

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 richtungweisende 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

zu Komponisten, die im Umfeld dieser Debatten (und dabei vor allem in Berlin) in Erscheinung getreten sind: Arno Nadel, auch als Maler, Dichter und Musikpublizist aktiv, Oskar und Alfred Goodman, denen ein Doppelkapitel gewidmet ist, dem Komponisten und Musikwissenschaftler Jakob Schönberg, dem vor allem als Dirigent und Klavierbegleiter bekannte Werner Seelig-Bass sowie Karl Wiener, eine bislang in der Forschung kaum gewürdigte „Schlüsselgestalt im Musikbereich“ (S. 329) des Kulturbundes. Die Nachlässe dieser Personen sowie Periodika der Jüdischen Kulturbünde und anderer deutsch-jüdischer Organisationen liefern Nemtsov für dieses Vorgehen das Material; in Anhängen zu den einzelnen Kapiteln werden wichtige Quellen erstmals oder in nun leicht zugänglicher Form erneut veröffentlicht.

Das große Verdienst der Arbeit besteht darin, den oben genannten Diskurs um die Frage „Was ist jüdische Musik?“ für die Zeit und das Umfeld der Kulturbünde erstmals umfassend zu dokumentieren und historisch herzuleiten. Dabei widerlegt der Verfasser mit einer Vielzahl von Quellen die These von den gerade auch durch das Vehikel Musik akkulturierten deutschen Juden, die noch in den Kulturbund-Konzerten nur deutsches Repertoire von Bach bis Bruckner hören wollten. Vielmehr zeigt sich auf eindrucksvolle Weise, wie fruchtbar die Debatte um eine jüdische Identität in jener Zeit auf deutsch-jüdische Komponisten wirkte und welch großes Interesse die in diesem Zusammenhang entstandenen bislang kaum bekannten Werke und Veröffentlichungen auch bei Publikum und Rezensenten der Kulturbund-Konzerte hervorriefen. Ebenfalls wird deutlich, dass sich schon lange vor 1933 in Deutschland eine Szene von an diesem Themenfeld interessierten Komponisten und Musikwissenschaftlern entwickelt hatte.

Bisweilen wünscht man sich allerdings über das Ausbreiten der Quellen hinaus eine engere Verknüpfung mit den umliegenden kultur- und sozialgeschichtlichen Fragestellungen. Publikationen zu den im 20. Jahrhundert vorgenommenen Konstruktionsversuchen einer dezidiert jüdischen

Musikgeschichtsschreibung liegen ebenso vor wie Arbeiten zu Projektionen und Zuschreibungen von Identität bei deutsch-jüdischen Musikern (z. B. in dem von Beatrix Borchard und Heidy Zimmermann herausgegebenen Band *Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur*, Köln 2009) und wären für das hier bearbeitete Gebiet direkt anschlussfähig gewesen. Stattdessen nimmt der Autor gelegentlich selbst einen essentialistischen Standpunkt ein, etwa wenn er vom „durchgehend jüdischen Charakter“ eines Themas spricht (S. 296). Interessant wäre auch die Auseinandersetzung mit dem etwaigen Weiterwirken der vorgestellten Werke und Ideen gewesen. Dass die hier aufgezeigte deutsch-jüdische Musikkultur tatsächlich unwiederbringlich und vor allem folgenlos vernichtet wurde, erscheint zumindest fraglich. Schon die Tatsache, dass 1971 – noch dazu im Olms-Verlag – ein Nachdruck von Jakob Schönbergs 1926 entstandener Dissertation *Die traditionellen Gesänge des israelitischen Gottesdienstes in Deutschland* erscheinen konnte, lässt in diesem Zusammenhang aufhorchen.

Anstatt solchen Spuren zu folgen, verliert sich Nemtsov mitunter in summarischen oder (wie im Abschnitt über Goodman) anekdotischen Passagen, ohne jeweils das Potenzial der Quellen auszureizen oder die Relevanz der einzelnen biografischen Details im Kontext des bearbeiteten Themas näher zu erläutern. Im Kapitel über Wiener flüchtet sich der Autor aufgrund der desolaten Quellenlage in den Bereich der Spekulation, wobei es verwunderlich erscheint, warum hier nicht wie in den anderen Fällen auf Entschädigungsakten zurückgegriffen oder wenigstens auf deren Fehlen oder Nichtergiebigkeit hingewiesen wird.

Einige kleinere handwerkliche Mängel trüben den Gesamteindruck der mit einer Vielzahl von Abbildungen, Notenbeispielen und einer beigefügten Audio-CD mit Auszügen aus den besprochenen Werken üppig ausgestatteten Publikation. So werden für die verwendeten Fotos keinerlei Quellenangaben geliefert, zudem wirkt die Endredaktion etwas lieblos, was sich u. a. in vielen unschönen

Trennungen und fehlerhaften Verweisen in Fußnoten niederschlägt. Ein Personen- und Werkregister sowie – zumindest vorläufige – Werkverzeichnisse der besprochenen Komponisten (oder Verweise auf bestehende wie die von Goodman und Jakob Schönberg im *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*) hätten gerade einer solchen biografisch orientierten Arbeit ebenso gut getan wie ein ausführlicheres Literaturverzeichnis – im vorhandenen fehlen zentrale Arbeiten zum Jüdischen Kulturbund wie z. B. der grundlegende Aufsatz von Bernd Sponheuer in Horst Webers Sammelband *Musik in der Emigration*.

(August 2011)

Matthias Pasdzierny

*A[NTONIO] DE CABEZÓN: Ausgewählte Werke für Tasteninstrumente. Hrsg. von Gerhard DODERER und Miguel BERNAL RIPOLL. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. Band I: XXVIII, 68 S., Band II: XXVII, 78 S., Band III: XXVII, 82 S., Band IV: XXVII, 88 S.*

Anlässlich des 500. Geburtsjahres Antonio de Cabezóns 2010 ist eine neue Edition mit einer breit gefächerten Auswahl seiner Tastenmusik erschienen, die die Musik des spanischen Hoforganisten für ein großes Publikum verfügbar machen soll, nachdem die früheren Ausgaben entweder schwer zugänglich oder vergriffen sind. Erklärtes Ziel dieses überaus erfreulichen Ereignisses ist es laut ihren Herausgebern, den Organisten und Musikwissenschaftlern Gerhard Doderer und Miguel Bernal Ripoll, „eine ansehnliche Zahl von repräsentativen Kompositionen einem breiten Kreis von Musikern und Interpreten in Form einer praktischen, mit großer Sorgfalt und unter Berücksichtigung moderner und historisch gerechtfertigter Kriterien erstellten Ausgabe zu erschließen“. Tatsächlich kann man nicht oft genug betonen, welche herausragende Stellung das Schaffen Cabezóns innerhalb der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts einnimmt. Erstens stellt sein Œuvre aus gattungsgeschichtlichen Gründen ein relativ

kompaktes Unikat dar, in dem sich wahrscheinlich für den Unterricht vorgesehene weniger anspruchsvolle Stücke (u. a. die *Duos para principiantes*, NA, Nr. 11–13, Bd. I), aber auch die mit den technischen Möglichkeiten der damaligen iberischen Orgel fast unspielbaren sechsstimmigen Glosados (d. h. diminierte und intavolierte weltliche oder kirchliche Vokalwerke nach gängiger Praxis in der spanischen Tasten-, Harfen- und Vihuelamusk des 16. Jahrhunderts; vgl. *Ardenti miei sospiri*, Philippe Verdelot, NA, Nr. 59, Bd. IV) wiederfinden. Zweitens wird die Bedeutung Cabezóns durch die Drucklegung seiner überlieferten Werke, welche praktisch zur ersten Stunde der europäischen instrumentalen Musikdruckgeschichte gehören, sichtbar. Und drittens sei hier auch erwähnt, dass aus dem 17. Jahrhundert mit Ausnahme der *Flores de musica* Manoel Rodrigues Coelho (Lissabon 1620) und der *Facultad orgánica* Francisco Correa de Arauxos (Alcalá de Henares 1626) keine gedruckte Tastenmusik mehr aus dem iberischen Raum überliefert ist.

Die vorliegende Ausgabe befasst sich zum ersten Mal in der modernen Editions-geschichte mit all den Gattungen für Tasteninstrumente, die den zwei gedruckten Hauptquellen der Musik Cabezóns entstammen. Zum einen wurden 13 Stücke Cabezóns aus dem *Libro de cifra nueva* (Alcalá de Henares 1557) des spanischen Verlegers Luis Venegas de Henestrosa gewählt, das eine repräsentative und einzigartige Kostprobe der instrumentalen Musikpraxis am Kaiserhof Karls V. darstellt. Die Zuschreibung der Stücke, die unter dem Vornamen Antonio darin veröffentlicht wurden, war lange nicht unumstritten; sie gelten indes heutzutage als gesicherter Bestandteil von Cabezóns Schaffen. Zum anderen wurde eine breite Auswahl aus den *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (Madrid 1578), die von seinem Sohn Hernando de Cabezón zusammengestellt und veröffentlicht wurden, getroffen. Insbesondere den 21 in der vorliegenden Edition transkribierten Glosados (von insgesamt 44 überlieferten) kommt eine besondere Bedeutung zu, nachdem sie in den früheren (Gesamt-)Ausgaben von Felipe