

HANSJAKOB ZIEMER: *Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890–1940. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 2008. 410 S., Abb. (Campus Historische Studien. Band 46.)*

Hansjakob Ziemers Untersuchung stellt den wichtigsten jüngeren deutschsprachigen Beitrag zum Projekt einer Kulturgeschichte des Konzertes und des musikalischen Hörens dar. Disziplinäre Grenzen zwischen Musik- und Geschichtswissenschaft spielen in diesem Feld erfreulicherweise eine immer geringere Rolle. Der Untersuchungszeitraum (erstes Drittel des 20. Jahrhunderts) und der Ort (Frankfurt am Main) hätten nicht besser gewählt sein können. Ziemer stellt epochenübergreifend bis in den Nationalsozialismus hinein dar, wie „sich der Konzertsaal als ein urbanes Forum für Auseinandersetzung und Kommunikation über Kultur, Politik und Gesellschaft etablierte“ (S. 10). Dies lässt sich besonders an der Phase des beschleunigten Wandels zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigen, in der sich von einer Aktivierung des Konzertes als soziale Institution sprechen lässt, bevor es nach 1930 immer mehr an sozialer Bedeutung verliert. Methodisch legt Ziemer den aus der Kunstsoziologie übernommenen Begriff der „musikalischen Welt“ („art world“) zugrunde, mit dem sich das Konzert als Ergebnis gemeinschaftlichen Handelns analysieren lässt, das aus Diskursen, Praktiken und Wahrnehmungsweisen besteht. Mit dem Ziel, die soziale Rolle des Konzertes herauszuarbeiten und „ein Bild von dem zu geben, was die Konzerthörer in der Zeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus bewegt hat“ (S. 30), baut die Untersuchung überwiegend auf Quellen auf, die nicht zur Werk- oder Komponistenperspektive gehören: Archive der Konzertvereine, der städtischen Verwaltung, Briefe, Tagebücher und Erinnerungen von Konzertgängern und Organisatoren sowie vier Jahrzehnte Frankfurter Zeitungen und Zeitschriften. In Verbindung mit einer umfangreichen Auswertung der kulturgeschichtlichen Literatur zu Kaiserreich und Weimarer Republik gelingt Ziemer eine

Erzählung, welche die Perspektive des Publikums und der „Konzertreformer“ durchgehend beibehält. Zu letzteren zählt Ziemer alle Kritiker und Organisatoren, die die Institution auf ihre soziale und ästhetische Funktion hin kritisch befragen. Herzstück dieser Erzählung sind die 1920er Jahre, in denen Frankfurt zu einem musikalischen Zentrum avancierte und die städtische Verwaltung das traditionell bürgerliche Engagement für Kultur ergänzte oder ganz die Führung übernahm. Ab Mitte der 1920er Jahre lässt sich beobachten, wie der Musik utopisches Potenzial zur Völkerverständigung zugeschrieben und das Konzerteleben als Element des „Neuen Frankfurt“ begriffen wird (musikalische Weltausstellung 1927). Hier konkretisiert sich auch Ziemers Titelformulierung „Die Moderne hören“, wenn er beobachtet, wie Metaphern der Technik und der bürokratischen Arbeitswelt in den musikkritischen Diskurs einziehen und das alte psychologische Hören explizit gegen ein neues phänomenologisches gesetzt wird. Ziemer verbindet die Darstellung bekannter programmatischer Schriften zum Wandel des Hörens aus dieser Zeit (Bekker, Bessler, Westphal) mit einer Auswertung aller tagespublizistischen Medien – eine Pioniertat für die gut erforschten 1920er Jahre! Bereits im Wilhelminismus war das Konzert durch den Beginn eines Krisendiskurses gekennzeichnet und brachte vielfältige Versuche zur Popularisierung und Öffnung der Institution hervor. Der Konzertsaal wurde nun als Erzieher verstanden, um Sensibilität für Gefühle und Stimmungen zu schärfen und ein Gegengewicht zur Verwissenschaftlichung der Welt aufzubauen. Hier kommt Ziemer zu überraschenden Einschätzungen. Richard Strauss' symphonische Musik, die sich in Frankfurt um 1900 besonderer Beliebtheit erfreute und Stimmungen durch komponierte Narrationen konkretisiert, begründete „eine neue Situation des Hörens“, weil sie durch das veröffentlichte Programm die aktive Teilnahme des Hörers und die Individualisierung des Hörens förderte. Es ist interessant, wie der Versuch, die Hörerperspektive zu rekonstruieren, das fachspezifische (von Hanslick forcierte) Vorurteil

überwindet, Programmmusik schränke die Fantasie des Hörers ein. Allerdings ist zu bedenken, dass die Figur des aktiven Hörers bereits ein Topos der Wagner-Rezeption war und die Semantisierung des Hörens durch populärhermeneutische Vermittlung in dieser Zeit auf die gesamte symphonische Musik projiziert wurde. Eine solche Relativierung der mikrohistorischen Perspektive gilt auch für Ziemers Periodisierungen insgesamt. Er sieht die Zeit vor 1890 als eine Phase, in der „eine ausbalancierte musikalische Welt [entstand]“, deren Fokus auf die Hörer gerichtet war und nicht mehr auf die Komponisten wie vor 1850 (S. 32f.), bevor das Konzert dann am Ende des Jahrhunderts durch die „Konzertreformer“ wieder in Frage gestellt und durch die Kritiker und Dirigenten dominiert wurde. Eine solche Periodisierung mag für Frankfurt (Eröffnung des Saalbaus 1861) angemessen sein, sie gerät jedoch selbst in die Nähe jener Idealisierung der Konzertvergangenheit, die der Krisendiskurs nach 1900 erst konstruierte (wie Ziemer überzeugend darlegt). Vor allem aber bleibt der ins Riesenhafte wachsende Mythos von Komponist und Werk unerklärt (Lydia Goehrs „Beethoven paradigm“), der das Hören und den Konzertbetrieb bis zum Ende des Kaiserreichs bestimmte. Der Nerv von Ziemers Arbeit, seine Anregung und Provokation für den musikwissenschaftlichen Diskurs liegt in der Frage, wie sich die Werk- und Autorbezogenheit der bürgerlichen Musikkrezeption in eine solche Konzert- und Hörergeschichte integrieren lässt. Ziemers Position ist konsequent: Untersucht man Musik als soziale Praxis, dann sind Werke nicht mehr als autonome Einheiten greifbar, sondern sind als Diskursnorm der „Werkzentriertheit“ nur noch ein Faktor unter anderen innerhalb der „musikalischen Welt“: „[D]as Konzert existiert nicht für die Werke, sondern die Werke für das Konzert.“ (S. 24) Die Prozesse, die er beschreibt, zeigen allerdings eher, dass das Konzert im Wechselspiel mit der Gravitationskraft der Werkkategorie wächst, sich steigert und reformiert wird; die hervorragenden Kapitel zum Mengelberg-Skandal und zur Frankfurter Mahler-Rezeption belegen

dies. Die neuen Fragen, die Ziemer mit seiner Untersuchung erzeugt, sprechen damit für die richtungsweisende Qualität dieses Buches. Zukünftige Forschungen zum Konzert und zur Geschichte des musikalischen Hörens werden sich an Ziemers *Die Moderne hören* zu orientieren haben.

(März 2011)

Christian Thorau

*JASCHA NEMTSOV: Deutsch-jüdische Identität und Überlebenskampf. Jüdische Komponisten im Berlin der NS-Zeit. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2010. 354 S., Abb., CD, Nbsp. (Jüdische Musik. Band 10.)*

Vor knapp zwanzig Jahren wurden im Rahmen einer Ausstellung der Berliner Akademie der Künste und zugehörigen Veröffentlichungen erstmals die Aktivitäten der zwischen 1933 und 1941 existierenden Jüdischen Kulturbünde wissenschaftlich aufgearbeitet und einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht. Doch trotz zwischenzeitlicher weiterer Forschungs- und Publikationstätigkeit (etwa die opulente CD-Dokumentation von Bergmeier/Eisler/Lotz) liegen noch immer weite Bereiche der komplexen Geschichte dieses von den NS-Machthabern gleichermaßen unterstützten wie sanktionierten deutsch-jüdischen Kulturghettos im Dunkeln. Mit der von der Stiftung „Erinnerung, Verantwortung, Zukunft“ finanzierten Studie des vor allem durch seine Schriften und Einspielungen zur Neuen Jüdischen Schule bekannten Pianisten und Musikwissenschaftlers Jascha Nemtsov liegt nun nach längerer Zeit wieder eine Monografie zu diesem Forschungsgebiet vor. Im Zentrum der Untersuchung steht dabei die Frage, welche Rolle Kompositionen in den Debatten spielten, die innerhalb der Jüdischen Kulturbünde ab 1933 (und vor dem Hintergrund zunehmender NS-Verfolgung) um die (Er-)Findung einer dezidiert jüdischen kulturellen Identität geführt wurden. Nemtsov nähert sich dieser Fragestellung nach einer kurzen historischen und methodischen Einführung mit Hilfe von fünf großteils biografisch angelegten Einzelstudien