

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.<sup>78</sup> 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.<sup>79</sup> 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.

schen Concerte zu gründen: die *Philharmonische Gesellschaft Bremen*.<sup>80</sup> Der neue Zusammenschluss bestand 1895 zunächst aus nur 31 Mitgliedern, die gemeinsam einen Garantiefonds über eine Summe von 48.000 Mark anlegten, der im Falle des finanziellen Verlustes das Defizit auszugleichen hatte.<sup>81</sup> Dabei war bewusst dieser verhältnismäßig kleine Kreis an Mitwirkenden gewählt worden, um sichern zu können, dass sich innerhalb des Vereins keines der Mitglieder gegen die Entscheidung bei der Dirigentenwahl richten würde. Die Intention der Vereinsgründung der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* war deshalb auf der einen Seite eine finanzielle, um durch jenen Garantiefonds die Konzerte abzusichern. Andererseits – und das scheint der wichtigere Grund gewesen zu sein – war es eine musikästhetische Entscheidung, die das Programm der *Philharmonischen Concerte* ebenso betraf, wie zunehmend die Frage nach der musikalischen Interpretation von Kunstwerken in den Mittelpunkt der Diskussion geriet.<sup>82</sup> Der Verein richtete sich gegen eine Opposition, die von den Mitgliedern des *Grossen Comités*, die nicht in die *Philharmonische Gesellschaft* übergetreten waren, angeführt wurde: Franz Schütte, W. Grommé und Dr. H. H. Meier jr. versammelten auch nach der Vereinsgründung noch einen Kreis der Gegner der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* und Anhänger Erdmannsdörfers, um die Dirigentenanstellung mitzubestimmen.<sup>83</sup> Natürlich waren diese drei Kaufleute in Bremen nicht einflusslos, Franz Schütte darf sogar zu den vermögendsten Kaufleuten und größten Mäzenen der Geschichte Bremens überhaupt gezählt werden.<sup>84</sup> Die Opposition dieser Männer und die damit verbundenen Streitigkeiten werden im *Protokollbuch der Philharmonischen Gesellschaft* ebenso als Grund für die im Jahr 1895 rückläufigen Abonnentenzahlen angegeben wie die große Konkurrenz durch die Konzerte des *Künstlervereins*, die zu dieser Zeit um ein vielfaches günstiger waren.<sup>85</sup> Der negative Trend der Abonnentenzahlen, der

80 Vgl. *Philharmonische Gesellschaft Bremen. Protokoll 1895-1952*, S. 2 f.

81 Vgl. ebd., S. 8. Und siehe: *Garanten der Philharmonischen Gesellschaft*. Bremen, um März 1895-1936. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 7,1057.

82 Vgl. ebd., S. 2 f.

83 15 der 17 Herren, die versuchten im Frühjahr 1895 Mitglied der *Philharmonischen Gesellschaft* zu werden, zogen ihr Aufnahmegerüsch zurück, als feststand, dass die Anstellung Weingartners nicht mehr gegen Erdmannsdörfer einzutauschen war (*Philharmonische Gesellschaft Bremen. Protokoll 1895-1952*, S. 35 ff.).

84 Den Großteil seines Vermögens hatte Schütte durch den Handel mit Erdöl gewonnen. Als Kaufmann verehrte man ihn in Bremen schon zu Lebzeiten sehr und lobte seinen »scharfen, praktisch-logischen Verstand«, mit dem er alle beruflichen und auch andere Aufgaben löste. Als Mäzen wandte er sich vermehrt gemeinbürgerlichen Projekten zu, wie der Finanzierung der Renovierung des Bremer Doms und dem Bürgerpark. Darüber hinaus waren die Wandgemälde Arthur Fitgers im Großen Saal des Künstlervereins, wo seit vielen Jahren auch die *Philharmonischen Concerte* stattfanden, von ihm gestiftet worden (vgl. Bremische Biographie (Hg.: Historische Gesellschaft des Künstlervereins), 1912, S. 456 ff.).

85 Vgl. *Philharmonische Gesellschaft Bremen. Protokoll 1895-1952*, S. 21 f.

sich seit der Saison 1891/92 fortsetzte, wurde nicht direkt durch die Vereinsgründung umgekehrt. Im Mittelpunkt der Gründung der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* stand Friedrich Weinlig, der sich im späten 19. Jahrhundert als zentrale Person der Organisation des Bremer Konzertwesens herauskristallisierte und sich bereits für die Anstellung Hans von Bülow eingesetzt hatte. Mit ihm zählten zum Gründungsvorstand Gustav Rassow, Abegg<sup>86</sup> und E. Seebeck.<sup>87</sup>

Betrachtet man die Statuten der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen*<sup>88</sup> vom 30. März 1895, dann fällt zunächst auf, dass die Vereinsgründung darin nur in rechtlichen Angelegenheiten formuliert wurde. Danach lag die Entscheidungsgewalt in allen Angelegenheiten bei der Direktion der *Philharmonischen Gesellschaft*, die »nach außen und besonders gerichtlich« durch den Vorsitzenden vertreten wurde.<sup>89</sup> Einzige Ausnahmen waren die Wahlen der Mitglieder und Rechnungsrevisoren, die Beschlussfassung über die Verwendung des Stamm-Fonds und der Statutenänderung und auch die Wahl des Dirigenten, die der Generalversammlung der Mitglieder vorbehalten war.<sup>90</sup> Hinweise über die künstlerischen Ziele der Vereinsgründung, wie man sie noch in der Satzung des *Privat-Concerts* formuliert hatte, sucht man hingegen vergebens. Zu groß waren die Streitigkeiten offensichtlich gewesen, als dass man seine künstlerischen Ansichten offiziell preisgeben wollte. Deutlich wird dennoch, dass die *Philharmonische Gesellschaft Bremen* sich vom ehemaligen, losen Zusammenschluss des *Grossen Comités* durch eigene Statuten deutlich abgrenzte.

Die künstlerischen Interessen der *Philharmonischen Gesellschaft* bildeten sich unmittelbar an der Anstellung des Dirigenten Felix Weingartner ab, weil sich an dessen Person der Streit um das Bremer Konzert erneut entfachte und die *Philharmonische Gesellschaft* seine Anstellung initiierte und verteidigte. Natürlich kann dieser Streit im Jahr 1895 nicht mehr – wie noch zehn Jahre zuvor – dadurch bestimmt werden, dass der Wert eines *Städtischen Musikdirektors* den Anforderungen an ein modernes Konzert mit bekannten Dirigentenpersönlichkeiten wie Hans von Bülow gegenüber stand. In Gänze ist jedoch auch diese Diskussion noch nicht aus dem Bremer Musikleben verbannt, standen sich mit Erdmannsdörfer und Weingartner

86 Abegg ist im Protokoll leider an keiner Stelle mit Vornamen oder Initialen angegeben.

87 Vgl. ebd., S. 15. Natürlich übernahmen diese Männer dann auch führende Posten in anderen Vereinen des Musiklebens in Bremen: Abegg löste so zum Beispiel H. H. Meier als Rechnungs-führer in der *Singakademie* ab (Singakademie Bremen. *Protocoll der Singakademie von 1856--*. Letzter Eintragung April 1944. Gebunden. Bremen, Archiv Bremische Musikgeschichte, S. 230 und 233).

88 Die ersten Statuten der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* sind im Anhang dieser Arbeit abgebildet.

89 Vgl. *Philharmonische Gesellschaft Bremen. Statuten 1895*. Bremen, Staatsarchiv Bremen, 3-S. 23.a.No.90 1-23. Und abgedruckt in: *Protokoll 1895-1952*, S. 9-11. Hier besonders § 6.

90 Vgl. ebd., § 9.

doch ebenfalls zwei Dirigenten gegenüber, von denen der eine – Felix Weingartner – inzwischen so berühmt war, dass der Konzertdirektion seine Übersiedlung nach Bremen zur Zeit seiner Anwerbung bereits unmöglich erschien. Eine Entscheidung für Weingartner bedeutete also auch eine Entscheidung gegen einen ortsansässigen Musiker, der die Aufgaben eines Musikdirektors hätte übernehmen können. Im Gegensatz zu Erdmannsdörfer hatte Weingartner sich durch seine musiktheoretische Schrift und ihren Titel *Ueber das Dirigieren* unmittelbar in die Folge von Richard Wagners Abhandlungen zum Dirigieren gestellt, mit der er die bereits von Wagner geäußerten Versäumnisse im Sinne einer werktreuen Interpretation auch gegenwärtig kritisierte. Ausgerechnet Hans von Bülow stand dabei im Mittelpunkt seiner Kritik, dem vorgeworfen wurde, er sei kein Künstler mehr, sondern ein Pädagoge, der durch seine Eingriffe in die werkimmannten Tempi und Stimmführungen für Weingartner der Inbegriff eines »neumodischen Dirigenten der Willkür« war, die er auch »Tempo-rubato-Dirigenten« schimpfte.<sup>91</sup> Durch diese Eingriffe an besonders »plastisch herausgearbeitete[n] Stelle[n]«, die dem Gehör des Publikums bei einer ganzheitlichen Betrachtung des Werkes wohl verborgen geblieben wären, sei von Bülow stets mit der Überprüfung der verwunderten Zuhörer beschäftigt gewesen, um ihnen zu erklären: »Seht, so müsst Ihr's machen!«<sup>92</sup> Weingartners Überzeugung stand dem entgegen und äußerte sich durch ein zurückhaltendes Dirigat und eine werkgetreue Interpretation,<sup>93</sup> denn »Ein Kunstwerk soll [aber] stets nur um seiner selbst willen da sein und keine anderen Zwecke haben.«<sup>94</sup> Seiner besonderen Verantwortung, als Dirigent das Musikleben maßgeblich zu leiten, war er sich bewusst und formulierte eine solche ebenso zur Forderung an jeden Dirigenten:

Der Dirigent sei vor allem *wahrhaftig* gegen das Werk, welches er aufführen will, gegen sich selbst und gegen das Publikum. – Er denke nicht, sowie er eine Partitur zur Hand nimmt: »Was kann *ich* aus diesem Werk machen?«, sondern: »Was hat der Schöpfer damit sagen wollen?«/Er studire dasselbe so gründlich, dass ihm die Partitur während der Aufführung nur mehr eine Stütze seines Gedächtnisses, aber keine Fessel seiner Gedanken ist./Hat er durch das Studium eines Werkes sich ein Bild desselben gewonnen, so gebe er dieses Bild *einheitlich*, nicht zerstückelt wieder. Er halte sich stets gegenwärtig, dass er die wichtigste, verantwortungsreichste Persönlichkeit im Musikleben ist. [...] Ein schönes Werk schön aufgeführt

91 Weingartner, 1896, S. 43. Zur Kritik an Weingartners *Ueber das Dirigieren* äußerte sich Heinrich Schenker im *Musikalischen Wochenblatt* (vgl. Schenker, 1895, S. 610 ff., hier besonders S. 611), der Weingartner insbesondere eine falsche Charakterisierung von Bülows vorwirft.

92 Weingartner, 1896, S. 23.

93 Vgl. Striebel, 2004, S. 4.

94 Weingartner, 1896, S. 23.

zu haben, sei sein grösster Triumph, der berechtigte Erfolg des Komponisten sein eigener.<sup>95</sup>

Fernab von der Kritik an Hans von Bülow stellte Felix Weingartner sich durch diese theoretischen Betrachtungen im Jahr seiner Bremer Anstellung, ebenso wie durch seine vielseitige Musikerpersönlichkeit – Weingartner war ebenso Komponist einiger großer Orchesterwerke und arrangierte darüber hinaus schon während seiner Bremer Zeit auch bekannte Werke neu<sup>96</sup> –, als einer der großen Dirigenten der Zeit heraus, der sich auch durch die theoretische Auseinandersetzung dazu bekannte, das Dirigieren als eigenständiges spezialisiertes Berufsbild auszuführen. Diese Ansicht des Dirigierens, die sich besonders um die Interpretationsfrage drehte, war »nachhaltig durch Wagners dirigentische Praxis und Theorie geprägt« worden.<sup>97</sup> Felix Weingartner wurde als Dirigent über die Konzertagentur Wolff aus Berlin, der auch die Anstellung Hans von Bülows in Bremen oblegen hatte, nach Bremen vermittelt. Ein Jahr nach von Bülows Tod strebte Weingartner durch eine Auflösung seines Vertrages in München eine Anstellung in drei Städten an, wie es von Bülow vorgemacht hatte, und nun auch von Weingartner als seinem Rang entsprechende Stellung eingefordert wurde.<sup>98</sup> Von Bremer Seite aus bot man ihm dazu sogar an, seine Konventionalstrafe in München zu übernehmen, wenn er seinen dortigen Vertrag zugunsten des Bremer Konzertes löste.<sup>99</sup> Dieses Angebot lehnte er ab, schloss aber trotzdem am 9. März 1895 einen Vertrag mit der Königlichen Oper Berlin, der die Erlaubnis enthielt, für die nächsten drei Jahre die Bremer *Philharmonischen Concerte* zu leiten.<sup>100</sup> In den Saisons 1895/96 und 1896/97 kam er dieser Pflicht in fast allen Konzerten nach, musste seinen Vertrag für die dritte Spielzeit jedoch infolge eines Schwächeanfalls teilweise lösen.<sup>101</sup> Zunächst legte auch Weingartner den Fokus seiner Interpretationen auf die Werke Beethovens, die er im Vierten *Philharmonischen Concert* mit einem Beethoven-Abend vorführte: Darin ließ er nicht nur die *Neunte Symphonie* und die *Chorphantasie* aufführen, sondern ergänzte das Programm um die populären Werke der *Coriolan-Ouvertüre* und die Arie »Ah perfido!«.<sup>102</sup> Ganz offensichtlich hatte Weingartner mit seiner

95 Weingartner, 1896, S. 76–78.

96 Das *Philharmonische Orchester* spielte in der Saison 1899/1900 zum Beispiel Webers *Aufforderung zum Tanz*, op. 65 in einer von Weingartner instrumentierten Fassung (vgl. *Philharmonische Gesellschaft Bremen. Protokoll 1895–1952*, S. 110).

97 Hinrichsen, 2012, S. 38.

98 Vgl. Weingartner, 1912, S. 44.

99 Ebd.

100 Vgl. Zickgraf, 2009, S. 51.

101 Vgl. *Philharmonische Gesellschaft Bremen. Protokoll 1895–1952*, S. 19 und 45, S. 57, S. 72 ff.

102 *Singakademie Bremen. Protocoll der Singakademie von 1856––, S. 234.*

werkimmanenten Interpretation den Nerv des Bremer Konzertpublikums getroffen, das noch zehn Jahre zuvor eindringlich die Befreiung der Kunstmusik von den überholten bürgerlichen Werten gefordert hatte. In Weingartner sah es nun einen weltberühmten Dirigenten, der sich zur Aufgabe gestellt hatte, Kunstwerken nicht seine eigene Doktrin aufzuerlegen, sondern »herrschaftsfrei« zu deuten. In den Konzerten unter seiner Leitung sah man allen künstlerischen Anspruch erfüllt und versuchte eben dieses Argument gegen die Kritiker eines Dirigenten zu richten, der nicht in Bremen ansässig war:

Allein, alle die Ihnen bezeichneten Candidaten, so gut sie auch empfohlen sind & so tüchtig sie sein sollen, treten gegen die Persönlichkeit und gegen die musikalische Bedeutung von Weingartner weit in den Hintergrund.

Weingartner ist heute anerkannt einer der ersten und bedeutendsten der jetzt lebenden Dirigenten. Derselbe hat in Berlin Erfolge aufzuweisen, wie wohl bislang kein anderer Dirigent. Er hat durch sein Wirken an der Oper sowohl als auch besonders in den Sinfonie-Conzerten der Königl. Capelle seit Jahren sich bewährt und vorzugsweise die Sinfonie-Conzerte gegen Bülow, Strauß, Schuch, Levy, Nikisch nicht nur auf der Höhe erhalten, sondern auch den Conzertsaal bis auf den letzten Platz zu füllen vermocht. Unbestritten sind Weingartner's Conzerte jetzt die ersten und bedeutensten der Hauptstadt.

Nachdem wir ihn hier ebenfalls in 5 Conzerten haben kennen lernen, dürfen wir wohl behaupten, daß er vermocht hat unser bremisches Publikum ebenso zu fesseln, wie es außerdem in Berlin, in Hamburg, Leipzig, Prag, Wien der Fall gewesen ist. Wir sind also völlig sicher, daß wir mit ihm und durch ihn unsere Abonnenten so befriedigen werden, daß sie uns dauernd treu bleiben.<sup>103</sup>

Weiterhin erklärt die Direktion in diesem Protokoll, dass von der Leitung Weingartners und seinem künstlerischen Niveau eine solche Wirkung auch auf das allgemeine Musikleben ausgehen würde, dass die »kleinen Übelstände und Nachteile« kaum ins Gewicht fallen würden.<sup>104</sup> Währenddessen wurden die Aufgaben, die Weingartner nicht erfüllen konnte, also die Leitung des *Philharmonischen Chores* und die Leitung derjenigen Orchesterkonzerte, zu denen Weingartner anderweitige Verpflichtungen hatte, zunächst von Richard Sahla ausgeführt und später von Georg Schumann, der bis 1899 in Bremen blieb.<sup>105</sup> Die Konzertdirektion verfolgte sicher auch mit solchem Nachdruck die Beschäftigung Weingartners, weil sie in ihr ein willkommenes Mittel sah, sich anstatt der Auseinandersetzung mit neuen Werken zunächst auf die neue Interpretation des altbekannten Konzertkanons zu konzentrieren. Auf der anderen Seite war diese Zeit gerade deshalb ein Übergang

<sup>103</sup> Philharmonische Gesellschaft Bremen. *Protokoll 1895-1952*, S. 30 f. (im Januar 1896).

<sup>104</sup> Vgl. ebd., S. 31.

<sup>105</sup> Vgl. Blum, 1975, S. 360.

des Bremer Konzerts: Die Integration neuer Interpretationsformen bereitete über die Lösung des Kunstwerkes von einem gefestigten bürgerlichen Wertekanon eine dadurch erst möglich werdende Erweiterung der eigentlichen Inhalte des bürgerlichen Konzerts vor. Ganz sicher erlangte so zunächst die Dirigentenfrage seit der Gründung der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* zunehmende Wichtigkeit.

Nachdem Weingartner seine letzte Konzertsaison in Bremen nicht mehr vollständig einlösen konnte,<sup>106</sup> war die Saison 1897/98 die erste Saison in der Geschichte des Vereins, in der fast alle Konzerte an Gastdirigenten vergeben wurden. Lediglich Georg Schumann, der in Bremen noch vertraglich als zweiter Mann hinter Weingartner gebunden war, war als Bremer Dirigent in der Saison aktiv, wurde aber nicht als eigentlicher Hauptdirigent angesehen. Seine Dirigate wurden durch Gastengagements von Arthur Nikisch, Hermann Zumpe, Max Fiedler, Fritz Steinbach und Dr. Rothenberg ergänzt.<sup>107</sup> In dieser Saison gab der Verein allein 7500 Mark für den Posten der Konzertdirektion aus, was fast dem Betrag für das gesamte Honorar des *Städtischen Orchesters* von 8000 Mark entsprach.<sup>108</sup> Deutlich wird spätestens hier, dass die Besetzung des Dirigenten zu einer zentralen Frage geworden war: Die *Philharmonische Gesellschaft Bremen* hatte sich von einem geschlossenen Abonnement, das unter gleichbleibender Leitung und Orchester »die Meisterwerke der großen Tonsetzer aller Zeiten und Völker«<sup>109</sup> aufführte, um diese hörend zu verstehen, zu einem Konzertveranstalter entwickelt, dessen Programm und Anspruch an die Interpretation sich an dem subjektiven Empfinden des Konzerthörers maß. In der Folge eines neuen Verständnisses eines autarken Kunstwerks wurde in Bremen erst zu Ende des 19. Jahrhunderts das Publikum zu einer Gruppe, die sich neben dem »wissenschaftlichen Selbst« als zentraler Kategorie des 19. Jahrhunderts auch als »künstlerische[s] Selbst auf Subjektivität gerichtet« hatte.<sup>110</sup> Generell wurde das Konzert so zu einem vielschichtigen Raum, der für die Akteure unterschiedlichste Bedeutung hatte.<sup>111</sup> Dass aus diesen Gründen das *Philharmonische Konzert* in Bremen versuchte in Zukunft eben vielen Ansprüchen

<sup>106</sup> In der Saison 1897/98 war Weingartner nur noch für ein Konzert zu Besuch in Bremen (vgl. *Philharmonische Gesellschaft Bremen. Protokoll 1895-1952*, S. 80).

<sup>107</sup> Vgl. *Philharmonische Gesellschaft Bremen. Protokoll 1895-1952*, S. 80. Zuvor hatte es noch im Protokoll geheißen, man wolle sich um die Dirigenten »Mottl aus Carlsruhe, Nikisch aus Leipzig, Strauß aus München, Zumpe aus Schwerin, vielleicht auch Lamoureux aus Paris« bemühen (vgl. *Philharmonische Gesellschaft Bremen. Protokoll 1895-1952*, S. 76).

<sup>108</sup> Zu den Orchesterkosten kamen noch die Honorare für die Erweiterung zum Philharmonischen Orchester hinzu, die nochmals 4681,50 Mark betragen (vgl. *Philharmonische Gesellschaft Bremen. Protokoll 1895-1952*, S. 84).

<sup>109</sup> Erinnert sei durch dieses Zitat an die anfänglichen Ziele des *Vereins für Privat-Concerpte* (*Privat-Concerpte. Protokoll der Privat-Concerpte 1825-53*, S. 2).

<sup>110</sup> Ziemer, 2008, S. 65.

<sup>111</sup> Vgl. ebd., S. 74.

gerecht zu werden, liegt auf der Hand und ist die bezeichnende Eigenschaft der folgenden musikalischen Ära in Bremen.

Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts und der Ankunft Karl Panzners erfuhren die Bremer *Philharmonischen Konzerte* schließlich die endgültige Ausweitung des Konzertprogramms. Bereits in der Saison 1899/1900 stehen die *Dritte* und *Neunte Symphonie* Beethovens neben den Symphonien Tschaikowskys und gleich drei Ouvertüren Wagners, darunter *Tristan und Isolde*. Ebenso stand Webers *Freischütz*-Ouvertüre auf dem Konzertzettel wie Schumanns *Manfred*, op. 115, Liszts *Mephistowalzer* und Rimsky-Korsakows *Scheherezade*, op. 35. Darüber hinaus war Panzner, der im Januar 1909 als Dirigent der Niederrheinischen Musikfeste nach Düsseldorf abgeworben wurde, auch in Bremen ein Dirigent, der große Werke mit ebenso großer Besetzung zu seinem Markenzeichen machte.<sup>112</sup> Die Aufführung von Beethovens *Missa Solemnis* am Karfreitag 1900 zählte ebenso dazu wie die Tatsache, dass keine Konzertsaison unter Panzner in Bremen verging, ohne Beethovens *Neunte Symphonie* aufgeführt zu haben.<sup>113</sup> Die Wirkung, die von diesen musikalischen Großereignissen ausging, war dabei dem kulturellen Leben Bremens ebenso förderlich, wie seine vielseitigen Programme verschiedensten Ansprüchen gerecht wurden, um das Publikum zu versöhnen und einige Streitigkeiten offenbar vergessen zu machen.

Dieses Bild erweiterte auch Ernst Wendel: Neben einem vielseitigen Konzertprogramm geht aus einer Konzertzettel-Sammlung der Zeit seiner Leitung hervor, dass auf die Ur- und Erstaufführungen ein besonderes Augenmerk gerichtet wurde.<sup>114</sup> Seit seiner Zeit sind diese sogar explizit auf den Ankündigungen erwähnt, es macht geradezu den Eindruck, möglichst viele Erstaufführungen seien der besondere Schmuck seiner musikalischen Leitung. Dieser Drang nach Novitäten ist wohl zunächst im Sinne des Anspruches gewachsen, die gegenwärtige musikalische Kultur abbilden zu wollen und sie geradezu naturalistisch zu begreifen, ohne wie bisher durch die theoretische Diskussion Werke bereits zuvor vom Konzert auszuschließen. Häufig standen in diesem Zusammenhang die Werke Wilhelm Bergers auf dem Programm der Konzerte,<sup>115</sup> wie auch Erstaufführungen der zweiten Symphonie Hugo Kauns, Ernst Boehes *Tragische Ouverture*, op. 10, Debussys *Iberia*, Skrjabins *Prométhée*, op. 60, eine Uraufführung Regers *Ballett-Suite*, op. 130, die

<sup>112</sup> Vgl. Blum, 1975, S. 403.

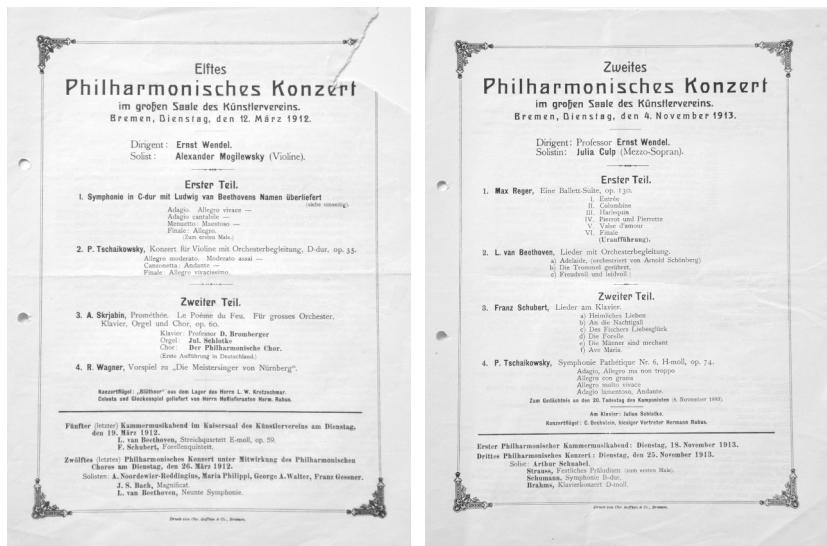
<sup>113</sup> Vgl. *Philharmonische Gesellschaft Bremen. Protokoll 1895-1952*, S. 108-157.

<sup>114</sup> Diese Sammlung befindet sich im *Archiv Bremischer Musikgeschichte* der Universität Bremen und ist bisher unverzeichnet.

<sup>115</sup> Am 7. März 1911 werden in Gedenken an den verstorbenen Berger seine *Variationen und Fuge über ein eigenes Thema für grosses Orchester*, op. 97 aufgeführt. Am 26. November 1912 wird sein *Sonnenhymnus* op. 106 in Bremen uraufgeführt.

Erstaufführung von Vinzenz Reifners *Aus deutschen Märchen Nr. 2 »Die Bremer Stadtmusikanten«*, Heinrich Zöllners *Symphonie Nr. 3, op. 130*, Paul Ertels *Hero und Leander* oder auch Richard Strauss *Festliches Praeludium für grosses Orchester und Orgel*, op. 61.

Abb. 12: Programmzettel der Erstaufführung von Skrjabins *Prométhée gemeinsam mit einer angeblich wiederentdeckten Beethoven Symphonie* (12.03.1912) und der Uraufführung von Regers *Ballett-Suite* (04.11.1913)



Quelle: Archiv Bremische Musikgeschichte, Universität Bremen

Fast alle erwähnten Werke gehörten in Bremen bisher nicht dem gängigen Konzertprogramm an und werden auch heutzutage nicht häufig auf den Konzertbühnen aufgeführt. Die ästhetischen Kriterien zur Werkauswahl im Konzert hatten sich grundlegend geändert und machten auch Konzerte möglich, in denen die seit Jahrzehnten in Bremen auf dem Programm vertretene Ouvertüre *Iphigénie en Aulide* von Gluck in einer Bearbeitung von Richard Wagner vorgetragen wurde, ebenso wie am 10. Dezember 1914 ein Richard-Wagner-Fest-Konzert zu Gunsten der Anschaffung neuer Instrumente für das Philharmonische Orchester gegeben wurde.<sup>116</sup>

116 Beide Konzertprogramme sind durch Programmzettel überliefert (s. Programmzettel. *Programmzettel Privat-Concert. Aus den Jahren 1911-1915*).