, und groß sey unser Fleiß!
 Den Guten reift das Höchste und das Beste.
 Fern ist das Ziel, doch herrlich ist der Preis.
 Wer Schönes liebt, macht jeden Tag zum Feste.
 O du, des Festes Sonne, Harmonie! –
 Geh auf! geh auf, und leuchte unserm Streben.
 Die Kunst ist schön, doch heil'ger ist das Leben:
 Du Heilige, verlaß uns nie! –²³³

²³³ Zum Einweihungsfest der *Singakademie Bremen* am 7. November 1815 von der Akademie gesungen. Worte von Herrn Pastor Dräsecke und in Musik gesetzt von W.F. Riem (Noten verschollen). Zitiert nach: *Singakademie Bremen. Protocoll der Singakademie von 1815-1826*. Littra A, S. 8.