

Widerstreit der bürgerlichen Kultur und die Kritik an den Institutionen (1878-1895)

In gewisser Weise ist die Anstellung Hans von Bülows als Leiter der *Abonnementsconcerte*³⁴ nicht nur eng mit der Entwicklung dieser Konzertreihe, sondern ebenso mit dem Bremer Musikleben generell verbunden: Nachdem der Pianist Dietrich Graue³⁵ öffentlich in der Bremer Tageszeitung die Gründe für das abnehmende musikalische Niveau der *Abonnementsconcerte* in der Ideenlosigkeit der Leitung Reinthalers festgestellt hatte und diese Bloßstellung seitens der Konzertdirektion natürlich nicht unkommentiert geblieben war, initiierte Graue kurzerhand eine Abstimmung des Bremer Publikums durch die Ankündigung einer alternativen Konzertreihe: Sollten die Konzerte der Saison 1884/85 weiterhin so schlecht abonniert sein und bis Ende des Monats Juni nur die Hälfte der vorjährigen Abonnementzahl erreicht haben, würde man dieses als Zustimmung darin verstehen, dass »Besseres hätte geleistet werden können und daß es anders werden müsse«. ³⁶ In dieser Saison gelang es der Konzertdirektion noch, das geplante Unternehmen zu stoppen, im September 1886 jedoch ließ Graue sechs Orchesterkonzerte mit dem Berliner *Concerthaus-Orchester* unter der Leitung von Xaver Scharwenka ankündigen. ³⁷ Begründet wurde das Gastspiel eines auswärtigen Orchesters damit, dass »die hießigen Herren Orchestermusiker vor 2 Jahren sich hatten verpflichten müssen, niemals in einem Concert mitzuwirken, in welchem nicht der städtische Musikdirector dirigierte.« ³⁸ Weiterhin hieß es dort, man nenne die Konzerte zu Ehren Riems in dieser Reihe wieder *Privat-Concerte*. So demonstrierte ein Teil des Bremer Publikums mit diesen »Protestkonzerten« schließlich nicht nur gegen Reinthaler selbst, sondern auch direkt gegen die Direktion der *Abonnementsconcerte*, von deren Leitung offenbar viele enttäuscht waren. Der Direktion blieb so nicht mehr übrig, als erzwungenermaßen die Verhandlungen mit den Veranstaltern des neuen *Privat-Concerts* aufzunehmen, die letzten Endes glückten, als man in Aussicht stellte, Reinthaler durch Hans von Bülow zu ersetzen: Die letzten drei *Privat-Concerte* zu

34 Das *Privat-Concert* wurde 1877 im Zuge der Gründung des *Grossen Comités in Abonnementsconcert* umbenannt und verdeutlicht damit bereits im Namen den Versuch, die Konzerte einem weiteren Teil der Bremer Bevölkerung zugänglich zu machen, wie im Folgenden noch genauer erläutert werden wird.

35 Über Dietrich Graue ist nicht vielmehr bekannt, als dass er im Jahr 1864 nach zweijährigem Aufenthalt in Dresden in seine Heimatstadt Bremen zurückkehrte. In Dresden hatte er sich in einigen Konzerten als Pianist einen guten Namen gemacht (*NZfM*, 60 (1864) Nr. 45, S. 398).

36 *Courier* (späterer *Bremer Courier*) am 19. Juni 1884, S. 2, zitiert nach: Blum, 1975, S. 312.

37 Die Vorgänge werden an dieser Stelle nur kurz beschrieben, weil eine ausführliche Beschreibung und Abbildung der Zeitungsannonce sich bei Klaus Blum in dem Kapitel *Spaltung und Wiedervereinigung* findet: Blum, 1975, S. 317 und besonders S. 318 und S. 322.

38 *Bremer Nachrichten* am 5. September 1886, zitiert nach: Blum, 1975, S. 318.

Beginn des Jahres 1887 wurden schließlich nicht mehr gegeben, sondern die Abonnenten aufgefordert, die Konzerte gegen die *Abonnementsconcerte* einzutauschen.³⁹ Am 4. Januar 1887 dirigierte dann Hans von Bülow das Bremer Konzertorchester. Selbst in den Protokollen der acht Jahre später gegründeten *Philharmonischen Gesellschaft* berichtete man noch immer von der Zersplitterung in der Konzertsaison 1886/87, an der das Musikleben fast zerbrochen sei. Es bleibt die Frage nach der Ursache für diesen großen Unmut des Bremer Publikums gegenüber Reinhaller und der Konzertdirektion. Gab es gesellschaftliche Veränderungen, die in der Zeit nach der Deutschen Reichsgründung von 1871 maßgeblich gewesen sein könnten, um eine Kritik am bestehenden Konzertwesen zu initiieren? Und entwickelte sich das *Privat-Concert* und dessen Folgeinstitutionen mit oder gegen den Wandel der bürgerlichen Gesellschaft?

»Aus der Zeitperspektive der 1870er Jahre war die stadtbürgerliche Gesellschaft, war das Bürgertum »fraktioniert.«⁴⁰ In Bremen standen sich nach Andreas Schulz nach der ersten Krise der bürgerlich-liberalen Gesellschaft zwei »Milieumentalitäten« gegenüber. Die Folge sei ein christlich-bürgerlicher Teil gewesen, der »an der Einheit und Geschlossenheit seiner Substrukturen festhielt« und ein bürgerlicher Teil, der »offen« gegenüber der Kulturentwicklung war, soweit es um die Konsequenz einer wissenschaftlich-rationalen Welterkenntnis ging.⁴¹ Schulz schreibt dieser Fragmentierung jedoch keine separierende Wirkung im kulturellen und sozialen Leben Bremens zu, das sich zu einem Großteil noch auf gemeinbürgerliche Inhalte beziehe.⁴² Im Falle der Konzertgesellschaft wird diese Zweiteilung im Jahr 1886/87 jedoch deutlich sichtbar und hat sich in den Konzertjahren davor auch bereits bemerkbar gemacht. Im Bremer Vereinswesen jener Zeit sind zwei Typen von Zusammenschlüssen zu unterscheiden: Auf der einen Seite propagierten Vereine der ersten und zweiten Generation, wozu der *Verein für Privat-Concerte* zählt, weiterhin ihre traditionellen Werte und suggerierten ihre Einheit und Geschlossenheit, was von einigen Teilen des bürgerlichen Milieus nicht unkritisch betrachtet wurde. Die anfänglichen Ziele und traditionellen Inhalte – ihre Werte und Werturteile – wurden in Frage gestellt, sodass die meisten der älteren Vereine sich in den 1870er Jahren mit einigen Neuerungen ihres Vereinsalltages konfrontiert sahen. Natürlich hatte in diesen Fällen die Entwicklung bürgerlicher Milieus auch direkten Einfluss auf das kulturelle Leben Bremens, nur standen sich, wie Schulz richtig erklärt, in dieser Diskussion keine zwei Gruppen konträr gegenüber, sondern das gesellschaftliche Leben wurde durch die Gedanken dieser liberaleren Gruppe der Bür-

39 Vgl. ebd., S. 322.

40 Schulz, 2002, S. 630, dort mit Verweis auf Gangolf Hübingers *Kulturprotestantismus*, der den Begriff »Fraktioniertes Bürgertum« u. a. einführte.

41 Ebd., S. 631.

42 Vgl. ebd., S. 631.

gerlichen und ihr rationales Werturteil in einigen Bereichen aus sich selbst heraus reformiert. Auf der anderen Seite seien neue Vereinsgründungen der Zeit – oder in diesem Fall Konzertveranstaltungen – in ihrer sozialen Struktur eindeutig einem der beiden bürgerlichen Milieus zuzuordnen, zwischen denen es wenige Querverbindungen gebe.⁴³

In diesem Zusammenhang legt Karl Martin Reinthaler im Jahr 1872 seinen Antrag *Zur Pflege der Musik*⁴⁴ vor, in dem er versuchte, die Stadt für die Finanzierung des Orchesters zu gewinnen. Beschäftigt hatte ihn diese Idee, wie bereits erwähnt, schon fünf Jahre zuvor,⁴⁵ als er seinem Freund Joseph Joachim in einem Brief von seinem Plan berichtete.⁴⁶ Seine Beweggründe zu diesem Schritt dürften ihm natürlich in seinem Bemühen um die finanzielle Absicherung der Musiker positiv angerechnet worden sein, jedoch war auch nicht von der Hand zu weisen, dass ein Stadtorchester für ihn gleichermaßen Unabhängigkeit von der Konzertdirektion und in seiner Funktion als Städtischer Musikdirektor unmittelbarer Einfluss auf das Orchester bedeutet hätte. Die öffentliche Beteiligung, die vom Senat schließlich nicht bewilligt wurde, hätte eine Festigung der Verhältnisse von 1872 bewirkt, weil sie zunächst auch eine Sicherstellung der Funktion Reinthalers bedeutet hätte. Bedenkt man die gesellschaftlichen Kontexte, verwundert es keinen, dass sowohl das Publikum als auch einige Musiker ambivalent reagierten. Reinthaler hatte sich durch seinen Versuch und spätestens durch dessen Ablehnung der Affirmation des eigenen Musikverständnisses verdächtig gemacht. Dass er dazu gerade die Zeit unmittelbar nach der Deutschen Reichsgründung zu nutzen versuchte, verstärkte offenbar die Vermutung einiger, Reinthaler, der unüblicher Weise in den Jahren zuvor einige Werke mit politischem Inhalt im Konzertprogramm aufgenommen hatte,⁴⁷ übertrage nun den militärischen Sieg der preußischen Truppen auch auf den Sieg der deutschen Musikkultur. Die liberalen, dem neuen frei-rationalen Musikverständnis verpflichteten Konzertbesucher konnten sich mit dieser Kultur

43 Vgl. ebd., S. 632.

44 Vgl. Reinthaler, Karl Martin. *Zur Pflege der Musik*.

45 Die Finanzierung des Orchesters war ab dem Jahr 1866 vor ein neues Problem gestellt, weil die Stadt Bremen das *Hoboistencorps* aufgelöst hatte. Diese Musiker wurden vom Theater- und Konzertorchester angestellt, wo allerdings ihre Gagen nun steigen mussten, weil ihnen die sichere Einnahme aus dem Corps ausblieb. In diesem Zusammenhang standen dann auch die Bemühungen Reinthalers, der versuchte, die weggefallene Beteiligung der Stadt für den *Hoboistencorps* direkt auf das Konzertorchester zu übertragen (vgl. Orchester. *Separatdruck aus dem »Bremer Courier«*, S. 1).

46 Vgl. Brief von Reinthaler an J. Joachim vom 4. September 1867, in: Reinthaler, Karl Martin. *Neunzehn Briefe und zwei Postkarten vom 17.01.1867-27.06.1891 an Joseph und Amalie Joachim*.

47 Vgl. Kapitel *Bürgerliche Werte und kulturelle Praxis: Der Konservatismus unter der Ägide Karl Martin Reinthalers*, S. 186.

nicht mehr identifizieren und lehnten sie als »idealiter nicht-herrschaftsfrei« ab.⁴⁸ Neben der Kritik an Reinthalers Person, bedeutete die Kritik an einem solchen Kulturbegriff eine generelle Sorge, dass die Kunst von einzelnen vermögenden Kaufleuten und anderen einflussreichen Bürgern finanziell und ideologisch abhängt. In Bremen hatten einige bürgerliche Mäzene besonders in den vergangenen Jahren infolge des Überseehandels enorme Vermögen angesammelt, von denen das kulturelle Leben zunehmend abhängig war.

Hinsichtlich eines unabhängigen Konzertwesens erscheint es nur konsequent, dass sich im Jahr 1877 der *Verein für Privat-Concerte* so veränderte, dass durch die Konstruktion eines *Grossen Comités* (eines Zusammenschlusses aus Direktionsmitgliedern der *Privat-Concerte*, des *Vereins Bremischer Musikfreunde* und der *Singakademie*) die institutionelle Vorrichtung geschaffen war, um die Konzerte durch den einzelnen Eintrittskartenverkauf über den Musikalienhandel und den Verlag *Praeger und Meyer* einem größeren Konzertpublikum zu öffnen. Das *Grosse Comité* war kein Verein und es gibt auch keine Statuten, die die Aufgaben des Zusammenschlusses näher beschreiben. Gleichzeitig blieb bei dieser wie bei den folgenden institutionellen Umgestaltungen der Kreis der an der Organisation der Konzerte beteiligten Bürger weitestgehend gleich: Denn obwohl die finanzielle Absicherung des *Grossen Comités* über den Einzelkartenverkauf hinaus aufgrund fehlender Quellen nicht mehr rekonstruiert werden kann, ist zu vermuten, dass schon zu jener Zeit einige Mäzene mit enormen Beträgen für die Konzertunternehmung bürgten. Das Risiko des freien Verkaufs musste abgedeckt werden. Ein solches Verfahren etablierte sich später auch nachweisbar bei der Gründung der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen*, wie im Folgenden noch genauer zu zeigen sein wird.⁴⁹ Eine staatliche Beteiligung wäre allerdings unter dem Aspekt der Unabhängigkeit der Kunst kein Kompromiss gewesen, bedenkt man, dass der Senat in der Majorität von jenen Großunternehmern gelenkt wurde, die auch für den Garantiefonds bürgten. Das Konzertwesen stand also, trotz freien Kartenverkaufs, nach wie vor in der finanziellen Abhängigkeit der bürgerlichen Oberschicht.

Seinen eigentlichen Zweck hatte das »lose zusammengehaltene Institut des *Grossen Comités*«⁵⁰ zunächst in der Dynamisierung des Konzertverkaufs, die man sich durch den Einzelkartenverkauf, die Übertragung des freien kapitalistischen Prinzips auf die bürgerlichen Systeme, erhofft hatte,⁵¹ und wie sie wahrscheinlich

48 Vgl. Mommsen, 1994, S. 42.

49 Ab 1895 wurde nachweisbar ein System eingeführt, wonach den freien Verkauf der Konzertkarten einige Garanten absicherten (*Garanten der Philharmonischen Gesellschaft*. Bremen, um März 1895-1936. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1057).

50 Philharmonische Gesellschaft Bremen. *Protokoll 1895-1952*, S. 2.

51 Vgl. dazu Mommsen, 1994, S. 43.

zunächst auch eingetreten war.⁵² Reinthalers zeitgleiche Bewerbung zum Hofkapellmeister in Hannover gibt einen Hinweis darauf, wie turbulent das Jahr 1877 für das *Privat-Concert* gewesen sein muss – sowohl in finanzieller als auch in institutioneller Hinsicht. Er lehnte den Ruf als zweiten Mann hinter Hans von Bülow schließlich jedoch zugunsten seines größeren Wirkungsfeldes in Bremen ab, vielleicht auch deshalb, weil das Bremer Konzert nach der Umstrukturierung für ihn zukunftsgerüstet wirkte.⁵³ Allerdings stand die unruhige Entwicklung der Institutionen, von der man die Zersetzung einiger Konventionen zugunsten gewonnenen kreativen Potentials hätte vermuten können,⁵⁴ in Bremen nicht im Zusammenhang mit größeren künstlerischen Veränderungen: Lediglich durch den Einbezug der *Singakademie* in das *Grosse Comité* wurden regelmäßig Chorkonzerte in das Konzertabonnement integriert. Musikalisch festigten diese Konzerte jedoch mehr jenen konservativen Musikbegriff Reinthalers, als dass sie eine Abwechslung darstellten, wie die im *Protokoll der Singakademie* überlieferten Programme verdeutlichen. Auffallend häufig ließ Reinthaler in diesen Konzerten neben den etablierten Oratorien und Messen auch seine eigenen Werke für Chor und Orchester aufführen.⁵⁵ Diese Konzertgestaltung, die immer noch dem alteingebürgerten Ablauf folgte und in der Auswahl der Werke meist nur Bekanntes vortrug, brachte, neben der bereits angedeuteten durch Graue vorgetragenen lauter werdenden Kritik an Reinthalers musikalischer Leitung, nach und nach eine größer werdende Opposition gegenüber den *Abonnementsconcerten* auf.

52 Dass das *Grosse Comité* keine fest organisierte Gruppe und kein Verein war, hat leider auch zur Folge, dass die Zeit des Bremer Konzertwesens von 1877 bis 1895 die in institutionsgeschichtlicher Hinsicht am schlechtesten dokumentierte Zeit ist. Dieser Arbeit standen deshalb keine Angaben über die Auslastung der Konzerte und deren finanzielle Situation zur Verfügung.

53 Vgl. Schwarz-Roosmann, 2003, S. 56 f.

54 Vgl. dazu Altena; van Lente, 2009, S. 208 f.

55 Beispielhaft seien an dieser Stelle die Programme vom 20. Februar 1876 und vom 28. Februar 1882 gegenübergestellt. Das erste Konzert beinhaltete: »Erster Theil: Symphonie von Beethoven (Nr. 8, F-Dur) – Lieder für gemischten Chor: Festlied von Eccard, ›Waldesnacht‹ von Brahms, Jagdlied von Mendelssohn. – Concert für Violine von Mendelssohn, vorgetragen von Herrn Emil Sauret aus London. Zweiter Theil: Overture zu ›Joseph in Aegypten‹ von Mehul. – Phantasie über ungarische Lieder von H. W. Ernst, vorgetragen von Herrn Sauret. – Die Bismarck-Hymne, für Soli, Chor und Orchester, mit hinzugefügtem Volksliede (letzteres neu), componiert von Reinthaler.« Das zweite Konzert von 1882: »Erster Theil: 1) Overture zu ›Iphigenia in Aulis‹ von C. W. Gluck – 2) Arie für Sopran aus der ›Schöpfung‹ von Jos. Haydn, gesungen von Fräulein Marie Fillunger aus Frankfurt a./M. – 3) ›Gesangscene‹, Concert für Violine von L. Spohr, vorgetragen von Herrn Concertmeister Skalitzky. – 4) ›Das Mädchen von Kohla‹, Dichtung nach Ossian für Chor mit Orchesterbegleitung, von C. Reinthaler. – 5) Lieder von F. Schubert und J. Brahms, gesungen von Fräulein Marie Fillunger. Zweiter Theil: Symphonie Nr. 9 mit Schlußchor über Schiller's Ode ›An die Freude‹ von L. van Beethoven.« (Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1856* --, S. 138 und 154).

Abb. 11: Programmzettel vom 09.11.1875 (vor der Gründung des Grossen Comités) und vom 11.10.1881

Erstes
Privat-Concert.
Bremen, 9. November 1875.

ERSTER THEIL.
Symphonie von *Beethoven*, (Nr. 1. C dur.)
Requiem und Arie „Auf starkem Flügeln“ aus dem Oratorium „Die Schöpfung“ von *Haydn*, gesungen von Frau *Hugulew Koelle* geb. *Murjahn* aus Carlsruhe.
Concert (Nr. 9. D moll) für Violino von *Spahr*, vorgesungen von Herrn Concertmeister *Georg Haentjens* aus Hannover.

ZWEITER THEIL.
Concert-Ouverture von *Mendelssohn-Bartoldy*, (C dur. Nachklassisches Werk.)
Lieder mit Piano-Forcè:
1. „Kann es eine Trennung geben“ aus *Traut's „Magasin“* von *Zerkow*.
2. „Mein Ross“ von *Schumann*, gesungen von Frau *Koelle*.
Romance aus dem ungarischen Concerte für Violino von *Liszt*, vorgesungen von Herrn Concertmeister *Haentjens*.
Ouverture zu „Oberon“ von *C. M. von Weber*.

Vertheilung des W. H. Meyer.

Erstes
ABONNEMENTS-CONCERT
im grossen Saale des Künstler-Vereins.
Dienstag, den 11. October 1881.

Erster Theil.

- 1) **Symphonie** F-dur (Nr. 5) von L. v. *Beethoven*
I. Allegro con e. mov. (F-dur).
II. Allegretto scherzando. (G-dur).
III. Tempo di Minuetto. (F-dur).
IV. Allegro vivace. (F-dur).
- 2) **Arie für Sopran** mit obligator. Trompete aus dem Oratorium „Simeon“ von G. F. *Händel*, gesungen von Frau *Concetta Schacht-Göpel* aus Schwerin.
Kannst du die Reue nicht in Pflanzenschein
Nimmst du mich nicht in die Reue dich?
Kannst du die Reue nicht in Pflanzenschein
Nimmst du mich nicht in die Reue dich?
Und nicht der Reue nicht in Pflanzenschein
Nimmst du mich nicht in die Reue dich?
- 3) **Zweites Concert** (Quintett) für Violin u. H. *Wieniawski*, vorgesungen von Herrn *Erhard* aus Berlin.
Allegro moderato. — Romance. — Allegro moderato (à la Zingari).

Zweiter Theil.

- 1) **Balletmusik** aus dem Drama „Lorenzino“ von F. *Luca Schubert*, (Zwei erste Acte)
I. Andantino. (F-dur).
II. Allegro moderato. (G-moll). Adagio. (G-dur)
- 2) **Lieder**, gesungen von Frau *Concetta Schacht-Göpel*: a. „O Blüthe, öhre Blüthe“, I. „Das Mal“, von Dr. *Albert Theodor Föpke*; b. „Mein Mannchen“, von *Richard Brahm*.
a) **O Blüthe, öhre Blüthe**, comp. von A. Th. *Töpken*
O Blüthe, öhre Blüthe, wie bist du so schön?
Als du noch grünst gelbst, blühest, blühest,
Da war auch deine Reue noch schön,
Die hat die Reue nicht.
O Blüthe, öhre Blüthe, die hat die Reue nicht!
Wie so im Jahre gelbst dich, blühest, blühest,
Als hast dich die Reue nicht so schön,
In einem Jahre wieder.
O Blüthe, öhre Blüthe, es war ein Glücker
Sag!
Doch blüht ich so, die Reue nicht will,
Nicht ich noch Reue nicht will,
Wie geht sie die Reue nicht!
b) **Das Mal**, comp. von A. Th. *Töpken*
Da hat die Reue nicht so schön,
Wie sie gar nicht die Reue nicht!
Wie sie gar nicht die Reue nicht!
Wie sie gar nicht die Reue nicht!
Wie sie gar nicht die Reue nicht!
Wie sie gar nicht die Reue nicht!
Wie sie gar nicht die Reue nicht!
Wie sie gar nicht die Reue nicht!
Wie sie gar nicht die Reue nicht!
Wie sie gar nicht die Reue nicht!
Wie sie gar nicht die Reue nicht!
Wie sie gar nicht die Reue nicht!
- 3) **Die Matrahe**, comp. von J. A. *Bruch*
Wenn der allereinsten Musik die Reue nicht,
Ist die Reue nicht die Reue nicht,
Ist die Reue nicht die Reue nicht,
Ist die Reue nicht die Reue nicht,
Ist die Reue nicht die Reue nicht,
Ist die Reue nicht die Reue nicht,
Ist die Reue nicht die Reue nicht,
Ist die Reue nicht die Reue nicht,
Ist die Reue nicht die Reue nicht,
Ist die Reue nicht die Reue nicht,
Ist die Reue nicht die Reue nicht,
Ist die Reue nicht die Reue nicht!
- 4) **Fantaisie appassionata** von H. *Vivini*, vorgesungen von Herrn *Erhard* aus Berlin.
- 5) **Ouverture** zu „Barbante“ von C. M. von *Weber*.

Clavier-Regelung Frau W. *Hugulew*.

Quelle: Staatsarchiv Bremen, Privat-Concert 7,1014

Wie bereits angedeutet, durchliefen einige der großen traditionellen Bremer Vereine in den 1870er Jahren einen Prozess der inhaltlichen Neuorientierung mit der Tendenz, dass sich ein allgemeines Interesse an einer zentralen, öffentlichen Funktion der Bildung als ursprünglicher Gedanke der Vereinigungen auflöste.⁵⁶ Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts war Bildung Schlüssel und Indikator für die standesübergreifende Ausweitung der bürgerlichen Gesellschaft gewesen. Immer mehr kleinere Gruppen richteten sich nun allerdings gegen die in ihren Augen überholten Normen der bürgerlichen Gesellschaft, die sich besonders in dem »Postulat der allseitigen Bildung des Individuums zu einer selbstbestimmten Persönlichkeit, dem Postulat einer eher bescheidenen [...] Lebensführung, [...] sowie der Idee, daß Bildung und ›Wissenschaft‹ – im traditionellen Wortsinne – eine entscheidende Voraussetzung sozialen Aufstiegs darstellten«, äußerte.⁵⁷ Im Bereich der Kunst hatten sich diese Werte zunächst in den neuklassischen ästhetischen Idealen und auch dem idealisierten Begriff von *Schönheit* geäußert,⁵⁸ die der Kritik an der bürgerlichen Kultur nun als Gegenüber dienten. Erinnerung sei an dieser Stelle auch an einen der radikalsten Philosophen der Zeit, Friedrich Nietzsche, der den Übelstand der Kultur unter anderem darin sah, dass sie an »einem Übermaß an Zivilisation und Intellekt, welche die vitalen Kräfte zersetzte«, zugrunde gehe.⁵⁹ Die ursprünglichen Grundsätze des *Vereins für Privat-Concerte* standen ab den 1870er Jahren stark in der Kritik und wurden auf dem Weg zur künstlerischen Avantgarde in langer Hinsicht im Laufe des folgenden halben Jahrhunderts zunehmend erweitert, wobei dieser Wandel nicht ohne anhaltende Streitigkeiten vollzogen wurde. In diesem Kontext der Distanz zum vermeintlich *Bürgerlichen* stellte sich deshalb im Bremer Konzert eine neue Geschmacksfrage, die ihre Entscheidungen nicht mehr an den alten Kriterien festmachte und die im Falle der *Abonnementsconcerte* auch im Hinblick auf gründerzeitliche Konjunktur eine neugewonnene Exklusivität für sich in Anspruch nahm. Musik wurde nun weniger an ihrem Bildungsgehalt gemessen, als dass sie als selbstständiges Kunstwerk zu verstehen sein musste, das unabhängig von bestehenden Werturteilen aus den vielen kulturellen Werken ausgewählt und interpretiert wurde. Für das Bremer Musikleben ist das eine wichtige Veränderung, die auf der einen Seite die Institutionen des Konzertwesens maßgeblich revolutionierte und auf der anderen Seite auch die Grundlage für die veränderten Ansichten in der aufkommenden Dirigentenfrage stellte.

56 Das Bremer *Museum* entschied beispielsweise im Jahr 1875, sich von den umfassenden Bücherbeständen zu trennen und so zum reinen »Herren-Club herausgehobener Bürger« zu werden (vgl. Schulz, 2002, S. 634).

57 Mommsen, 2002, S. 159.

58 Vgl. ebd., S. 159 und S. 162.

59 Altena; van Lente, 2009, S. 206.

Für das *Grosse Comité* bedeuteten diese gesellschaftlichen Veränderungen und die öffentlich vorgetragene Kritik, dass es sich zum ersten Mal den weitreichenden Forderungen nicht verwehren konnte. Überraschend war dabei jedoch, dass auch die oppositionell bürgerlichen Gruppen den eigentlichen Werkbegriff der ehemaligen *Privat-Concerte* nicht in Frage stellten. Ganz im Gegenteil ging es darum, der etablierten bürgerlichen Musikkultur – machte man sie an deren Werkkanon fest – neues Leben einzuhauchen: Graue erinnerte als Vertreter jener liberal-bürgerlichen Gruppe in seinem Aufruf zum Boykott der *Privat-Concerte* explizit an Wilhelm Friedrich Riem, der »die Liebe zu den Classikern tief in die Herzen unserer Voreltern gepflanzt hat«. ⁶⁰ Dabei wird deutlich, dass sich in Bremen keine künstlerische Avantgarde entwickelt hatte, die sich gegen die bürgerliche Kultur richtete, sondern mit Graue als Wortführer eine Gruppe Neubürgerlicher gegen den vermeintlichen Verfall, den von dieser Gruppe wahrgenommenen Stillstand in der eigenen Kultur kämpfte. In den letzten Jahren seines musikalischen Wirkens hatte Reinthaler offensichtlich auch nicht mehr im Sinne dieser Neubürgerlichen Gruppe den ursprünglichen Zielen des *Privat-Concerts* entsprochen. Aus ihrer Sicht waren trotz der institutionellen Öffnung der Konzerte durch die Umstrukturierung des Vereins zum *Grossen Comité* oder gerade deshalb – die zunehmende Abhängigkeit vom Geschmack und der Gunst breiter Bevölkerungsschichten muss auch damals offensichtlich gewesen sein – die künstlerischen Werte des Konzerts verkommen. Die Kritik an dieser Entwicklung des Musiklebens richtete sich nicht gegen den ursprünglichen Wertekanon der bürgerlichen Gesellschaft, sondern gegen ihre Modifizierung unter Reinthaler, der die idealisierte Idee von Schönheit mit unausweichlichem Traditionalismus verwechselt habe und sie auch im Sinne einer Nationalkultur deute. Gefordert war indes eine Rückbesinnung auf den wahren Kunstsinn, wie ihn Riem in Bremen angeführt hatte, möglichst unabhängig vom Geschmack des breiten Publikums. Es ging ihnen um eine Bekämpfung des Stillstandes des bürgerlichen Konzerts und eine langweilige Mittelmäßigkeit. Gleichzeitig schloss das im Verständnis des liberalen Bürgertums nicht aus, den etablierten Werkkanon durch aktuelle Werke zu ergänzen. Nur ist zu unterscheiden, dass zu keiner Zeit eine Kritik am Werkbegriff der abendländischen Kultur bestand, der im Falle Bremens fest an das Werk Beethovens gebunden war.

Nicht verwechselt werden sollten diese Beobachtungen mit dem Parteienstreit des 19. Jahrhunderts, der in Bremen nicht innerhalb der Institutionen ausgetragen wurde, sondern im Gegenüber der verschiedenen Institutionen. Natürlich war das bremische Musikleben ab den 1870er Jahren vom Parteienstreit fast vollkommen bestimmt worden – man denke nur an den Besuch Richard Wagners ⁶¹ –, jedoch darf nicht übersehen werden, dass dieser Konflikt zwischen dem Theater und den

60 Courier (späterer Bremer Courier) am 5. September 1886 zitiert nach: Blum, 1975, S. 318.

61 Vgl. Nolte, 1995.

Abonnementconcerten, den beiden einflussreichsten musikalischen Einrichtungen, ausgetragen wurde. In den *Abonnementconcerten* selbst kann, wie hier ausgeführt wurde, nicht davon die Rede sein, dass sich zwei Gruppen der gespaltenen Musikkultur gegenüberstanden.

Die Dirigentenfrage entwickelte sich nach dem Engagement Hans von Bülow's zu einer Diskussion, die in den darauf folgenden Jahren präsent bleiben sollte, denn seit dessen Leitung der *Abonnementconcerte* wurde das musikalische Niveau des Orchesters maßgeblich von der Leistung eines angesehenen und populären Dirigenten abhängig gemacht. Ein Dirigent aus den Reihen der großen Interpretationskünstler schien geradezu als die Erfüllung der Forderung nach einem Konzert auf der Höhe der Zeit. Die musikalische Interpretation der meist bekannten Werke wurde zu einem wesentlichen Kriterium der Konzerte des Vereins. Dem entgegen stand die Vorstellung eines Kreises traditioneller Musikliebhaber mit der Ansicht, Bremen brauche einen Städtischen Musikdirektor, der nicht nur die *Abonnementconcerte*, sondern auch die *Singakademie* pflichtbewusst leite und generell als erster Musiker der Stadt gelten dürfe.⁶² Die Positionen entzündeten sich an dem Umstand, dass die großen Dirigenten der Zeit infolge des Wandels ihrer Rolle im Orchester zu solchen Berühmtheiten geworden waren, dass sie es sich leisten konnten, nur Engagements aus attraktiveren Städten anzunehmen, als Bremen es zu sein vermochte. Das *Grosse Comité* bemühte sich nach von Bülow's letztem Konzert in Bremen für beide Seiten den bestmöglichen Mann zu finden. Das Ergebnis war ein Dirigent, der nicht der obersten Künstlerriege angehörte, aber doch zu den bekannten Dirigenten der Zeit zählte und sich einen künstlerischen Ruf erarbeitet hatte: Max von Erdmannsdörfer stellte seinen Umzug nach Bremen in Aussicht.

Ab der Saison 1889/90 übernahm Erdmannsdörfer die Leitung der Bremer *Abonnementconcerte* und ab dem 20. Januar 1890 auch die der *Singakademie*. Als Hofkapellmeister in Sondershausen hatte er bereits in jungen Jahren die Nachfolge Max Bruchs angetreten, nachdem er sein Studium am Leipziger Konservatorium abgeschlossen hatte, wo er unter anderem bei Carl Reinecke, Ignaz Moscheles und Ferdinand David gelernt hatte. Daraufhin folgte in den Jahren 1868/69 in Dresden eine Ausbildung bei Julius Rietz zum Dirigenten.⁶³ Seine Aufgabe in Sondershausen erfüllte Erdmannsdörfer zunächst »noch den Traditionen der Leipziger Schule gemäß und im Sinne seines Vorgängers«, entwickelte sich auf dieser Position je-

62 Diese Diskussion zieht sich als roter Faden durch die ersten 50 Seiten des Protokolls der Philharmonischen Gesellschaft Bremen (vgl. Philharmonische Gesellschaft Bremen. *Protokoll 1895-1952*).

63 Vgl. Ott, Alfons, »Erdmannsdörfer, Max Carl Christian von«, in: Neue Deutsche Biographie, 1959, S. 573-574 [Onlinefassung, zuletzt aufgerufen: 21.05.18] und vgl. Ott, Alfons, »Erdmannsdörfer, Max von«, in: MGG 2, Personenteil Bd. 6, Sp. 416.

doch zum glühenden Verehrer Liszts, Wagners und der neudeutschen Schule.⁶⁴ Die Sondershausener *Lohkonzerte* wurden unter Erdmannsdörfers Leitung schnell zum »Treffpunkt der damals revolutionären neudeutschen Schule«, wo seine Interpretationen der Werke Liszts selbst vom Komponisten hoch geschätzt waren.⁶⁵ In Bremen erhoffte man sich durch diese Erfahrungswerte wohl besonders den richtigen Mann zur Vermittlung zwischen den Fronten gefunden zu haben. Darüber hinaus hatte seine Persönlichkeit entscheidend an Popularität gewonnen, als er vor seiner Anstellung in Bremen Nachfolger Rubinsteins als Leiter der Konzerte der russischen Musikgesellschaft in Moskau wurde.⁶⁶ Offenbar durch Verbundenheit zu seinem Heimatland nahm Erdmannsdörfer die Anstellung als Leiter der *Abonnementsconcerte* in Bremen an, für die Hans von Bülow ihn empfohlen hatte,⁶⁷ obwohl dieser, wie oben angeführt, Erdmannsdörfers Arbeit in Bremen später gegenüber Johannes Brahms stark kristisierte. Die Konzerte wurden ab seiner Ankunft in *Philharmonische Concerte* umbenannt.

Abgesehen von seiner künstlerischen Tätigkeit geht aus verschiedenen biografischen Ausführungen über Erdmannsdörfer hervor, dass er sich nicht nur in Bremen für die soziale Besserstellung der Musiker eingesetzt habe und die Orchesterstrukturen maßgeblich reformiert habe.⁶⁸ Unter seiner Leitung wurden in Bremen einige institutionelle Veränderungen vorgenommen, die zuvor Jahrzehnte lang abgelehnt worden waren und nun zur Verbesserung der Orchesterhonorare führten. Inwiefern diese Veränderungen jedoch konkret nach seinen Vorstellungen und Bemühungen erwachsen waren, lässt sich aus den Quellen des Bremer Musiklebens nicht mehr darstellen.

Im Falle des Konzertorchesters begründete sich in Bremen im Jahr 1892 eine Konstruktion, wie sie aus Leipzig schon viele Jahrzehnte bekannt war: Das Theaterorchester wurde auf 42 Musiker aufgestockt und dieser Teil unter einigen Verpflichtungen zum *Städtischen Orchester* umfunktionierte, das wiederum, wie bisher,

64 Vgl. Erdmannsdörfer-Fichtner, 1907, S. 160. Erdmannsdörfers Frau, die Pianistin Pauline Erdmannsdörfer-Fichtner, war Liszt-Schülerin und verfasste den Nekrolog auf ihren Mann im Jahr 1907.

65 Vgl. Ott, Alfons, »Erdmannsdörfer, Max Carl Christian von«, in: Neue Deutsche Biographie, 1959, S. 574 [Onlinefassung, zuletzt aufgerufen: 21.05.18].

66 So zumindest, glaubt man der Beschreibung seiner Frau im Nachruf auf ihren Mann, in: Erdmannsdörfer-Fichtner, 1907, S. 161.

67 Vgl. ebd. und vgl. Ott, Alfons, »Erdmannsdörfer, Max Carl Christian von«, in: Neue Deutsche Biographie, 1959, S. 574 [Onlinefassung, zuletzt aufgerufen: 21.05.18].

68 Vgl. u. a. Braungart-München, 1904, S. 344 oder Ott, Alfons, »Erdmannsdörfer, Max von«, in: MGG 2, Personenteil Bd. 6, Sp. 416. Insgesamt sollten diese pauschalen Aussagen über Erdmannsdörfers Lebensleistung mit Vorsicht genossen werden, bedenkt man, wie wenig insgesamt über sein Leben und Wirken bekannt ist.

durch den *Verein Bremischer Musikfreunde* verwaltet wurde, der damit also der eigentliche Trägerverein des Orchesters war. Die Stadt beteiligte sich von nun an mit einem Zuschuss von 14.000 Mark, was angesichts der jährlichen Ausgaben von über 70.000 Mark eine verhältnismäßig kleine öffentliche Förderung war, aber das Hauptziel dieser Konstruktion erreichte: die Musiker auch über den Sommer hinweg anstellen zu können, um ihre finanzielle Existenz abseits weiterer Verdienste außerhalb Bremens abzusichern.⁶⁹ Allerdings erwuchs für den *Verein Bremischer Musikfreunde* ab der Gründung des *Städtischen Orchesters* 1892 bis ins Jahr 1895 ein ständig wachsendes Defizit, was aus der schwierigen Lage resultierte, im Sommer mit dem Orchester angemessenes Geld zu verdienen.⁷⁰ Ergebnis dieser verheerenden Finanzlage war, dass die Direktion der Konzerte und der *Verein Bremischer Musikfreunde* die Kosten tragen mussten und über die Jahre versuchten, einen größeren Teil der Orchesterkosten an das Theater zu übergeben. Deutlich wird hier, dass trotz der Umstrukturierung zum *Städtischen Orchester* die Verantwortung und finanzielle Absicherung weiterhin in der Hand der bürgerlichen Mäzene und Direktionsmitglieder lag, die darüber hinaus auch für die Finanzierung der zusätzlich engagierten Musiker, also zur Erweiterung des *Städtischen Orchesters* zum *Philharmonischen Orchester*, aufkamen.⁷¹ Für das Orchester hingegen waren die Neuerungen aus dem Jahr 1892 durchgehend positiv. Dass die Finanzierung der Musiker auch über die Sommermonate hinweg zur Verbesserung der musikalischen Leistung geführt haben dürfte, ist anzunehmen.

Ähnlich hatte auch die *Singakademie* nach der Pensionierung Reinthalers schwerwiegende finanzielle Probleme: Um die Pension Reinthalers finanzieren zu können, verschuldete sie sich.⁷² Die Situation endete schließlich darin, dass die *Singakademie* 1892/93 als *Philharmonischer Chor* ihre Eigenständigkeit aufgab und in dem *Grossen Comité* aufging, dem sie auch ihr verbleibendes Vermögen, das hauptsächlich aus Noteninventar bestand, überschrieb.⁷³ Die Auflösung der

69 Vgl. Orchester. *Mitteilung des Senates an die Bürgerschaft betreffend Städtisches Orchester vom 18. Juli 1893*.

70 Vgl. ebd.

71 Dass die Musiker des *Philharmonischen Orchesters* von der Konzertdirektion bezahlt wurden, geht für die Zeit ab 1916 aus dem Rechnungsbuch der Philharmonischen Gesellschaft hervor (vgl. *Philharmonische Gesellschaft Bremen. Rechnungsbuch 1916-1953*. Gebunden. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1057). Es ist anzunehmen, dass sich die Finanzierung ab der öffentlichen Finanzierung des Theaterorchesters hiervon nicht unterschied.

72 Vgl. Blum, 1975, S. 335-338.

73 Die Übernahme der *Singakademie Bremen* durch die Konzertdirektion des *Grossen Comité*s ist der Grund dafür, dass der Notenbestand der *Singakademie*, der seit 1815 aufgebaut wurde und zu dem einige frühe Drucke der Werke J. S. Bachs und mehrere Erstdrucke großer Oratorien zählen, auch heute noch im Besitz der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* ist (vgl. auch Kapitel »Exkurs: ›Aufschwung des Gemüths durch den Zauber des Gesanges‹ – Zur Konzeption der Bremer *Singakademie*«).

Singakademie, die zunächst auch die soziale Öffnung des Chores zur Folge hatte, und ihre Angliederung an die Konzertdirektion, ist an anderer Stelle umfassend geschildert und wird an dieser Stelle deshalb nicht weiter ausgeführt.⁷⁴

Deutlich wird hier, dass die Veränderungen im Orchester, die unter Hans von Bülow bereits durch die Umstrukturierung der Proben ihren Anfang nahmen, in der Zeit der musikalischen Leitung Erdmannsdörfers weiter vorangetrieben wurden, egal, ob sie nun unmittelbar aus seinen Bemühungen hervorgegangen waren oder nicht. Die Umstände, unter denen Erdmannsdörfer Bremen schließlich wieder verließ, lassen bis heute einige Fragen offen: Nach einem Streit mit dem Konzertmeister Kruse, einem Schüler Joseph Joachims, reichten beide Musiker im Jahr 1895 die Kündigung ein.⁷⁵ Im Fall Erdmannsdörfer bildeten sich sogleich zwei Parteien: die eine versuchte ihn für Bremen zurückzugewinnen und überreichte ihm eine Geldkassette mit 10.000 Mark, damit er ein Jahr lang keine feste Anstellung annehme, um nach Bremen zurückkehren zu können;⁷⁶ und die andere Partei war die Direktion der *Philharmonischen Concerte*. Jene versuchte mit allen Mitteln die Situation auszunutzen, um Erdmannsdörfer nicht länger in Bremen beschäftigen zu müssen. Erstere waren in der Mehrzahl die Mitglieder der ehemaligen *Singakademie*, also der überwiegend bildungsbürgerliche Teil des Konzertpublikums, die Erdmannsdörfer als guten musikalischen Leiter, der sich mit seiner Frau in Bremen fest angesiedelt hatte, zu schätzen wussten.⁷⁷ Wenn man darüber hinaus bedenkt, dass die *Singakademie* sich erst unter Erdmannsdörfer zu einem Chor entwickelte, der die alten Aufnahmeverfahren aufgab, die eine Bewahrung der sozialen Zusammensetzung hatten bezwecken sollen, handelte es sich wohl bei diesen Erdmannsdörfer-Anhängern um eine liberal-rationale Gruppe, die durchaus an der Reform bestehender Strukturen interessiert war. Die Beweggründe der Direktion für ihre Entscheidung gegen Erdmannsdörfer wurden in offiziellen Quellen nicht angeführt und waren vermutlich vielseitig. Auf der einen Seite hatte Erdmannsdörfer dazu beigetragen, dass es um den *Verein Bremischer Musikfreunde* und der Konzertdirektion finanziell schlechter stand: Das wäre besonders der Fall, wenn er aktiv an der Umstrukturierung zum *Städtischen Orchester* mitgewirkt hatte, in jedem Fall aber durch die teilweise schlechten Saisoneinnahmen unter seiner Leitung. Auf der anderen Seite vertrat Erdmannsdörfer vielleicht nicht die Vorstellungen der Direktion bei der Programmauswahl. Er hatte zunächst noch versucht, in seinen

74 Vgl. Blum, 1975, S. 344 ff.

75 Vgl. Philharmonische Gesellschaft Bremen. *Protokoll 1895-1952*, S. 1.

76 Vgl. Erdmannsdörfer-Fichtner, 1907, S. 162.

77 »An einer Agitation, die zum Ziele hatte, entgegen diesen Beschlüssen Erdmannsdörfer unter Beseitigung der Direktion der Philharmonischen Concerte hier zu halten, und die von Erdmannsdörfer gefördert wurde, beteiligte sich eine Anzahl der Mitglieder des Chores« (Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1856- --*. S. 233).

Programmen den traditionellen Werkkanon Bremens ebenso zu berücksichtigen wie selbigen um seine eigenen Kompositionen und diejenigen Berlioz' und anderer Komponisten der neudeutschen Schule zu erweitern. Dieses war ganz offenbar nicht im Sinne der Direktion, weil eine Tendenz festzustellen ist, nach der die Programme des *Philharmonischen Chores* sich wieder ganz den bekannten Werken widmeten.⁷⁸ Dass Erdmannsdörfer sich als Leiter des *Philharmonischen Chores* beliebt gemacht hatte, wollte ihm die Konzertdirektion ebenso wenig positiv anrechnen wie sein Engagement, generell in Bremen aktiv zu sein. Denn was für die Direktion der Konzerte zählte, war einzig die Leitung der Instrumentalkonzerte: Diese hatte Erdmannsdörfer offenbar nicht zur Zufriedenheit einiger Vorstandsmitglieder ausgeübt, was schließlich zur Auflösung des *Grossen Comités* führte, in dem noch der ehemaligen *Singakademie* ein umfassendes Recht in den Angelegenheiten des Musiklebens eingeräumt war. Offen bleiben dabei die genauen Differenzen in musikalischen Fragen, die es zwischen der Direktion und Erdmannsdörfer gegeben haben muss und die zur Erklärung der Institution aufschlussreich wären.⁷⁹ Deutlich wird aber, dass die Auflösung der alten Institutionen und die Gründung der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* unweigerlich mit der Dirigentenfrage zusammenhängen.

Musik und Bürgerstolz: Die Gründung der Philharmonischen Gesellschaft Bremen

Um den Verhältnissen des Bremer Musiklebens wieder eine größere Stabilität zu verleihen und die Wahl des neuen Dirigenten zu schützen, hatte sich infolge der Streitigkeiten um Erdmannsdörfer und Kruse ein Teil der Direktionsmitglieder des *Grossen Comités* zusammengeschlossen, um die Auflösung des Komitees zu beschließen und einen neuen Verein zur Fortführung der bestehenden *Philharmoni-*

78 Vgl. *Protocoll der Singakademie von 1856* ---, S. 203-233.

79 Die Frage nach musikalischen Differenzen zwischen Erdmannsdörfer und der Konzertdirektion bzw. dem vorigen Dirigenten Hans von Bülow werden in den Ausführungen der ersten Liszt-Biografin Lina Ramann angedeutet. In *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873-1886/87* überliefert Ramann einen Bericht Liszts, nach dem Erdmannsdörfer und von Bülow sich im Jahr 1878 um die Exaktheit in Erdmannsdörfers Dirigat gestritten haben sollen, bis Liszt schließlich die Situation aufgelöst habe, indem er selbst den Taktstock an sich genommen habe (vgl. Ramann, 1983, S. 128). Da Verhältnis zwischen Erdmannsdörfer und von Bülow scheint ambivalent gewesen zu sein. Gleichzeitig sind die Äußerungen Ramanns an anderen Stellen inzwischen widerlegt worden, weshalb dieser Quelle insgesamt kein größeres Gewicht beizumessen ist. Die Biografin Ramann hatte zu sehr den Wünschen des Komponisten entsprechen wollen und sich in der Folge auf seine Schilderungen verlassen.