

# Einleitung

---

Am 19. September 1814 trifft Wilhelm Friedrich Riem in der Freien Hansestadt Bremen ein und berichtet sogleich in seine Heimatstadt: »Ich bin wie in die Vorzeit versetzt; es herrscht ein patriarchalischer Sinn in Bremen, wie man ihn in Leipzig nicht kennt, der heimelt mich an.«<sup>1</sup> Riem hatte sich bis zu seiner erfolgreichen Bewerbung auf das Amt des Bremer Domorganisten als Cellist im Gewandhausorchester, Organist, Komponist und Musikdirektor einen Namen gemacht. Die Ankunft des Leipzigers fällt in eine Zeit, in der sich das Musikleben in Bremen wie in vielen anderen europäischen Städten allmählich zu verändern beginnt: In den zahlreichen bestehenden Gesellschaften und Vereinen ist es neu, dass neben wirtschaftspolitischen Zielen der Zusammenschlüsse auch Kultur und im Besonderen Musik zum Gegenstand der Bemühungen wurden; zudem beginnt ein neuer Abschnitt in der Geschichte der Vereinsgründungen, der auch in Bremen spezialisierte Kunst- und Musikvereine wie in vielen anderen Städten befördert.<sup>2</sup> Die Wirkung, die von diesen bestehenden Vereinen und Vereinsgründungen auf das Musikleben des 19. Jahrhunderts ausgegangen ist, ist schwerlich zu überschätzen. Gleichzeitig trifft Riem mit seiner Bemerkung über den »patriarchalischen Sinn« ins Mark der gesellschaftlichen Strukturen Bremens, denn seit Generationen herrschte in der bremischen Politik und Kultur mit erstaunlicher Stabilität ein kleines Patriarchat, von dem zentral alle Entscheidungen ausgingen.<sup>3</sup> In Bremen hat diese städtische Elite – so scheint es aus heutiger Sicht – auf Riems Ankunft nur gewartet, denn dessen Bemühungen um neue musikalische Institutionen fielen auf fruchtbaren Boden: Im Jahr 1815 wurde die *Bremer Singakademie* gegründet, die bereits seit 1810 bestehenden *Unions-Concerte* professionalisierten sich ab dem

- 
- 1 Wilhelm Friedrich Riem in einem Brief nach Leipzig, 1814, zitiert nach: Rose, 1860, S. 335. Vgl. dazu auch Blum (Blum, 1975, S. 76), wo das Zitat in seinem Wortlaut falsch wiedergegeben wurde.
  - 2 Vgl. dazu Nipperdey, 1972, S. 7.
  - 3 Diese Arbeit wäre nicht ohne die umfassende Erforschung des Bremer Bürgertums im 19. Jahrhundert von Andreas Schulz möglich gewesen (vgl. Schulz, 1991; Schulz 1994a; Schulz 1994b; Schulz, 1996; Schulz, 1998; Schulz, 2002) und nimmt an vielen Stellen direkten Bezug auf dessen Erkenntnisse.

Jahr 1815 unter Riems Leitung zusehend und schließlich begründete sich 1825 der *Verein für Privat-Concerte*, um den es in dieser Arbeit gehen soll.

Noch heute besteht der 1825 gegründete Verein, wenn auch in inzwischen deutlich anderer Form, fort. Der Zusammenschluss hatte sich zweimal ohne größere Auswirkungen auf Ziele und Strukturen umbenannt: 1877 wurde er zum *Grossen Comité* und ab 1895 zur bis heute bestehenden *Philharmonischen Gesellschaft Bremen*. Deshalb berufen sich auch die *Bremer Philharmoniker GmbH* und die *Philharmonische Gesellschaft Bremen e. V.* zu Recht auf ihre Gründung im Jahr 1825.

Gleichzeitig sind für den *Verein für Privat-Concerte* Ziele, Verhaltensweisen sowie die Relevanz der Institution für das Bremer Musikleben im 19. Jahrhundert durch bisherige Forschungsarbeiten nicht so herausgearbeitet worden, dass deutlich geworden wäre, wo die Eigenarten und Besonderheiten liegen. Das liegt zuvorderst daran, dass ein musikalischer Verein, also eine bürgerliche Institution, nur strukturgeschichtlich zu begreifen ist, weil so der Blick frei wird für die übergeordneten Zusammenhänge und Handlungsweisen. Zudem wurde bis jetzt nicht untersucht, nach welchen Kriterien das Programm der *Privat-Concerte* ausgewählt wurde oder von welchen musikästhetischen Grundgedanken der Verein geprägt war. Grund für dieses Forschungsdesiderat ist zum einen, dass sich erst durch das neuere Forschungsinteresse an (musikalischen) Vereinen ein Bezugsrahmen ergibt, durch den die Besonderheiten der Bremer Institution eingeordnet werden können. Zudem ist auch innerhalb der Bremer Musikgeschichtsschreibung bislang nur unzulänglich zwischen den verschiedenen Institutionen unterschieden worden. Deshalb ist es wichtig, die Geschichte des *Vereins für Privat-Concerte* zu ergründen, um durch sie und anhand zahlreicher Verknüpfungen und Verstrickungen mit anderen Institutionen zu einer differenzierten Geschichtsschreibung städtischer Musikgeschichte beizutragen.<sup>4</sup> Die Antwort darauf, was den *Verein für Privat-Concerte* in historischer Hinsicht auszeichnete, ist auch für die heutige *Philharmonische Gesellschaft Bremen* von Bedeutung.

Mit dem Ziel, die Besonderheiten in der Geschichte der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* herauszustellen, geht diese Arbeit von der These aus, dass sich in Bremen durch die Gründung des *Vereins für Privat-Concerte* ein Konzertwesen etablierte, das man als *bürgerlich* bezeichnen kann und das sich von der bisherigen Musikorganisation in Bremen sowie anderen musikalischen Vereinen und deren Konzerten in deutschen Städten unterscheidet. Die Arbeit untersucht die Geschichte des Vereins und dessen Musikbegriff. Dabei wird davon ausgegangen, dass der Musikbegriff der *Privat-Concerte* nicht nur im Kontext der Institution selbst steht, sondern auch

---

4 Vgl. dazu auch Bernd Sponheuer, der in der Institutionengeschichte den Schlüssel zur Untersuchung ästhetischer Normsysteme sieht und davor warnt, städtische Musikgeschichte zur synthetischen Kategorie avancieren zu lassen (Sponheuer, 1987, S. 199).

dem Wandel der bürgerlichen Gesellschaft Bremens im 19. Jahrhundert allgemein unterliegt.

**Forschungsstand** Einen strukturgeschichtlichen Ansatz bei der Erforschung des Bremer Konzertwesens im 19. Jahrhundert verfolgten bisher nur ein kleiner Aufsatz von Frank Nolte über die Entwicklung bremischer Musikkultur als soziologischer Prozess, wie auch sein späterer Aufsatz über Richard Wagners Besuch in Bremen<sup>5</sup>, und Ulrich Taddays Aufsatz *Strukturbedingungen der Musikgeschichte der Freien Hansestadt Bremen*<sup>6</sup>. Darin erläutert der Autor einige Argumente, die Wilhelm Christian Müller in seiner Schrift *Aesthetisch-historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst* (1830) anführte, um die musikhistorische Sonderstellung Bremens bis ins späte 18. Jahrhundert hinein zu verdeutlichen. Diese Aufsätze über die Bremer Musikgeschichte sind ein wichtiger Bezugsrahmen für diese Forschungsarbeit, weil sie die Vorgeschichte beziehungsweise wichtige Eckpunkte für diese Arbeit herausstellen.

Die bisher umfangreichste Arbeit über das Bremer Konzertwesen im 19. Jahrhundert stammt von Klaus Blum. Sein *Musikfreunde und Musici* ist eine über 600 Seiten lange Chronologie des Bremer Musiklebens vom 18. bis ins 20. Jahrhundert. Leider sind in diesem Werk einige Quellen nicht nachvollziehbar und teilweise sogar falsch wiedergegeben. Das ist problematisch, besonders, weil das Werk in der überregionalen Musikgeschichtsschreibung als Referenz für das Bremer Musikleben gilt und viel zitiert wird. Der Vorteil von Blums Publikation liegt darin, dass man in ihm einzelne Ereignisse aus der Bremer Musikgeschichte nachschlagen kann. Es mangelt jedoch an deren Einordnung: Beim Lesen des Buches wird nicht deutlich, welche Eigenschaften und Rahmenbedingungen in Bremen im Vergleich zu anderen Städten anders waren und warum das der Fall gewesen ist. Was war besonders, was vielleicht auch völlig normal oder vergleichsweise weniger gut entwickelt? Darüber hinaus gibt es einige kleinere Arbeiten des Autors, die vor dieser größeren Publikation entstanden sind, darunter einen Aufsatz über das Musikleben in Bremen<sup>7</sup>, eine Chronologie des *Männerchors Gutenberg Bremen*<sup>8</sup>, eine Jubiläumsschrift über Brahms' *Deutsches Requiem*<sup>9</sup> und eine unveröffentlichte Arbeit über die Wiederaufführung der Johannispassion in Bremen im 19. Jahrhundert<sup>10</sup>. Weiterhin ist das Bremer Konzertwesen im 19. Jahrhundert durch die Arbeiten Oliver

---

5 Vgl. Nolte, 1995; vgl. ders., 1996.

6 Vgl. Tadday, 2010.

7 Vgl. Blum, 1960.

8 Vgl. Blum, 1967.

9 Vgl. Blum, 1971.

10 Vgl. Blum, 1970.

Rostecks zum Klassizismus<sup>11</sup> und zur Bremer Bach-Rezeption unter besonderer Beachtung Riems und der Singakademie<sup>12</sup> untersucht worden. Veronika Hampf bezieht sich in dem kurzen historischen Teil ihres Aufsatzes über die Entwicklung des Musiklebens in Bremen nur auf bekannte Sekundärquellen und fasst diese zusammen.<sup>13</sup> Hilfreich für diese Arbeit waren darüber hinaus die biografischen Arbeiten zu C[./K]arl Martin Rheinthal<sup>14</sup>, Wilhelm Christian Müller<sup>15</sup> und Elise Müller<sup>16</sup>. Die älteren Beiträge zu den Verbindungen von Beethoven zu Bremen<sup>17</sup> und einer Bibliografie zum Theater, Rundfunk und der Musik in Bremen<sup>18</sup> schließen den Kreis der Betrachtungen ab.

Die frühere Musikgeschichte Bremens, die in dieser Arbeit nicht näher behandelt wird, ist darüber hinaus durch die Dissertation *Bremische Musikgeschichte von der Reformation bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts* von Oliver Rosteck erforscht.<sup>19</sup> Einige bereits ältere Betrachtungen schließen sich bei der Erforschung der früheren Musikgeschichte Bremens an.<sup>20</sup> Sie sind für diese Arbeit von nachrangiger Bedeutung. Einzelne Veröffentlichungen zur Geschichte des Bremer Theaters erweitern die Untersuchungen zur Bremer Musikgeschichte um diesen wichtigen Punkt.<sup>21</sup>

Wie bereits kurz angeführt, werden in dieser Arbeit oft Bezüge zu den Forschungsarbeiten von Andreas Schulz hergestellt.<sup>22</sup> Besonders auf seine Habilitationsschrift *Vormundschaft und Protektion. Eliten und Bürger in Bremen 1750-1880* wird an zahlreichen Stellen verwiesen, weil in ihr die gesellschaftlichen Besonderheiten in Bremen deutlich werden, die als Bezugsrahmen für die musikalischen Institutionen dienen. Schulz beschreibt in dieser Studie, die im Rahmen des Frankfurter Bürgertumsprojekts »Stadt und Bürgertum im 19. Jahrhundert« entstanden

---

11 Vgl. Rosteck, 1997.

12 Vgl. Rosteck, 1994; vgl. ders., 1999a.

13 Vgl. Hampf, 2012.

14 Vgl. Schwarz-Roosmann, 2003.

15 Vgl. Schumacher, 1940; vgl. Tardel, 1944; vgl. Jäger, 2002; vgl. Kämpf, 2010; Der Sammelband mit dem Titel *Wilhelm Christian Müller. Beiträge zur Musik- und Kulturgeschichte Bremens um 1800* (Hg. Christian Kämpf) ist leider erst nach der Arbeit an diesem Beitrag zur Bremer Musikgeschichte erschienen und finden deshalb keine Berücksichtigung.

16 Vgl. Bösenberg, 2006.

17 Vgl. Bartels, 1937.

18 Vgl. Peters, 1966.

19 Vgl. Rosteck, 1999b.

20 Vgl. Müller, Wilhelm Christian. *Versuch einer Geschichte der musikalischen Kultur in Bremen* (1800); vgl. Arnheim, 1911; vgl. Wellmann, 1911; vgl. ders., 1914; vgl. ders., 1923; vgl. ders., 1940.

21 Vgl. Behncken, 1856; vgl. Seedorf, 1919; vgl. Tardel., 1926-1947; vgl. ders., 1945a; vgl. ders., 1945b; vgl. Bremer Theater der Freien Hansestadt Bremen GmbH (Hg.), 1993; vgl. Ruppel, 1993; vgl. ders., 2000; vgl. Nolte, 1997a; vgl. ders., 1997b; vgl. Schümann, 2007.

22 Vgl. Schulz, 1991; vgl. ders. 1994a; vgl. ders. 1994b; vgl. ders., 1996; vgl. ders. 1998; vgl. ders., 2002.

ist, drei Generationen an städtischen Bürgern, die das politische und wirtschaftliche Leben Bremens dominierten. Dabei fokussiert Schulz konsequent die Kontinuität und den Wandel der Bremer Elite. Diese Betrachtungsebene war für diese Arbeit gewinnbringend, weil Kontinuität und Wandel in Bezug auf den *Verein für Privat-Concerte* ebenfalls zwei bestimmende Eigenschaften sind. Hingegen führen Schulz' Bemühung, die Einheit des städtischen Bürgertums beschreiben zu wollen, manchmal dazu, dass distinktive Merkmale des Bremer Bürgertums eher am Rand besprochen werden, obwohl gerade diese für die Milieus in kulturellen Angelegenheiten von Bedeutung gewesen wären.

Einen ebenso wichtigen Bezugsrahmen findet diese Arbeit in den neueren Veröffentlichungen zu anderen musikalischen Vereinen. An erster Stelle zu nennen ist dabei die Dissertation über bürgerliche Musikvereine in deutschsprachigen Städten des 19. Jahrhunderts von Claudia Heine. Darin resümiert die Autorin unter anderem, dass der *Verein für Privat-Concerte* gemeinsam mit der drei Jahre später gegründeten *Philharmonischen Gesellschaft Hamburg* und dem *Gewandhauskonzert Leipzig* dem Sondertypus »Konzertgesellschaft« angehört. Diese Beobachtung gab eine erste wichtige Orientierung bei der Suche nach den Besonderheiten des Bremer Konzertwesens und auch im Laufe der Forschungsarbeit war dieses Werk immer wieder ein Referenzwerk, um die Bremer Eigenheiten mit anderen musikalischen Vereinen der Zeit zu vergleichen. Weiterhin waren Aspekte urbaner Musikkultur<sup>23</sup> und im Speziellen zur *Musik-Gesellschaft Zürich*<sup>24</sup>, zu den bürgerlichen Institutionen in Leipzig<sup>25</sup>, Hamburg<sup>26</sup> und Berlin<sup>27</sup> aufschlussreich, wie auch die Arbeit von Philipp Küsgens zu Musiziergesellschaften in Süddeutschland und der Deutschschweiz in den Jahren 1847-1891<sup>28</sup>. Grundlage für alle neueren musikwissenschaftlichen Forschungsprojekte zu musikalischen Vereinen sind sicher nicht zuletzt die geschichtswissenschaftlichen Bemühungen um das Phänomen »Verein«, das im 19. Jahrhundert untrennbar mit Kultur und bürgerlichem Leben verknüpft war.<sup>29</sup>

**Beschreibung der Quellen** Selbstredend ist die Grundlage dieser Arbeit die Autopsie der überlieferten Quellen der heutigen *Philharmonischen Gesellschaft Bremen*. Leider gibt es kein Archiv, in dem die Geschichte der Konzertgesellschaft gesammelt dokumentiert wird. Die meisten Dokumente der institutionellen Geschichte liegen

23 Vgl. Ziemer, 2008; vgl. Stöck/Stöck, 2012.

24 Vgl. Heine/Hinrichsen, 2011; vgl. Hinrichsen, 2011.

25 Vgl. Seidel, 1997; vgl. ders., 2004, vgl. ders., 2007; vgl. Pieper, 2008; vgl. Loos, 2011.

26 Vgl. Sittard, 1890; vgl. Stephenson, 1928; vgl. Wenzel, 1979.

27 Vgl. Bollert, 1966; vgl. Wagner, 2001; vgl. Eberle, 2007; vgl. ders. 2011; vgl. Mutschelknauss (Hg.), 2011.

28 Vgl. Küsgens, 2012.

29 Den Grundstein dafür legte Thomas Nipperdey mit seinem Aufsatz *Verein als soziale Struktur im 18. und 19. Jahrhundert*.

im *Staatsarchiv Bremen*, in der *Staats- und Universitätsbibliothek Bremen* und im *Archiv für Bremische Musikgeschichte* der *Universität Bremen* vor. Es gibt aber auch einige Dokumente, die inzwischen vom *Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens* in Feuchtwangen verwaltet werden, weil sie Teil des wissenschaftlichen Nachlasses von Klaus Blum sind. Diese Dokumente waren zum Anfang dieser Forschungsarbeit noch unverzeichnet, wurden im Laufe der Recherchen zu dieser Arbeit aber trotzdem vollständig gesichtet. Sie umfassen einige Kopien staatlicher Akten des Orchesters, genauso wie viele originale Programmzettel der Konzerte des 19. und 20. Jahrhunderts.

Im Staatsarchiv Bremen befinden sich die vier *Protokoll- und Rechnungsbücher der Privat-Concerte*<sup>30</sup>, die für diese Arbeit besonders wichtig sind und die an dieser Stelle zum ersten Mal systematisch ausgewertet werden. Diese Dokumente sind für den Musikhistoriker von besonderem Wert, weil sie nicht nur die Konzerte des Vereins und deren Programme in den Jahren 1825 bis 1853 dokumentieren, sondern diese bis zum fünften Konzert in der Saison 1836/37 auch rezensieren. Claudia Heine kommt in ihrer vergleichenden Arbeit, die Quellen zu etwa hundert Musikvereinen nachgewiesen hat, zu dem Ergebnis, dass die Protokolle des *Privat-Concerts* in Bremen wegen ihrer Besprechung der Konzerte als Zeugnisse einer Konzertgesellschaft einmalig sind.<sup>31</sup> Für keinen anderen Musikverein der Zeit sind vergleichbare Dokumente bekannt. In den zwei Bremer Protokollbüchern wird an vielen Stellen offengelegt, nach welchen Kriterien Konzertprogramme und Künstler ausgewählt wurden, welche musikalischen Darbietungen dem Publikum und der Konzertgesellschaft gefielen und welche in Zukunft vergebens auf eine Wiedereinladung warten sollten. Auf diese ersten 194 Seiten des ersten Protokollbuchs wird im Verlauf der Arbeit noch oft eingegangen werden. Die darin enthaltenen Konzertbeschreibungen sind unterschiedlich lang. Nachweisbar sind fünf Handschriften, deren letzte Albert Theodor Töpken, einem Studienfreund Robert Schumanns, zuzuordnen ist.<sup>32</sup> Seine Ausführungen sind im Vergleich zu den anderen Schreibern die ausführlichsten und detailreichsten und bieten, wie wir noch sehen werden, wichtige Hinweise bei der Analyse des Programms der *Privat-Concerte*. Darüber hinaus sind die Protokollbücher die Grundlage für die Übersicht der *Privat-Concerte* in den Jahren 1825 bis 1853, die dieser Arbeit als Anhang beiliegt und so auch für

---

30 *Privat-Concerte. Protokoll der Privat-Concerte 1825-53*. 2 Bände, gebunden. Und: *Privat-Concerte. Rechnungsbuch des Vereins für Privat-Konzerte 1825-53*. 2 Bände, gebunden.

31 Vgl. Heine, 2009, S. 20. Zusätzlich ein Aufsatz über einen Ausschnitt der Dissertation: Heine, 2011.

32 Weitere Informationen über die Schreiber des Protokolls befinden sich im Kapitel *Den schönen, wahren Künsten: Manifestation einer bürgerlichen Kultur und Entstehung eines musikalischen Kanons*. Dort besonders S. 130 f.

zukünftige Forschungsarbeiten zu Verfügung steht. Die darin aufgeführten Konzertprogramme wurden im Laufe der Forschungsarbeit mit Ankündigungen und Rezensionen der regionalen und überregionalen Presse abgeglichen. Aus den zwei Rechnungsbüchern des *Privat-Concerts* gehen weiterhin einige wichtige institutionelle Bedingungen hervor: Mitgliedschaften, also Subskribenten, sind dokumentiert und Vorstandsmitglieder werden teilweise aufgeführt. Darüber hinaus geben die Bücher Aufschluss über die Ausgaben des Vereins: Honorare für Orchestermusiker oder Solisten, Raummieten, Ausgaben für Aufführungsmaterialien und vieles mehr.

Im gleichen Konglomerat, unter dem auch die frühen Protokoll- und Rechnungsbücher verzeichnet sind (*Staatsarchiv Bremen*, 7,1014), befinden sich weitere kleinere Archivalien, die die Geschichte des *Vereins für Privat-Concerte* im 19. Jahrhundert dokumentieren: ein kleines Buch über Einnahmen und Ausgaben des Musikfests im Oktober 1819, eine Ankündigung der Subskription im Jahr 1832, ein kleines Rechnungsbuch des *Privat-Concerts* von 1832/33, ein Umschlag mit einzelnen Zeitungsartikeln aus dem *Bremer Unterhaltungsblatt* von 1836-38, drei Umschläge mit einzelnen Programmzetteln der *Privat-Concerte* aus den Jahren 1840-1884, einer Ausgabe des *Bürgerfreund* im Jahr 1848, eine Mappe mit Rechnungen von Musikalienhandlungen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, einige kürzere Briefe, ein kleines Rechnungsbuch der Jahre 1875-1880, ein Verzeichnis der Musikalien der *Privat-Concerte* von 1878, zwei Zettel mit Aufzählungen von aufgeführten Werken Berlioz' und Wagners und Kosten zu einem unbekanntem Strauß-Konzert und ein Briefsiegel der Direktion der *Privat-Concerte*. Darüber hinaus finden sich dort sehr vereinzelte Programmzettel der *Singakademie* aus dem 19. Jahrhundert und der *Soiree für Kammermusik* aus den Jahren um 1884. Wie und warum gerade diese Dokumente hier gemeinsam aufbewahrt werden, ist nicht klar. Man kann sich aber des Eindrucks nicht erwehren, es habe jemand bewusst etwas für die Nachwelt dokumentieren und vorführen wollen.

Nach der Umbenennung des Vereins in *Philharmonische Gesellschaft Bremen* im Jahr 1895 wurde ein neues, gebundenes Protokollbuch angelegt. Darin sind die Jahre 1895 bis 1952 abgebildet. Das Dokument befindet sich in sehr gutem Zustand und wird im *Archiv Bremische Musikgeschichte* an der *Universität Bremen* verwahrt.

Es gibt einige historische Dokumente von Institutionen, die in Wechselbeziehungen zu den *Privat-Concerten* stehen und durch deren Erforschung die Darstellung des *Vereins für Privat-Concerte* selbst an Deutlichkeit gewinnt. Dazu gehören die vier Protokollbücher und einige kleinere Dokumente zur *Singakademie Bremen*. Diese sind in der *Staats- und Universitätsbibliothek Bremen* verwahrt und wurden, wie weiter oben bereits ausgeführt, auch bereits grundständig erforscht. Hingegen ist die musikspezifische Geschichte eine der größten Bremer Gesellschaften, der *Union von 1801*, bisher in den allgemeinhistorischen Chroniken in den Schatten getreten. Glücklicherweise ermöglichen die umfassenden Archivalien zu den

*Unions-Concerten* wichtige Erkenntnisse, die in dieser Arbeit ausgeführt werden.<sup>33</sup> Sie befinden sich im Konglomerat 7,1039 des *Staatsarchiv Bremen*.

Auch wenn im Rahmen dieser Forschungsarbeit nur ein Teil des umfassenden Schriftguts der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* im 20. Jahrhundert gesichtet werden konnte und letzten Endes die Erkenntnisse daraus nicht in diese Studie einfließen können, ist es doch wichtig zu wissen, dass diese Unterlagen als Depositum im *Staatsarchiv Bremen* und im *Archiv Bremische Musikgeschichte* verwaltet werden. Ebenfalls nach wie vor im Besitz der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* ist das umfangreiche und aus musikwissenschaftlicher Sicht höchst interessante Notenarchiv. Die geschätzt 15 Regalmeter umfassende Sammlung historischer Noten ist teilweise noch in Benutzung und wird zurzeit von der *Bremer Philharmoniker GmbH* verwaltet. Die Partituren und Stimmauszüge, unter denen sich Erstdrucke und Kopistenabschriften befinden, sind zwar oberflächlich durch einen Zettelkatalog verzeichnet, wurden in ihrer historischen Bedeutung bisher jedoch unzureichend analysiert. Im Rahmen dieser Studie konnte durch die Sichtung des Archives die verschollen geglaubte Fassung des Bremer Triumphliedes in C-Dur von Johannes Brahms wiedergefunden werden.

Natürlich zeichnen sich bei der Durchsicht der überlieferten Dokumente zum Verein Zeitabschnitte ab, die quellenbasiert besser zu rekonstruieren sind als andere. Deshalb, und mitunter wegen der kritischen Ausdifferenzierung der Darstellung in den »eigenen« Dokumenten des Vereins, wurde durch Zeitungsrecherchen und überlieferte Korrespondenz der Blick auf die Institution auf die Ansicht »von außen« geweitet. Regionale Presse wurde besonders an den Stellen exemplarisch geprüft, wo sich Verwicklungen und Streitigkeiten abzeichneten, die oft in der regionalen Presse ausgetragen worden sind. Diese Zeiten sind es schließlich auch, denen häufig ein Wandel der Institution und der personellen Besetzung folgte. Es ist sicher kein Zufall, dass im Laufe der Dekaden verschiedenste Bremer Zeitungen über die Konzerte der *Philharmonischen Gesellschaft* berichteten: In den *Bremer Nachrichten* wurden die Subskriptionen angezeigt, jedoch darin keine ausführlichen Rezensionen veröffentlicht; das *Bremer Sonntagsblatt* und *Bremer Unterhaltungsblatt* enthalten einige ausführliche Berichte über das Bremer Musikleben und auch Aufsätze zu ausgewählten Themen wie musikalischen Werken oder Komponisten, die im Konzert aufgeführt wurden. Hingegen entwickelte sich *Der Bürgerfreund* ab 1840 zum Sprachrohr des einfachen Volkes, so dass an dieser Publikation besonders die Kritik gegenüber dem *Theater Bremen* abgelesen werden kann. Eine Besprechung der *Privat-Concerte* wurde darin ausgelassen, weil sie nicht dem sozialen Status der Leserschaft entsprach.

Überregionale Musikzeitungen sind über größere Zeitabschnitte berücksichtigt worden, weil von ihrer Rezeption – besonders von jener der *Allgemeinen musi-*

33 Vgl. die Ausführungen zum *Unions-Concert* ab Seite 29 ff.

*kalischen Zeitung* – eine Wirkung auf den Verein selbst ausgegangen war, wie später noch zu zeigen sein wird. Ebenso wurde in einigen Musikzeitungen ausführlich von den Institutionen des Bremer Musiklebens berichtet: Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts erschienen die meisten Berichte in der (*Nieder-*)*Rheinischen Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* und auch der *Neuen Berliner Musikzeitung*; zuvor waren die *Allgemeine musikalische Zeitung* und die *Neue Zeitschrift für Musik* wichtige Veröffentlichungsorgane gewesen. Nicht zuletzt kann anhand der überregionalen Musikzeitungen bewertet werden, inwiefern die *Philharmonische Gesellschaft Bremen* und ihre Vorgängerinstitutionen überregionales Ansehen genossen.

**Methodisches Vorgehen und Aufbau der Arbeit** Der anfängliche Versuch, für einen überregionalen Vergleich der Entwicklung des Konzertwesens in Bremen besonders Städte mit ähnlichen politischen Voraussetzungen heranzuziehen, war nur bedingt erfolgreich. Vielmehr stellten sich die Städte, in denen sich ebenfalls Konzertgesellschaften begründet hatten – Leipzig und Hamburg –, schnell als wichtige Vergleichsgrößen heraus. Andere Hansestädte oder Städte mit einer ähnlichen Bevölkerungsgröße entwickelten hingegen ein völlig differentes bürgerliches Konzertwesen, das in dieser Arbeit nur am Rande zur Sprache kommt. Trotzdem soll diese Studie durch den exemplarischen Vergleich zu anderen musikalischen Vereinen der Zeit anschlussfähig sein und zur Ausdifferenzierung des Phänomens »Musikverein« beitragen. Generell kann der überregionale Vergleich natürlich nur exemplarisch bleiben und durch eines jeden Lesers Wissenshorizont vergleichend erweitert werden. An vielen Stellen dieser Arbeit wird jedoch der Blick auf andere musikalische Vereine gerichtet, um die Untersuchung des Bremer Beispiels anschlussfähig zu gestalten. Hingegen wird die Sonderstellung des *Vereins für Privat-Concerte* deutlich innerhalb des Institutionengeflechts des Bremer Musiklebens abgegrenzt: Im Kontext der freibürgerlichen Stadtstrukturen bildeten sich musikalische Vereine offenbar ebenso frei und deshalb auch gegensätzlich aus. Der ausgeprägte Parteienstreit um die musikästhetische Ausrichtung der Institutionen des Musiklebens in Bremen steht im ständigen Fokus dieser Arbeit, weil durch ihn auch die Konturen des *Privat-Concerts* selbst an Deutlichkeit gewinnen.<sup>34</sup>

Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft Bremen lässt sich nicht in einer Chronologie erfassen. Denn, um mit Reinhard Kosellecks Worten zu spre-

---

34 Bereits im Jahr 1824 erklärt der Bericht über das Bremer Musikleben in der *AmZ*: »Bey einer so ausgebreiteten Beschäftigung mit Musik ist es freylich kein Wunder, dass sich auch hier zwey Parteien gebildet haben, eine billige und eine übertrieben fordernde. Wenn man sich aber nur dabey wenigstens so weit mässigen wollte, dass Andersdenkende nicht zu oft in ihren besten Genüssen gestört würden! Zu grosse Strenge schadet der heiteren Kunst mehr, als sie hilft. Unter andern möchte es wohl auch mit daher kommen, dass unsere öffentlichen Kunstanstalten keineswegs in Flor stehen« (*AmZ*, 1824, S. 140).

chen, ist »die naturale Chronologie als solche geschichtlich bedeutungsblind.«<sup>35</sup> Um eine geschichtliche Chronik zu eruieren, so Koselleck, bedürfe es ihrer Strukturierung. Um dem Ziel dieser Arbeit entsprechen zu können, die Besonderheiten in der Geschichte der Bremer Institution aufzuzeigen, ist es wichtig, die überindividuellen und intersubjektiven Strukturen aufzuzeigen,<sup>36</sup> die für die Prozesse, Zusammenhänge und Handlungsweisen des Vereins richtungweisend waren. Dafür bietet sich eine strukturgeschichtliche Herangehensweise an, die hier ganz im Sinne Kosellecks als Gegenüber eines erzählbaren Ereignisses definiert wird: Sie beschreibt übergeordnete Strukturen, um Zustände oder Langfristigkeiten beschreiben zu können.<sup>37</sup> Natürlich bleiben beide Ebenen – Struktur und Ereignis – aufeinander angewiesen, ohne dass die eine in der anderen aufgeht; sie wechseln ihren Stellenwert.<sup>38</sup>

»Erzählung und Beschreibung verzahnen sich, wobei das Ereignis zur Voraussetzung struktureller Aussagen wird. Umgekehrt sind dauerhafte oder weniger dauerhafte, jedenfalls längerfristige Strukturen Bedingungen möglicher Ereignisse [...].«<sup>39</sup>

In einem musikalischen Verein treffen verschiedene Akteure in einem bestimmten gesellschaftlichen und historischen Kontext zusammen, um ein gemeinsames Ziel zu verwirklichen. Der Vielschichtigkeit der Institution wird in der vorliegenden Untersuchung dadurch Rechnung getragen, dass in den folgenden Hauptkapiteln jeweils biografische, musikhistorische und gesellschaftsgeschichtliche Fragestellungen im Fokus stehen.

Natürlich ist Musikgeschichte niemals ohne historische Kontexte zu verstehen und ohne sie auch nicht deutbar. Im Falle der *Philharmonischen Gesellschaft* und Bremens zeichnen sich jedoch die institutionellen Brüche und Veränderungen häufiger in der Folge personeller Veränderungen oder Einflüsse ab, als dass diese von den sich in der Hansestadt nur milde ändernden politischen Voraussetzungen ausgingen. Diese Erkenntnis ermutigte die Autorin dazu, die Arbeit in der Form zu strukturieren, dass die Kapitel zwei bis vier jeweils mit einem biografischen Teil über die leitenden Musiker beginnen.

Dass sich die Geschichte der *Philharmonischen Gesellschaft Bremen* trotz aller strukturgeschichtlichen Betrachtungsweise schlecht von einer gewissen chronologischen Darstellungsweise lösen kann, ist wenig überraschend. Die zeitlichen Grenzen bei der Einteilung der Kapitel sollten jedoch als nicht allzu starr gesehen

---

35 Koselleck, 1973a, S. 560.

36 Vgl. ebd., S. 563.

37 Vgl. Koselleck, 1973b, S. 307 f.

38 Vgl. ebd.

39 Koselleck, 1973a, S. 564.

werden. Die Anlage in vier größere Kapitel ist der Tatsache geschuldet, dass sich nach der ausführlichen Analyse der Vereinsgründung im Jahr 1825 drei verschiedene Ären des Vereins und im Besonderen auch der Konzerte herausstellten, die es abzubilden gilt. Aus diesen Überlegungen resultiert die folgende Gliederung der Arbeit: Zunächst werden in einem ersten Kapitel ausführlich die Akteure, Ziele und Strukturen des *Vereins für Privat-Concerte* bei seiner Gründung im Jahr 1825 analysiert, um diese erstaunliche Vereinsgründung im Kontext der regionalen und überregionalen Voraussetzungen zu verdeutlichen.

Im zweiten Kapitel steht die musikästhetische Betrachtung des Vereins im Fokus, die deshalb möglich wurde, weil für diese Zeit das Programm der Konzerte und besonders auch dessen Rezensionen im Protokollbuch verfügbar waren. Die weit aus schlechtere Quellenlage zur Vereinsgeschichte ab dem Abbruch des Protokollbuches im Jahr 1852 und besonders auch ab 1877 begründet sich in der Auflösung des Vereins zugunsten einer flexibleren Konzertgestaltung durch die Gründung des *Grossen Comités*. Auch deshalb wird das *Privat-Concert* in diesen Dekaden (drittes Kapitel) speziell durch die Abgrenzung zu anderen Institutionen des Bremer Musiklebens beschrieben. Abschließend wird im vierten Hauptkapitel der weitläufige Einfluss der neuen Dirigenten Hans von Bülow, Max von Erdmannsdorfer und Felix Weingartner beschrieben, die als Vertreter des neuen Dirigentenstandes unmittelbar die im Wandel befindliche bürgerliche Gesellschaft abbilden. Zunächst jedoch werden in den folgenden zwei Unterkapiteln zum einen die Besonderheiten des Bremer Stadtbürgertums, der Trägerschaft des kulturellen Engagements, dargestellt und zum anderen die Anfänge der musikalischen Bildung und des öffentlichen Konzertlebens in Bremen ab 1800 beschrieben. Dieser gesellschaftstheoretische Bezugsrahmen erlaubt es, den Begriff bürgerlicher Bildung in besonderer Hinsicht auf den *Verein für Privat-Concerte* gedanklich weiterzubewegen und die Voraussetzungen und den Kontext der Gründung 1825 richtig zu bewerten.

## Die berufsständische Gliederung des Bremer Stadtbürgertums um 1800 und die Anfänge bürgerlicher Bildung

Während zahllose Arbeiten mit Forschungsgegenständen im Bereich des langen 19. Jahrhunderts noch auf der Suche nach einer Definition des »Bürgertums« sind,<sup>40</sup> ist dieses in der Hansestadt Bremen als gesellschaftstheoretischer Bezugs-

---

40 Eine recht grob gehaltene Definition des Bürgertums nach Jürgen Kocka beschreibt die schwer abzugrenzende Schicht des Bürgertums vor allem in der gemeinsamen kritischen Absetzung von den alten Mächten, vom Adel und vom Absolutismus (vgl. Kocke, 1995a, S. 14 f.). Ohne Frage ist diese Definition für viele Betrachtungen ein grundlegender Bezugsrahmen, der sich bewährt hat. In der Freien Hansestadt Bremen war allerdings eine Abgrenzung »nach