

Zwischenfazit

Dass die Konzertgesellschaft der *Privat-Concerte* in Bremen ein professionelles Orchesterkonzert zum Ziel hatte, in dem Musik sich vom reinen Gebrauchswert zum autonomen Kunstwerk emanzipiert hatte, wurde in den Ausführungen der letzten Kapitel hinlänglich dargelegt. Gleichzeitig bedeutet das nicht, dass das Orchester dieser Vereinigung den langen Weg der Professionalisierung eines bürgerlichen Konzerts linear und abschließend bereits im Jahr 1825 vollzogen hatte. Für die Bremer Berufsmusiker ging ein großer Nutzen von dieser neuen Institution aus, denn es war das erste Orchester Bremens, in dem sie über längere Zeit fest engagiert wurden – auch wenn sich der Lebensunterhalt nicht allein dadurch absichern ließ. Gleichzeitig standen sie das erste Mal nicht im Schatten des höheren sozialen Ansehens der Dilettanten. Auch die Absicht, sich mit ausgewählter Kunstmusik der »großen Tonsetzer« zu beschäftigen, war sicher ein musikalischer Anreiz, der den Standort Bremen für Berufsmusiker attraktiv machte, weil es den Bereich des *Trivialen* des aufblühenden Dilettantismus überschritt. Kurzum: Der Grad der Professionalität des Orchesters war in der Hansestadt ein Novum, das den Berufsmusikern eine völlig neue Grundlage gab und erstmalig die Konkurrenz zu Universitäts- und vor allem Residenzstädten erlaubte.

Bei der Gründung des *Privat-Concerts* war ein durch das Bremer Bürgerrecht in Verbindung mit der Subskription deutlich umgrenztes städtisches Bürgertum beteiligt. In diesem Kreis von Musikliebhabern verschob sich in der Hansestadt zum ersten Mal die Beteiligung an einem Konzert vom eigentägigen Musizieren hin zu einer passiven Auseinandersetzung mit Musik. Das Konzert wurde so zur Domäne des Hörens und des hörenden Verstehens,¹⁹¹ die Gegenüberstellung des Kenners zu den musikalisch aktiven Dilettanten und Berufsmusikern war in diesem Ausmaß für Bremen neu und war für das bremische Stadtbürgertum doch auch noch mehr: Im Kontext des *Vereins für Privat-Concerte* hatte sich Vernunftbildung über künstlerische und ästhetische Fragen wie in der allgemeinen Entwicklung des Vereinswesens zum Ausweis einer neuen bürgerlichen Elite entwickelt, die prinzipiell nicht durch Klassenbindung beschränkt wurde, sich aber doch auf die schmale Schicht derer begrenzte, die von der Aufklärung erfasst waren.¹⁹²

Die vernunftgesteuerte Beschäftigung mit Musik und die Distanz zum Dilettantismus – Entwicklungen, die nicht zuletzt den kaufmännischen Bedürfnissen geschuldet waren – wurden zur Suche nach dem *richtigen Geschmack*. Sie wirkte sich unmittelbar auf die Bildung eines kritischen Publikums aus, das nach Jürgen Habermas überhaupt erst im Konzert als solches hervortritt: »Zum erstenmal

¹⁹¹ Vgl. Ziemer, 2008, S. 32-74.

¹⁹² Vgl. Nipperdey, 1972, S. 17.

versammelt sich ein Publikum, um Musik als solche zu hören, ein Liebhaberpublikum, zu dem jeder, Besitz und Bildung vorausgesetzt, Zutritt hat.«¹⁹³ Dabei fungierte die Bremer Konzertgesellschaft als ein bürgerliches Organ, das ein Laienurteil über Kunst zu institutionalisieren versuchte, oder wie Habermas erklärt: »die Diskussion wird zum Medium ihrer Aneignung.«¹⁹⁴ Natürlich war diese Diskussion der kulturellen Gegenstände zunächst eng an einen bürgerlichen Wertekanon gebunden; Kommunikation wurde immer auch zur Erziehung in der Gestalt einer bürgerlichen Repräsentation, die von einer kleinen Gruppe vorangetrieben wurde:

Das Publikum der ersten Generation weiß sich auch da, wo es sich in Form eines angebbaren Personenkreises konstituiert, inmitten eines größeren Publikums. Es ist potentiell immer auch schon eine publizistische Körperschaft, denn es kann sich diskutierend von innen nach außen wenden – [...].¹⁹⁵

Inwiefern ein bürgerlicher Wertekanon auch auf die Auswahl und Rezeption der musikalischen Werke in den Bremer *Privat-Concerten* wirkte, wird in den folgenden Kapiteln noch einmal von entscheidender Bedeutung sein. Schon jetzt ist aber deutlich, dass das *Privat-Concert* im engeren Sinne als *bürgerlich* gelten darf und die bürgerliche Öffentlichkeit, die hier geschaffen wurde, nicht im Sinne einer freien Zugänglichkeit oder der unbegrenzten Teilnahme am Konzert, sondern ganz im Sinne Habermas' als »Raum des vernünftigen kommunikativen Umgangs miteinander, als Medium der kollektiven Selbstverständigung« zu betrachten ist.¹⁹⁶

Mithin ist bei der Gründung des *Vereins für Privat-Concerte* jene *diskursive Öffentlichkeit* als eine neue Bereitschaft zur kommunikativen Auseinandersetzung mit Musik, also der gemeinschaftlichen Meinungsbildung und Kritik, zum entscheidenden Vorteil der Institution generell geworden: Jene Eigenschaft erlaubte es dem Verein, auf die allgemeinen Entwicklungen des Konzertwesens und die Tendenzen der Musikgeschichte zu reagieren. Sie ist die Grundlage für die erfolgreiche und außerordentlich beständige Geschichte der Institution, denn anders als viele andere Musikvereine scheiterte der *Verein für Privat-Concerte* nicht an den Ansprüchen der Professionalisierungstendenzen um die Mitte des 19. Jahrhunderts, wie später zu zeigen sein wird. Ebenso stellte sich die Institution der Kritik an der bürgerlichen Kultur und integrierte selbige gewinnbringend in die eigenen Strukturen, wenn auch durch umfangreiche Maßnahmen und unter neuem Namen, als *Philharmonische Gesellschaft Bremen*. Es verstünde sich so ebenfalls im Sinne von Habermas' Ausführungen zum Strukturwandel der Öffentlichkeit, die Vernunft nicht zum Eigentum eines Individuums zu erklären, sondern zur Domäne des intersubjektiven

¹⁹³ Ebd., S. 101.

¹⁹⁴ Habermas, 1990, S. 102 f.

¹⁹⁵ Habermas, 1990, S. 99.

¹⁹⁶ Nanz, 2009, S. 358.

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).