

CHRISTIAN THORAU
HANSJAKOB ZIEMER
»Die Kunst des Hörens
in Bildern«

Beitrag in: »150 Jahre Dresdner
Philharmonie 1870–2020«, hrsg.
von Adelheid Schloemann und
Dr. Claudia Woldt, Dresdner
Philharmonie, Dresden 2020.

1870 –
2020

150 JAHRE
DRESDNER PHILHARMONIE

CHRISTIAN THORAU
HANSJAKOB ZIEMER

Die Kunst des Hörens in Bildern

1 → Festsaal im alten Kulturpalast, Konzert der Dresdner Philharmonie, Günther Herbig, Dirigent
Hans Richter-Haaser, Klavier,
16. Mai 1973



Umkehrung der Perspektive

150 Jahre Dresdner Philharmonie: Im Jubiläumsjahr 2020 steht das Orchester im Fokus, alle Blicke sind auf die Bühne, auf das Ensemble, seine Dirigenten und seine bewegte Geschichte gerichtet. Doch 150 Jahre Dresdner Philharmonie bedeuten auch 150 Jahre hörendes und begeistertes Publikum, in Dresden und überall, wo die Philharmonie national und international auftrat. Allerdings ist die Geschichte dieses Publikums und seiner zentralen Beschäftigung, der es im Konzert nachgeht, dem Hören, Sehen und Erleben von live gespielter Musik, ungleich schwerer zu schreiben als die des Orchesters.

Auch Publikum und Musikhören haben sich in den vergangenen zwei Jahrhunderten stark gewandelt, aber dieser Wandel ist weniger fasslich als die Geschichte einer großen, städtischen Musikinstitution. Das liegt auch an den Quellen und ihrer Perspektive, im buchstäblichen Sinne. Das Bild in Abb. 1 ist deshalb so besonders, weil es die Blickrichtung umkehrt. Hier schaut jemand aus dem Orchester ins Publikum und nicht, wie bei der Mehrzahl von Bilddokumenten, vom Publikum auf die Bühne. Der Fotograf schoss dieses Foto am 16. Mai 1973, allerdings nicht als Zuhörer, sondern von seinem Platz als Orchestermusiker. Günther Herbig steht am Pult, der Pianist Hans Richter-Haaser sitzt am Klavier, gespielt wird das Dritte Klavierkonzert von Ludwig van Beethoven. Es ist ein seltenes Dokument, weil während der Aufführung fotografiert wurde und nicht wie sonst üblich vor



2

2 → Neuer Konzertsaal im Kulturpalast, Konzert mit der Dresdner Philharmonie und der WDR Big Band unter der Leitung von Wayne Marshall, 26. April 2019

3 → Die Gewerbehau-Kapelle mit ihrem Dirigenten August Trenkler im Gewerbehaussaal, um 1900

Oft sehen wir das Publikum von hinten

Beginn oder beim Schlussapplaus. Durch die ungewöhnliche Perspektive sehen wir nicht nur den Dirigenten von vorn und das Orchester in Aktion, sondern auch die Menschen in den Sitzreihen. Der Saal ist, wie es in dieser Zeit im alten Kulturpalast üblich war, während der Aufführung hell erleuchtet, und wer genau hinschaut, mag im Publikum sogar sich selbst, Verwandte oder Bekannte wiedererkennen.

Selten schauen wir dem Publikum in Bilddokumenten der Konzertgeschichte ins Gesicht. Das hat ebenso praktische wie ästhetische Gründe, die tief in das herrschende Musikverständnis und zugleich direkt in die Geschichte des Musikhörens führen. Der Fokus auf die Bühne und die starren Sitzreihen sind eine bauliche Voreinstellung. Die durch die Raumordnung fixierte Blick- und Hörrichtung ist aber zugleich eine ästhetische Norm, die in Konzert- und Theatersälen rund um die Welt die (scheinbar) selbstverständliche Aussage architektonisch zum Ausdruck bringt: Das Wichtigste ist die Musik, sind die Aufführung, die Musiker und Musikerinnen und das gespielte Stück. Das Bild in Abb. 3 zeigt eine solche konventionelle Perspektive, als Porträt des Orchesters im Gewerbehaussaal um 1900 mit August Trenkler, dort sogar ganz ohne Publikum im leeren Saal. Das Bild vom Konzert unter der Leitung von Wayne Marshall (Abb. 2) hat Björn Kadenbach 2019 vom Seitenrang des neuen Saales aus fotografiert. Durch die neue Sitzordnung sehen wir auf die hell

erleuchtete Bühne und zugleich auf die anderen Hörer und Hörerinnen im Parkett. Aber das Saallicht ist halb abgedunkelt, das Publikum vor dem Fotografen ist ein dunkler Schattenriss, es ist still gestellt, fällt normalerweise nicht weiter auf, wird vorausgesetzt, aber selbst nicht porträtiert. Letztlich ist es diese typische Rezeptionsperspektive des Konzertbesuchers, die in solchen Bildern festgehalten wird, ähnlich wie die des sprichwörtlichen Fotografen, der selbst nie auf dem Bild zu sehen ist (das Selfie brach dann mit dieser Konvention). Wenn der Fotograf aber im Orchester sitzt wie in Abb. 1 und ins Publikum fotografiert, wird nicht nur die Aufführungskunst des Orchesters, sondern auch die Hörkunst des Zuhörenden sichtbar, eine Kunst des Zuhörens, die in der Form, wie wir sie heute so selbstverständlich im Konzert praktizieren, nur knapp 200 Jahre alt ist, also nur wenig älter als die Dresdner Philharmonie.

In diesem Beitrag kehren wir die Perspektive um, indem wir uns vor dem Hintergrund der 150-jährigen Geschichte des Orchesters seinem Publikum zuwenden und versuchen, dessen Hörkunst sichtbar zu machen. Den Wandel des Musikhörens in Dresden und anderswo stellen wir auf der Basis neuerer Forschung dar und veranschaulichen dies anhand beispielhafter Dokumente aus dem Archiv des Orchesters. Die Einleitung formuliert an dieser Stelle eine Reihe von Grundfragen, drei weitere Teile sind in Themen gruppiert: »Räume«, »Hören in Gemeinschaften« und »Hörer und Hörerinnen im Konzert«.



3

98 Gewerbehaus. 98

Dienstag, den 19. Februar 1884

Historisches Concert

(ohne Tabakrauch)

von

Herrn Kapellmeister H. Mannsfeldt

mit seiner aus 45 Mitgliedern bestehenden Kapelle.

PROGRAMM.

1. **Seb. Bach.** Orgel-Tocata.
geb. 21. März 1685.
2. **Ch. Willibald Gluck.** Balletmusik aus „Paris und Helena“.
geb. 2. Juli 1714. Aria per gli. Atleti. Allegro con spirito.
Chaconne. Moderato con grazia.
Gavotte.
3. **Joseph Haydn.** Variationen a. d. Kaiser-Franz-Quartett.
geb. 31. März 1722.
4. **Wolfg. Amadeus Mozart.** Priestermarsch und Arie a. d. Op.
geb. 27. Januar 1756. „Die Zauberflöte“.
5. **Ludwig van Beethoven.** Overture No. 2 zu „Leonore“ (früher
geb. 17. December 1770. No. 3.)
6. **Carl Maria v. Weber.** Overture z. Op. „Freischütz“.
geb. 18. December 1786.
7. **Franz Schubert.** „Ständchen“, Lied.
geb. 31. Januar 1791.
8. **Felix Mendelssohn-Bartholdy.** Overture z. „Sommernachtstraum“.
geb. 3. Februar 1809.
9. **Robert Schumann.** Abendlied (Streichquartett und Harfe).
geb. 8. Juli 1810.
10. **Franz Liszt.** Rhapsodie No. I (F-dur.)
geb. 22. October 1811.
11. **Richard Wagner.** Overture z. Op. „Der fliegende Holländer“.
geb. 22. Mai 1813.

Anfang 7¹/₂ Uhr.

Entrée 75 Pf.

Abonnement-Billets, gültig für alle Wochen- und Sonntags-Concerte, sind 6 Stück zu 3 Mark in Altstadt bei Herrn Gustav Weller (Magazin für Haus- und Küchengeräthe), Dippoldswaldaer Platz Nr. 10, Hermann Janke, Schössergasse Nr. 17, Ecke der Sporengasse (Cigarren-Geschäft), in Neustadt bei Herrn Carl Gustav Schütze, Galanteriewaarenhandlung, grosse Meissner Strasse 1, und Abends an der Kasse zu haben.

NB. Die geehrten Concertbesucher werden gebeten, sich beim Austritt aus dem Concertlokal Contre-Marke geben zu lassen, da der Wiedereintritt nur gegen Abgabe derselben gestattet ist.

Es wird höflichst gebeten, Tische und Stühle nicht mit Kleidungsstücken zu belegen.

Das Konzertpublikum saß nicht schon immer im Halbdunkel

Das Konzertpublikum saß, historisch gesehen, nicht immer im Halbdunkel und verhielt sich keineswegs immer so still und diszipliniert wie heute. Wenn wir bedenken, dass sich die Konvention, den Saal vor Beginn der Aufführung abzdunkeln, erst langsam durchsetzte (Richard Wagner hatte 1876 in Bayreuth ein Vorbild gegeben), und dass die Geschichte des modernen, öffentlichen Konzertwesens aber bereits Ende des 17. Jahrhunderts in England begann, dann wird deutlich, wie lange das Publikum sich selbst während der Aufführung hatte sehen können und nicht im Dunkel verschwand. Die Räume der alten Opern- und Konzerthäuser waren hell erleuchtet und erzeugten ein Gemeinschaftsgefühl, in dem Publikum und Bühne in einer Atmosphäre verbunden waren. Erst die elektrische Lichttechnik machte dann den schnellen Wechsel von Dunkel und Hell und damit eine klare Trennung von Bühne und Publikumsraum möglich. Die virtuelle »vierte Wand«, die die Ausführenden von den Hörenden trennt, wurde damit im Konzert auch beleuchtungstechnisch erzeugt.

Mit dieser Trennung einher geht im Laufe des 19. Jahrhunderts auch eine Disziplinierung des Publikums. Herumlaufen, Reden, Essen und Trinken während des Konzerts, Zuspätkommen und Frühergehen wurden mehr und mehr eingeschränkt zugunsten von Verhaltensregeln, die uns heute so typisch erscheinen und sich scheinbar von selbst verstehen. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, als die Dresdner Philharmonie gegründet wurde, war der Prozess der Durchsetzung dieser Regeln noch im Gange, davon zeugen auch die

Dresdner Programmzettel. In den Konzerten im neuen Gewerbehausaal ab 1870 wurde während des Konzertes geraucht und getrunken. Das »Historische Concert« vom 19. Februar 1884 unter der Leitung von Hermann Mannsfeldt (Abb. 4) war extra als ein Konzert »ohne Tabakrauch« ausgewiesen. Diese hatte Mannsfeldt eingeführt, sie fanden regelmäßig statt, häufig bei Abenden mit Gesangsdarbietungen, waren aber insgesamt die Ausnahme. Üblich und sehr populär waren auch die »Tischkonzerte«, die einen Ausschank von Getränken einschlossen, sie waren als Sonntagskonzerte mit gemischten Programmen bis Anfang der 1930er-Jahre üblich. Ein Programmzettel wie dieser zeigt zwar nicht explizit, wie die Menschen Musik gehört haben, er ist aber ein indirektes Zeugnis für das Verhalten und die ideale Ausrichtung des Konzertes. In der chronologisch geordneten Programmfolge von Bach über Beethoven zu den Zeitgenossen Liszt und Wagner wird das Konzert als Bildungsort des Bürgertums greifbar. In der Programmfolge ist der Kanon der »großen Meister« bereits voll ausgebildet.

4 → Programmzettel
»Historisches Concert (ohne Tabakrauch)«, 19. Februar 1884

Die Änderung des Verhaltens hin zur Konzentration auf das Zuhören kann als äußeres Zeichen eines inneren Wandels verstanden werden, einer sich ändernden Einstellung zum Musikhören. Von einer Kunst des Hörens kann man seit dem Entstehen eines bürgerlichen Konzertwesens in den Städten Europas sprechen, aber erst seit der Zeit Beethovens, also zwischen 1800 und 1830, setzte sie sich langsam und nachhaltig durch. Sie umfasst alles, was Menschen im Konzert mit dem Ziel tun, das Hörerlebnis zu intensivieren und die gehörte Musik als künstlerische Leistung und als Kunstwerk zu würdigen. Deshalb bildete sich die neue Hördisziplin auch besonders im Sinfonie- und Kammermusikkonzert aus. Sie gilt damals wie heute nur in abgeschwächtem Maße für andere Konzertarten, zum Beispiel für Open-Air-Veranstaltungen und Kurkonzerte.

Gerade hier allerdings spielen Dresden und die lange Tradition der Freiluftkonzerte der Dresdner Philharmonie eine Sonderrolle. Die Kunst des Musikhörens kann als eine Kulturtechnik verstanden werden, in der sich die Hörenden quasi spiegelbildlich zur Professionalisierung der Musizierenden auf der Bühne ganz auf das Hören konzentrieren. Doch es ist eine Dreiecksrelation aus Aufführenden, Hörenden und einer besonderen Idee von Musik, in der sich diese Hörkunst ausbildet. Denn sie wird motiviert in den Köpfen durch die Vorstellung einer autonomen Musik, einer »Tonkunst«, die nur um ihrer selbst willen im Konzert aufgeführt wird und keinerlei anderen Funktionen dient. Es soll um die aufgeführte Musik gehen, um die »Werke«, um nichts anderes. Musikhören wird zu einer Erfahrungstechnik des »Musikalisch-Schönen« im Sinne Eduard Hanslicks. Gerade an dem Autonomiegedanken wird allerdings klar, wie idealisiert und normativ diese emphatische Vorstellung vom »guten« und »aufmerksamen« Musikhören war und ist. Anhand von Bildern aus Dresden und anderen Musikstädten lässt sich erzählen, wie einflussreich diese Norm wirkte, wie begeistert sie praktiziert und mit Sinn gefüllt wurde, wie brüchig, schwer erreichbar und zwiespältig sie innerhalb einer Konzertgemeinschaft aber auch sein konnte.

Abbildungen vom musikhörenden Publikum geben nicht nur einen Eindruck vom Hörverhalten und den Normen und Idealen, die sie prägen; sie zeigen die Hörer auch als eine soziale Gruppe und vermitteln eine Homogenität durch ähnliche Kleidung und vergleichbare Gesten, ein gemeinsames Interesse am Hören und durch sichtbare gemeinschaftliche Handlungen. Selbst wenn eine solche Homogenität oft nur eine Wunschvorstellung war, so weisen solche häufig bildlich festgehaltenen Gruppenkonstellationen auf die grundlegende soziale Dimension der Hörkunst, die Menschen und Kunst konkret zusammenführt.

Die Entstehung und Ausübung von solchen gemeinsamen Hörweisen im Konzert war sowohl das Ergebnis des Aufstiegs des Bürgertums nach 1800 als auch ein Motor für das, was der Kulturhistoriker Wolfgang Kaschuba das »bürgerliche Erwachen« nannte. Die Entwicklung und Verbreitung der Hörkunst war untrennbar mit dem Selbstverständnis des Bürgertums verbunden und Teil einer neuen Öffentlichkeit, in der Wahrnehmungsformen wie das Hören genauso wie das Lesen und Sehen neue Formen und Gelegenheiten schufen, sich als eine soziale Gruppe zu verstehen. Dabei halfen auch die neuen Möglichkeiten der Druckindustrie wie Konzertführer, Zeitungen und Musikzeitschriften, Programmhefte oder Anleitungen zum »richtigen« Hören, mit denen das Hörerlebnis vorbereitet, kommentiert und reflektiert werden konnte. Nicht zuletzt gehörten auch die hier verwendeten Abbildungen zu dieser allumfassenden Konversation über das Hören.

Das gemeinsame Hören wurde wichtig für das Selbstverständnis des Bürgertums



5 → Gastspiel in Montevideo mit Michel Plasson, 24. September 1992

Das Hörerlebnis wurde somit zu einem zentralen Gegenstand in der bürgerlichen Kommunikation und trug dazu bei, dass sich die Bürger als eine Gruppe präsentieren und verstehen konnten. Gerade in einer Stadt wie Dresden, die in ihrem Musikleben stark von ihren höfischen und religiösen Traditionen geprägt war, spielten solche Gelegenheiten für eine Ausübung und gleichzeitige Zurschaustellung bürgerlicher Identität eine wichtige Rolle für die Stadtgesellschaft (s. Thema: »Hörer und Hörerinnen im Konzert«, S. 32). Die Geschichte der Dresdner Philharmonie führt in diese bürgerliche Vorstellungswelt zurück, in der sie selbst zur Entwicklung des Bürgertums maßgeblich beitrug.

Die Betrachtung von Abbildungen des Konzertbesuchs macht auch deutlich, wie historisch gebunden die Entwicklung der Hörkunst war und ist. Zwar zeigt der Vergleich von heutigen und früheren Abbildungen von Hörweisen, wie wirkmächtig Ideale vom »aufmerksamen Hören« aus dem 19. Jahrhundert bis heute

sein können. Aber bei genauerer Betrachtung geben sie auch Aufschluss darüber, wie sich die Hörer selbst veränderten, wie sie ins Konzert gingen, wie sie sich kleideten und mit welchen Gesten sie ihre Aufmerksamkeit der Musik widmeten. Wo uns Abbildungen fehlen, beispielsweise für die Zeit der 1920er-Jahre, als grafische Zeichnungen seltener wurden und gleichzeitig fotografische Innenaufnahmen noch eine Ausnahme waren, können wir auch auf sprachliche Bilder zurückgreifen, die den Zeitgenossen halfen, ihre Gegenwart zu verstehen. In ihnen spiegelten sich die sozialen, wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Wendepunkte, wenn beispielsweise verwundete Soldaten ins Konzert kamen oder ausländische Vertreter nach Ende des Ersten Weltkriegs Aufmerksamkeit im Publikum erregten. Das Publikum war keineswegs eine starre und unveränderliche Einheit, sondern passte sich den historischen Gegebenheiten an. So berichtete beispielsweise der Dresdner Musikkritiker Friedrich Gustav Geissler inmitten der Inflationszeit 1923 davon, wie sehr



6 → Gastspiel beim
Wagner-Festival in Ravello
mit Heinz Bongartz,
27. Juni 1970

sich das Dresdner Publikum verändert habe:
»Mehr denn je werden sich bei Beginn
des kommenden Winters die Künstler vor ein
neues Publikum gestellt sehen«, schrieb er
in der Zeitschrift »Die Musik« und führte aus,
dass sich die wirtschaftlichen Schwierigkeiten
der Hörer auf die Hörweisen im Konzert aus-
wirkten.¹ Die bisherigen Hörer konnten Ein-
trittskarten nicht mehr bezahlen, aber selbst
wenn sie Freikarten erhielten, fehlte ihnen
das Geld für »Straßenbahn, Kleiderablage
und Zettel«. Für Geissler waren dies Zeichen
einer »geistige[n] Verarmung unseres
Volkes«, die er im Konzert repräsentiert sah.
Er fürchtete, dass die Hörkunst leiden würde,
wenn nun nur noch Hörer ins Konzert
kommen könnten, die nicht mehr über die
notwendige Bildung verfügten. In vielen deut-
schen Städten gab es in den 1920er-Jahren
Diskussionen darüber, ob Sinfoniekonzerte
überhaupt eine Zukunft haben könnten. Diese
Befürchtung bestätigte sich nicht, aber die
Diskussionen über eine tiefe Krise des Hörens
in den 1920ern zeigen, wie fragil eine solche

Hör- erlebnisse werden von nicht- musikali- schen Themen mitbe- stimmt

Kulturtechnik war und dass sie immer wieder
neu begründet und vermittelt werden musste.
Dies konnte auch geschehen durch eine
enge Anlehnung an nationalistische oder an-
dere politische Ideale, und Geissler selbst
suchte in Zeiten wirtschaftlicher Not Halt
darin, dass die Hörkunst mindestens auf dem
Gebiet der musikalischen Kultur eine Über-
legenheit im Vergleich mit anderen Ländern
zu sichern schien. Gerade im Verlaufe des
20. Jahrhunderts zeigt sich, wie das Hörerle-
bnis im Konzert von solchen nicht-musikali-
schen Themen mitbestimmt wurde, gerade
auch von radikalen, nationalistischen politi-
schen Idealen (siehe Thema »Hören in
Gemeinschaften.« S. 28).

Entgegen solcher nationalistischer Zuschrei-
bungen und Vereinnahmungen illustrieren
gerade die zahlreichen Fotografien der Kon-
zertreisen der Dresdner Philharmonie, wie
die Hörkunst an den verschiedensten Orten
und in den verschiedensten Räumen ausge-
übt wurde. Dabei half die Dresdner Philhar-
monie mit, die Hörkunst zu verbreiten und
zugleich zeigten ihre Tourneen auch, wie
regional unterschiedlich die Hörkunst prakti-
ziert worden ist. Hörerlebnisse konnten gleich-
zeitig sehr ähnlich und sehr unterschiedlich
sein, wenn wir die Abbildungen aus Ravello
oder Montevideo vergleichen (Abb. 5 und
Abb. 6).

Die Geschichte der Dresdner Philharmonie
zeugt von Popularität der Musik und des Kon-
zerts. Sie ist ein Beispiel für die Notwendig-
keit, der Hörkunst einen angemessenen Ort
zu widmen und der bürgerlichen Identität
nach Erfahrungen von radikalen politischen
Ideen und Zerstörung einen Ort zu geben. Es
ist kein Zufall, dass im zweiten Jahrzehnt des
21. Jahrhunderts eine Vielzahl von neuen
Konzertsälen entstanden ist, wobei die Motive
unterschiedlich sind und lokal spezifischen
Notwendigkeiten und Hoffnungen Rechnungen
tragen. Trotz pessimistischer Aussagen zur
Zukunft des Konzerthörens, die es schon seit
dem 19. Jahrhundert begleiten, wird die Hör-
kunst weiterentwickelt und trägt sozialen und
kulturellen Veränderungen in Gesellschaft
und Kultur Rechnung, etwa durch eine neue
Nutzung von Konzertsälen, durch neue Ver-
breitungswege der Hörkunst über digitale
Kanäle, Apps zum Musikhören oder aber durch
gesonderte Hörkunsttraditionen für bestimmte,
auch klassische Musikrichtungen. Die Frag-
mentierung von Hörgemeinschaften hat im
Laufe der Konzertsaalgeschichte immer weiter
zugenommen. Die Differenzierung in unter-
schiedliche Hörergruppen nach Hörweisen

und Musikstilen ist ein grundlegendes Merkmal
unserer Musikkultur geworden. Eine Hörerin,
die 2020 in ein Konzert der Dresdner Phil-
harmonie geht, mag zwar bestimmte Ideale
mit den Konzerthörern von vor 150 Jahren
teilen, die die ersten Sinfoniekonzerte der
Dresdner Philharmonie besucht haben. Aber
sie unterscheidet sich auch von ihnen, etwa
dadurch, was sie mit Konzertbesuchen ver-
bindet und welche kulturelle Bedeutung sie
ihnen beimisst. Womöglich hat sie sogar mehr
mit den Smartphone-Hörern in der Straßen-
bahn gemein, was auch immer für eine Musik-
richtung diese hören. Zu einer Geschichte
des Musikhörens in Bildern gehören auch
eine solche Vervielfältigung an Hörweisen und
ihre Wechselwirkungen, deren Erforschung
gerade erst begonnen hat.

Räume

Abbildungen zu Konzerträumen sind eine reichhaltige Quelle für eine Geschichte der Hörkunst. Mit dem Aufstieg des Sinfoniekonzerts seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bedurfte es spezieller Räumlichkeiten, um das Hören als eine Kunst auszuüben. Die ersten bürgerlichen Konzerte fanden zunächst oft in Vereinessälen oder Wirtshäusern statt, die nicht bzw. nicht ausschließlich für ein musikalisches Hörerlebnis vorgesehen waren und zweckentfremdet wurden. Den Akustikhistorikern Viktoria Tkaczyk und Stefan Weinzierl zufolge orientierten sich die ersten modernen Konzertsäle zu Beginn des 19. Jahrhunderts an den Raumstrukturen des Sprechtheaters, das als erstes Formen des gerichteten Hörens etablierte.¹ Im Laufe des 19. Jahrhunderts bauten Konzertgesellschaften eigens für Konzerte vorgesehene Säle. Die architektonische Gestaltung, eine auf das Musik-Erleben ausgerichtete Akustik und eine kunstvolle Dekoration sollten ein intensives Hörerlebnis ermöglichen – ein Hören, das sich exklusiv auf die Musik richtete, unnötige Störungen vermied und dem Einzelnen ein »privates Erlebnis im öffentlichen Raum« erlaubte, wie der amerikanische Dirigent und Hörforscher Leon Botstein formulierte. In einigen europäischen Musikzentren wie Wien, Amsterdam oder Leipzig bauten die musikbegeisterten Bürger

im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eigene Konzertsäle, die solche Hörvorstellungen beispielhaft und idealtypisch umzusetzen versprachen. Die Außenansichten dieser Konzertgebäude verweisen darauf, welche monumentale Stellung das Konzertleben in diesen Städten einnahm: Sie standen allein und an zentralen Orten der Stadt, was auf die Bedeutung der Hörkunst im Stadtbild, aber auch für das bürgerliche Leben verweist.

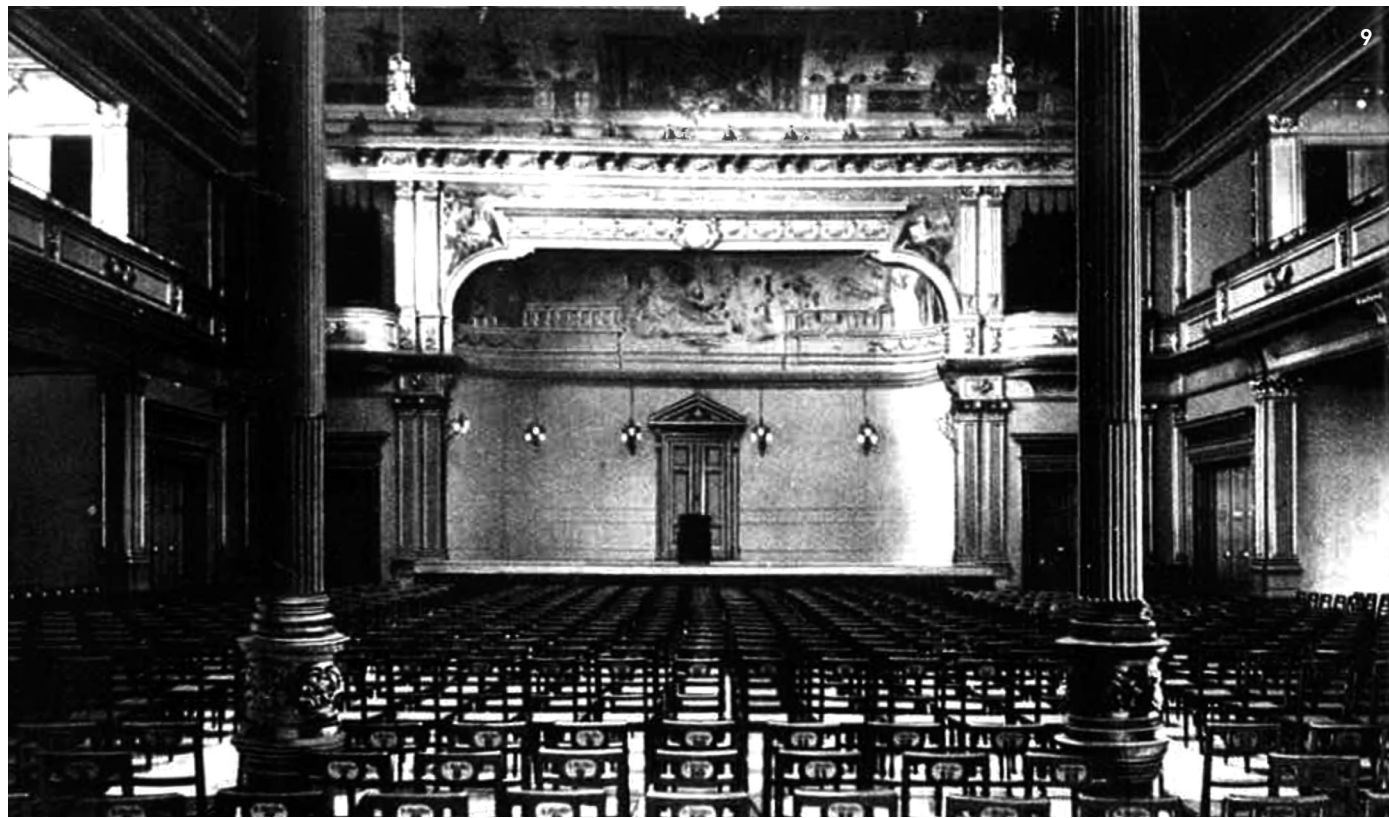
Allerdings besaßen nicht alle bürgerlichen Konzertvereine die ökonomischen, politischen oder sozialen Möglichkeiten, solche Konzertsaalprojekte zu realisieren. In vielen Städten entstanden daher Säle, die verschiedenen Funktionen gerecht werden mussten und bei denen das Musikhören nur eine von mehreren Nutzungsformen war. Die Bürger in Frankfurt am Main eröffneten zum Beispiel 1861 den »Saalbau«, der sich in seiner Grundform an Konzertsäle anlehnte, der aber auch für Verkaufsmessen, politische Veranstaltungen und bürgerliche Feste genutzt wurde (Abb. 7). Wie in Dresden stand dieser Saal nicht für sich und erhielt nicht – wie in Wien oder Leipzig – eine herausgehobene Stellung im Stadtbild; vielmehr hob er sich nicht vom Straßenbild ab und war integriert in ein Vereinshaus (Abb. 8).



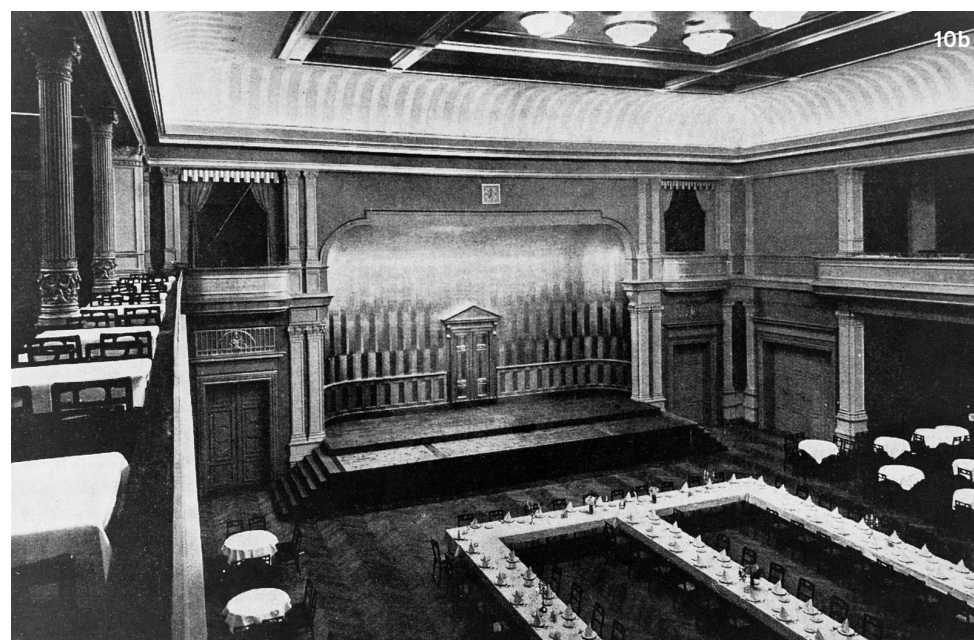
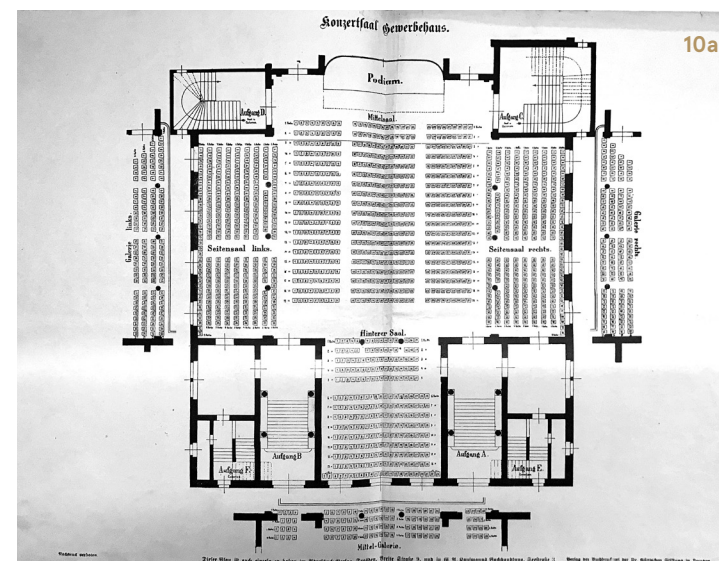
7 → Saalbau in Frankfurt am Main, 1890
8 → Das Vereinshaus des Dresdner Gewerbevereins, um 1939



Musikhören: Nur eine von vielen Funktionen bürgerlicher Saalbauten



9 → Gewerbehauseaal mit
Konzertbestuhlung, um 1900
10a → Saalplan des
Gewerbehauseaals, um 1900
10b → Gewerbehauseaal nach
der Erneuerung, 1927



Als 1870 in Dresden der Saal des Gewerbevereins eröffnet wurde, erfüllte er auf ähnliche Weise solche unterschiedlichen Funktionen. Der Gewerbeverein, gegründet 1834, stand in der Tradition bürgerlicher Bildungsvereine und war tief verwurzelt in der Vereinswelt Dresdens. Wie andere Vereine bot er seinen Mitgliedern Vorträge in Kultur und Wissenschaft an und engagierte sich für die Bildung, aber auch für Kunst und Musik. Die Eröffnung des Saals gab Anlass für die Gründung eines Orchesters, der Gewerbehauskapelle, die später in »Dresdner Philharmonie« umbenannt werden sollte. Der Saal konnte für verschiedenste Zwecke genutzt werden und diente musikalischen Veranstaltungen mit unterschiedlichen Vorlieben ebenso wie Tanzveranstaltungen oder Festen. Auf Abb. 10b erkennt man an der Aufstellung von Tischen, dass der Saal offenbar für Bankette genutzt worden ist.

Allerdings blieben Tische auch bei Konzerten noch lange üblich, inklusive der Bestellung von Getränken. Die Bestuhlung des Saals ohne Tische, wie er für Sinfoniekonzerte genutzt wurde, erkennt man wiederum an dem für den Verkauf von Eintrittskarten genutzten Saalplan und an einem Bild mit der Konzertbestuhlung um 1900 (Abb. 9 und 10a). Dabei handelte es sich um eine sogenannte Schuhschachtel-Form, ein längliches Rechteck, wie sie sich in vielen Konzertsälen im 19. Jahrhundert fand. Sie lehnte sich an die Grundform des Kirchenbaus an und platzierte das Orchester an der Frontseite, um eine direkte und unverstellte Hörerfahrung zu erreichen und zugleich die Aufmerksamkeit der Hörer auf die – meist erhöhte – Bühne zu lenken. Das Orchesterpodium war vergleichsweise klein und konnte erweitert werden, was unterstreicht, dass der Saal nicht primär für Sinfoniekonzerte geplant wurde. Der Saal wurde mehrfach modernisiert, insbesondere durch den Einbau moderner Beleuchtung,

wie auf Abb. 10b zu erkennen ist, und auch die künstlerische Ausgestaltung in der Decke, den Wandgemälden und Raumverzierungen trug historischen Veränderungen Rechnung. Während zu Beginn noch die Deckengemälde von Gewerbe, Handel, Kunst und Wissenschaften den bürgerlichen Wertheimmel des Gewerbevereins spiegelten, zeigt die Modernisierung eine wesentlich sachlichere Formensprache und eine Zurücknahme der dekorativen Elemente.² Damit hielt eine Versachlichung Einzug in den Saal der Gewerbehauskapelle. Es war ein Spezifikum der Dresdner Geschichte, dass an diesem Gedanken der Multifunktionalität im Laufe des 20. Jahrhunderts festgehalten wurde. Nach der Zerstörung des ersten Saals der Dresdner Philharmonie im Februar 1945 dauerte es fast 25 Jahre, bis mit dem Kulturpalast ein neuer adäquater Saal für die Konzerte der Dresdner Philharmonie zur Verfügung stand.

Der Kulturpalast prägte nunmehr die nach sozialistisch-modernistischen Prinzipien gestaltete Dresdner Innenstadt und wies der Kultur einen zentralen Platz zu. Dieser diente nicht nur den Sinfoniekonzerten der Philharmonie und anderen musikalischen Veranstaltungen, sondern auch Tagungen, Festbällen und Unterhaltungsveranstaltungen. Für die Sinfoniekonzerte bot dieser Saal erheblich mehr Hörern Platz (2415 statt 2057) und beeinflusste das Erleben der Musik durch die modernistische Formensprache und durch den Verzicht auf ikonografische Verzierungen oder Gemälde mit Musikbezug. Allerdings litt die Akustik unter dem Primat der Architektur und den räumlichen Anforderungen für nichtmusikalische Zwecke. Die akustischen Erfahrungen entsprachen häufig nicht den Erwartungen der Hörer, und die Musikkritiker der Dresdner Zeitungen bemerkten des öfteren Schwierigkeiten beim Musikhören und Unausgewogenheiten bei der Klangwahrnehmung. Sie kritisierten die Unterschiede beim Hören vom Parkett und Rang aus, bemängelten eine fehlende Vermischung der Einzelklänge oder bemerkten akustische Störungen der Entlüftungsanlage.³

Erst der Neueinbau des Konzertsaals (2017) schuf diesbezüglich eine neue Situation: Er verringerte die Zuhörerzahl (1754) änderte die Grundform, integrierte eine Orgel und ordnete alles dem konzentrierten Hörerlebnis von Musik unter (Abb. 11a). Die neue Form des Konzertsaals folgte dem Beispiel von Hans Scharouns Berliner Philharmonie (1963) (Abb. 11b), die gemeinhin als Prototyp eines neuen Konzertsaals gilt und bis heute Vorbild für zahlreiche Konzertsaalprojekte von Leipzig bis Los Angeles, von Paris bis Hamburg ist. Scharoun hatte mit der traditionellen Schuhschachtel-Form gebrochen und das Orchester in das Zentrum des Saals gestellt. Mit Scharouns Worten gesprochen befand sich das Orchester in einer »Talsohle«, die nun »umringt von den ansteigenden Weinbergen« der Zuschauerblöcke war.⁴ Die Hörerplätze wurden nun nicht mehr als eine zusammenhängende Gruppe platziert, sondern terrassenförmig angeordnet, sodass neue, kleinere Einheiten von Hörern entstanden (Abb. 11a). Dies ist der Grund, warum Scharouns Architektur als ein Ausdruck einer demokratischen Hörkultur gilt, in der verschiedene urbane Gruppen zusammenkommen, in sichtbarem Kontakt stehen und durch ein gemeinsames akustisches Erlebnis zusammenfinden. An diese Ideale anknüpfend verbindet der Dresdner Kulturpalast damit auf einzigartige Weise drei Jahrhunderte miteinander: Die Stadt verfügt nun über einen Saal, der nach außen seine historische Verknüpfung mit der Dresdner Stadtgeschichte des 20. Jahrhunderts nicht verkennt und der über die akustischen Möglichkeiten eines modernen stadtbürgerlichen Konzertsaals des 21. Jahrhunderts verfügt, ohne die Ideale einer Kunst des Hörens aufzugeben, wie sie seit dem frühen 19. Jahrhundert auch in Dresden verfolgt worden war.



11a → Blick von der Chorempore in den neuen Konzertsaal des Kulturpalasts, Dezember 2019
11b → Philharmonie Berlin

Der Konzertsaal mit Weinbergterrassen: Ausdruck einer demokratischen Hörkultur



Hören in Gemein- schaften

Auch wenn die Anleitungen für die Kunst des Hörens sich vornehmlich auf den individuellen Hörer bezogen, so findet das Hören im Sinfoniekonzert immer in der Gemeinschaft mit anderen statt – das Sinfoniekonzert ist wesentlich eine soziale Gemeinschaftserfahrung. Als die Musik mit dem Aufstieg des Konzerts nicht mehr nur zu königlichen Höfen und Kirchen gehörte und eigene Strukturen ausbildete, begann sich das Hören zu demokratisieren, indem die Stadtbürger Zugang zur Musik erhielten und ein Publikum entstand. Dieses Publikum spezialisierte sich auf das Musikhören und bildete eigene Konventionen aus, wie sich die Konzertbesucher während eines Hörerlebnisses zu verhalten hatten. Während solche sozialen Hörerlebnisse in erster Linie in Konzertsälen gemacht werden konnten, zeigen die Abbildungen aus der Hörgeschichte der Dresdner Philharmonie, wie auch Gärten und Parks, Kirchen und Fabrikhallen geeignete Orte hierfür werden konnten (Abb. 12a). Die Fotografie eines Freiluftkonzerts in Pillnitz von 1955 während einer Aufführung von Beethovens Neunter Sinfonie gibt ein Bild von der bürgerlichen Tradition des gemeinschaftlichen Konzertbesuchs (Abb. 12b), die nach Kriegsende oft nur im Freien weiter ausgeübt werden konnte, um einen angemessenen Hörerkreis zu versammeln.



12a → Konzert mit Beethovens Neunter in der Kreuzkirche unter Michel Plasson, 24. Oktober 1996
12b → Freiluftkonzert Pillnitz, mit den Jahreszeiten von Haydn, Pfingsten 1955
13 → Publikum im Deutschen Hygiene-Museum, 1960er-Jahre

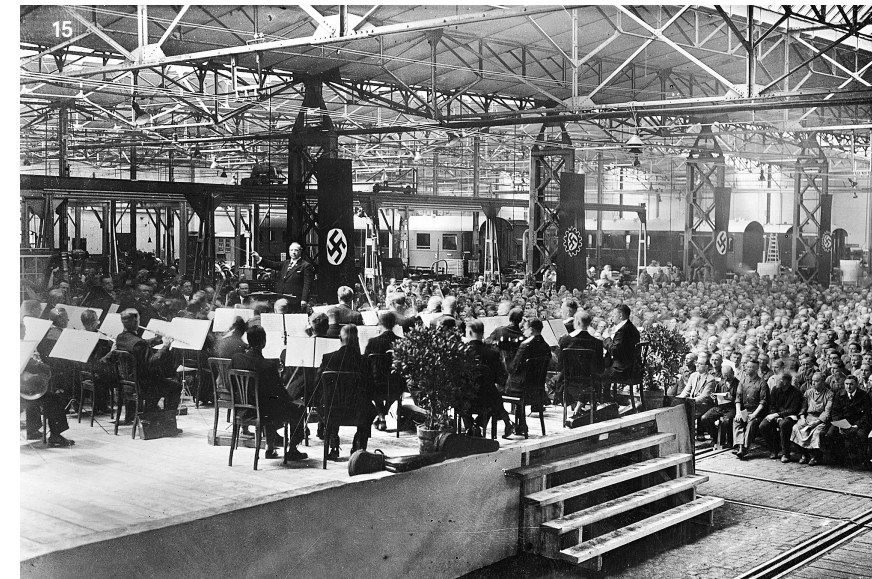


Seit Anbeginn entwickelten sich Sinfoniekonzerte zu sozialen Fixpunkten im bürgerlichen Stadtleben. Sie erfüllten vor allem zwei Funktionen: Erstens dienten sie den Hörern dazu, sich auszutauschen, die eigene Familie vorzuführen und ihren sozialen Status zu zeigen und, wie auch Dresdner Quellen berichten, um die Töchter und Söhne des bürgerlichen Publikums zu verheiraten. Bilder der Hörer zeigen oft eine Homogenität von Moden und Verhaltensweisen. Anhand von Kleidern und Hüten kann man genauso wie in kleinen Gesten und Ritualen erkennen, wie sich die gemeinsame Aufmerksamkeit durch die Zeiten verändert hat (Abb. 13).

Ein Freiluftkonzert der Dresdner Philharmonie in Bad Pyrmont, wo das Orchester um 1930 regelmäßig zu Gast war, zeigt offenbar kurz vor Beginn des Konzerts, wie sich die Hörer unterhielten und auf das Konzert gemeinsam vorbereiteten (Abb. 14).

Zweitens wurden Konzerterfahrungen auch dafür genutzt, sich als ein soziales Ganzes vorzustellen. Nach Meinung der Zeitgenossen stellte sich ein solches Gemeinschaftsgefühl besser und schneller im Konzert her als in anderen Kunstrichtungen, wie zum Beispiel der Musikschriftsteller Karl Storck 1906 formulierte: »[die Musik] besitzt zweifellos die stärksten Kräfte für die Erzeugung des Gefühls der Zusammengehörigkeit, überhaupt für die Erzeugung und Aussprache gemeinschaftlicher Empfindung.«² Eine solche enge Verknüpfung von Gemeinschaft und Musik hören hat insbesondere in Zeiten fundamentaler gesellschaftlicher Wendepunkte zu Überhöhungen und einer Offenheit für nationalistische und politische Zuschreibungen für das Publikum durch das gesamte 20. Jahrhundert gesorgt. Die englischen Historiker Neil Gregor und Tom Irvine haben solche Vorstellungswelten als »Dreams of Germany« mit Blick auf das Konzert beschrieben, wenn ideale und scheinbar unverrückbare soziale Begriffe wie Volk oder Nation sich häufig mit Publikum und selbstverständlich auch mit den Musikern verbanden.³ Wie andere kulturelle Veranstaltungen auch, zeigen Bilder des Hörens, wie anfällig das Publikum für eine solche politische Indienstnahme war, wenn es zum Beispiel als Mikrokosmos der deutschen Nation in der Zeit des Ersten Weltkriegs oder als Repräsentation der »werkstätigen Bevölkerung« während der DDR-Zeit gesehen wurde.⁴ Es gibt auch Beispiele, wo soziale und nationalistische Vorstellungen miteinander verknüpft werden konnten, wie zum Beispiel bei Arbeiterkonzerten, die im Rahmen nationalsozialistischer Kulturaktivitäten stattfanden (Abb. 15).

Aus Sicht der Konzertorganisatoren sollten solche Symbole den kollektiven Charakter der Hörerfahrung stärken, und sie wurden in beiden deutschen Diktaturen verwendet. In der Zeit nach der Eröffnung des Kulturpalasts 1969 war mit den Konzerten die Hoffnung verbunden, dass die gemeinsamen Hörerlebnisse einen wichtigen Beitrag »zur geistigen Formung des neuen, sozialistischen Menschen« leisten (Abb. 16).⁵ Aber nicht nur die Hörer, auch die Musiker konnten Gegenstand einer solchen Inszenierung einer nationalen Gemeinschaft werden, etwa wenn die Dresdner Philharmonie schon bald nach dem Zweiten Weltkrieg gepriesen wurde als eine Botschafterin des »neuen friedlichen Deutschland«, der DDR, insbesondere durch ihre zahlreichen Reisen nach Westeuropa.⁶ Allerdings war das Orchester nur wenige Jahre zuvor als Repräsentant des nationalsozialistischen Deutschlands in eben diesen Ländern unterwegs gewesen und hatte Konzerte für Wehrmachtssoldaten veranstaltet.⁷ Die Inszenierung einer über das Konzert hinausgehenden Gemeinschaft konnte konkrete politische Inhalte unterstützen und Hörerlebnisse prägen.



14 → Vor dem Musikpavillon in Bad Pyrmont, Pfingsten 1930
 15 → Konzert in den Eisenbahn-Werkstätten Leipzig, wohl mit dem Orchester des Mitteldeutschen Rundfunks (Mirag), Dirigent: Theodor Blumer, zwischen 1933 und 1942
 16 → Beethovens Neunte unter Heinz Bongartz im Festsaal des Kulturpalasts, 1. Zentrales Rätetreffen der Pionierorganisation »Ernst Thälmann«, 18. August 1972

Viele Fotografien des Konzertpublikums sehen ein lohnenswertes Motiv darin, das Publikum als Ganzes darzustellen. Sie zeigen die Hörer als eine Masse, als eine Einheit und als eine Macht. Sie belegen, dass das Hören von Musik ein sozialer Vorgang ist und welche bedeutende Stellung die Musik im Leben der Städte einnahm und bis heute einnimmt (Abb. 11a, S. 26/27). Aber solche eindrucksvollen Darstellungen einer Synthese von Räumen und Hörern sollten nicht darüber hinwegtäuschen, wie sehr sich die einzelnen Hörer in Wirklichkeit voneinander unterscheiden – eine Einheit des Publikums bedeutete immer auch eine Einheit in Vielfalt. Dies betrifft nicht nur die Differenzierung, die im Konzert durch Preisgestaltung und Anordnung der Sitzplätze möglich ist, sondern auch das Hören von Musik selbst, das von persönlichen Voraussetzungen wie zum Beispiel den eigenen Vorlieben und der musikalischen Bildung abhängt. Insbesondere in der Gegenwart, seitdem öffentliche Gesten immer mehr in den Hintergrund getreten und Normen eines »stillen« Hörens mehr oder weniger durchgesetzt sind, darf das scheinbar uniforme Hören von Musik nicht über die mannigfaltigen individuellen Hörweisen hinwegtäuschen, die das Konzerteleben wie auch den Musikkonsum insgesamt charakterisieren.

Hörer und Hörerinnen im Konzert

AUDITIVE VERSENKUNG

Die Abbildungen 17a und 17b sind sich erstaunlich ähnlich: Eine Frau sitzt nach vorne gebeugt und hört Musik; sie hat den Kopf in die rechte Hand gestützt und verdeckt ihre Augen. Ihre Sinne sind ganz auf das Hören konzentriert, nichts Visuelles stört das Musikerlebnis, die äußere Welt spielt keine Rolle. Es sind besonders eindringliche Bilder vom Musikhören, weil die Gestik und die Körpersprache eines intensiven, ganz nach innen gekehrten Wahrnehmungsvorganges festgehalten werden. Wir sehen nur die äußere Haltung, was in den Frauen vorgeht, können wir nur vermuten. Es kann ein Fokussieren auf die Musik sein, ein Eintauchen in die Klänge, ein intensives Gefühlsleben, Traurigkeit, Melancholie, ein Assoziieren von Bildern und Gedanken, vielleicht auch ein Träumen oder einfach Erschöpfung und Müdigkeit, die sie verbergen möchten. Es sind Bilder von einer durch Musik und Konzert ermöglichten Hörpraxis, einer Kunst der auditiven Versenkung.

Was hören die Frauen, wo sitzen sie? An dieser Stelle muss man die Beschreibung trennen. Das linke ist ein Gemälde (Abb. 17a) von 1883, gemalt von Fernand Khnopff, es heißt *Schumann hören*. Das rechte Foto (Abb. 17b) nahm der Fotograf Richard Peter jun. 1955 während einer Zwinger-Serenade auf, es ist Teil einer Fotoreportage über den Generalmusikdirektor der Dresdner Philharmonie Heinz Bongartz.



17a



17b

17a → Fernand Khnopff:
Schumann hören, 1883
17 b → Publikum einer
Zwinger-Serenade, 1955

Doch was genau gespielt wurde, ist weder für das Gemälde noch für das Foto wichtig. Beide Bilder thematisieren das Hören selbst, die Wirkung von Musik und die Hörsituation, in der diese Wirkungen erfahren werden können. Die Haltung der beiden Frauen ist uns vertraut. Auch heute noch, im Jahr 2020, können wir so wie diese Frauen im Konzert sitzen, können uns, obwohl wir in einer großen Gemeinschaft im Konzertsaal zusammenkommen, zurückziehen, während die Musik erklingt und können uns allein, und zugleich von vielen Menschen umgeben, in die Musik vertiefen. Diese Hörhaltung des Rückzugs nach innen ist, historisch gesehen, ein Erbe aus der Frühromantik. Wilhelm Heinrich Wackenroder beschreibt in der Figur des Tonkünstlers Joseph Berglinger einen Hörer, der die Umgebung ausblendet und sich auf die Musik konzentriert: »Wenn Joseph in einem großen Konzerte war, so setzte er sich, ohne auf die glänzende Versammlung der Zuhörer zu blicken, in einen Winkel und hörte mit eben der Andacht zu, als wenn er in der Kirche wäre – ebenso still und unbeweglich, und mit so vor sich auf den Boden sehenden Augen. Der geringste Ton entschlüpfte ihm nicht, und er war von der angespannten Aufmerksamkeit am Ende ganz schlaff und ermüdet.«¹

Die Frau in Knopffs elegantem Salon scheint allein zu hören, die klavierspielende Person wird nur am Bildrand angeschnitten, aber die junge Frau in der Zwinger-Serenade ist von Hunderten von anderen Menschen umgeben. Andere um sie herum, das zeigt das Bild auch, schauen beim Hören offensichtlich gebannt in Richtung Bühne. Mitten in der Öffentlichkeit quasi privat zu hören – dass dies möglich ist, verdankt sich einer Verhaltensnorm, die sich parallel mit der romantischen Musikästhetik herausbildete und sich erst langsam im Laufe des 19. Jahrhunderts durchsetzte. Durch die Disziplin der Sitznachbarn, die nicht sprechen, flüstern oder dazwischen applaudieren (wie es noch zur Zeit Beethovens üblich war), sondern die wiederum ihre eigenen Formen des stillen Hörens praktizieren, wird der individuelle Rückzug ins Innere möglich. Es ist ein ungeschriebenes »Bitte nicht stören!«, das gilt, wenn die Musik beginnt. Dass dies keineswegs selbstverständlich ist, zeigen andere Konzertformen, vom Kurkonzert an Kaffeetischen bis zum Popkonzert in großen Arenen. Sie fordern und ermöglichen eine stärkere Interaktivität, Körperlichkeit (Mitsklatschen und Tanzen) und Gemeinschaftlichkeit des Musikerlebens, in der eine solche auditive Versenkung nur schwerlich möglich und sinnvoll wäre.

18a → *Concertpublikum*,
Holzschnitt von Alfred Heide
nach einem Gemälde von
René Reinicke, 1899
18b → *Das Publikum in der
ersten Reihe bei der
Eröffnung des Kulturpalasts*,
7. Oktober 1969



B L I C K E I N D I E S I T Z R E I H E N

Die Blicke in die Sitzreihen von drei Konzertsälen (Abb. 18a, 18b, 18c, 18d) sind ebenfalls Dokumente einer Geschichte der Hörkunst. Auch sie machen das hörende Publikum zum Thema des Bildes und auch hier sind die Parallelen erstaunlich. Der alte Herr im Parkett der Berliner Philharmonie um 1900 (Abb. 18a, ein Holzschnitt nach einem Gemälde von René Reinicke, 1899) in der Bildmitte hat fast die gleiche Haltung wie die junge Frau in der Zwinger-Serenade (Abb. 17b) und wie einige Konzertbesucher und -besucherinnen im Rang des neuen Dresdner Konzertsaals (aufgenommen im Februar 2020, Abb. 18c und 18d). Das Gemälde von 1899 zeigt eine fast fotografische Intention in der Weise, wie lebensnah die Hörerinnen und Hörer hier porträtiert werden. Sicher war es auch Reinickes Absicht, hier die begüterte städtische Zuhörerschaft zu zeigen, die sich, in das feinste Abendkleid gewandet und eingehüllt in den edelsten Pelz, die besten Plätze leisten kann. Doch keiner von ihnen scheint ins Konzert gekommen zu sein, allein um gesehen zu werden. Reinickes Bild ist auch ein Bild über die Macht der Musik und die Praxis des Hörens. Alle Porträtierten hören auf ihre je

individuelle Weise zu, sind auf sich oder die Musik konzentriert und signalisieren dies durch die Körperhaltung, die sie einnehmen. Reinickes Bild ist eine regelrechte Publikumsstudie, denn er setzt die Porträts von gegensätzlichen Hörweisen nebeneinander und wechselt sie miteinander ab. Hierin ist das Bild wiederum in hohem Maße konstruiert und komponiert. Das Paar vorn schaut beim Hören in das Programmheft und praktiziert damit ein durch stilles Lesen begleitetes Hören, bei dem man mit der Musik zugleich Wissen über sie aufnimmt, und sei es, dass man sich vergewissert, von wem das nächste Stück ist oder in welchem Satz man sich befindet.

Die Rolle der Programmzettel und -hefte für die Kunst des Hörens wurde erst in den vergangenen Jahren näher erforscht. Im Bedürfnis nach Wissen darüber, was man hört und auf was man hören soll, ist das Ideal eines informierten Hörens greifbar, das Wertvorstellungen über Werke und über »die Musik« tradiert.² Doch auf Reinickes Publikumsstudie sitzen solche Bildungshörer und -hörerinnen direkt neben anderen, die eher in einer Haltung wie Joseph Berglinger verharren. Neben



18c → Publikum im Parkett,
Konzertsaal im Kulturpalast,
22. Februar 2020
18d → Publikum auf dem
Rang, Konzertsaal im
Kulturpalast,
22. Februar 2020



dem lesenden Paar sitzen der bereits erwähnte alte Herr und eine junge, im schulterfreien Weiß gekleidete Frau, beide haben den Programmzettel auf dem Schoß und schauen wie abwesend nach unten oder zur Seite. Dann folgen wieder zwei Herren, die gemeinsam in das Programm schauen und dann wieder zwei Frauen und zwei Männer, der eine in Uniform, die hörend vor sich hin sinnend, wobei der vordere sogar den Kopf fast auf den Knien hat, ähnlich wie die junge Frau in der Zwinger-Serenade (s. Abb. 17b). Erst die letzten, gerade noch erkennbaren Köpfe in der Reihe (und vielleicht auch die Frau im Hermelinpelz) scheinen direkt auf die Bühne und die Musizierenden gerichtet.

Das Dresdner Publikum, das Björn Kadenbach am 22. Februar 2020 fotografierte (Abb. 18c und 18d), zeigt eine ähnliche Vielfalt von Haltungen, auch wenn der ganz nach vorne übergebeugte Hörer fehlt. Und doch scheinen die Dresdner Zuhörer und Zuhörerinnen viel klarer auch mit den Augen auf die Musik ausgerichtet zu sein, nicht nur mit den Ohren. Der Vergleich 1899 mit 2020 macht noch deutlicher sichtbar, dass Reinicke versuchte, ein nach innen gewendetes Musikhören zu beschreiben, in dem der Hörsinn und die inneren Hörvorgänge wichtiger sind als das Geschehen auf der Bühne. Viele andere Dinge fallen auf, zum Beispiel, dass der Dresscode im 21. Jahrhundert sehr viel offener ist; das Bild ist nicht nur als Foto farbig, auch die Zuhörerschaft scheint bunter zusammengewürfelt. Keiner schaut während der Musik in das Programmheft, doch einige haben das Programm auf den Knien liegen. Die Fokussierung nach außen gilt noch mehr für das Publikumsbild aus dem alten Kulturpalast (Abb. 18b). Hier ist man überrascht, wie stark

alle Blicke auf die Bühne fixiert sind: Wird da wirklich Musik gehört oder hält jemand gerade eine Rede, die alle gespannt verfolgen? Kann man Bildern vom Hören ansehen, ob auf der Bühne gerade musiziert oder gesprochen wird? Tatsächlich handelt es sich hier um die festliche Eröffnung des Kulturpalasts am 7. Oktober 1969, auf dem Programm stand die Neunte Sinfonie von Beethoven. Vielleicht erklärt der offizielle Charakter dieses besonderen Abends auch die ungewöhnlich homogene Haltung fast aller Abgebildeten. Niemand weicht von einer aufrechten Sitzhaltung ab, keiner schlägt die Beine übereinander, keine lehnt sich nach vorn, tanzt aus der Reihe. Darin steht dieses Bild im wohl größten Gegensatz zu Reinickes Publikumsstudie aus der Kaiserzeit, aber auch zum entspannt konzentrierten Dresdner Publikum von 2020. Dem Bild der Kulturpalasteröffnung ist eine respektvolle Steifheit anzumerken, die auch der Tatsache geschuldet sein könnte, dass alle Abgebildeten wussten, dass sie fotografiert werden. Hier in der ersten Reihe, an einem solchen Abend, sitzt man anders als im obersten Rang, man wird gesehen. Damit hat dieses Publikumsbild vielleicht auch etwas Gestelltes, Künstliches, das eine Botschaft über die Atmosphäre und den Charakter des Ereignisses übermitteln will. Bildern des Hörens ist nie ganz zu trauen, aus welcher Zeit auch immer, jedenfalls nicht auf den ersten Blick, sie bleiben immer interpretationsbedürftig, vor allem, wenn man etwas über das Musikhören erfahren möchte.

Kann man auf Bildern vom Hören sehen, ob auf der Bühne musiziert oder gesprochen wird?

Anmerkungen und Nachweise

Umkehrung der Perspektive

- 1 Geissler, Friedrich Adolf: »Das neue Publikum«, in: Die Musik 15 (1923), Nr. 2, S. 873-876, S. 873.

Räume

- 1 Viktoria Tkaczyk, Stefan Weinzierl: »Architectural Acoustics and the Trained Ear in the Arts: A Journey from 1780 to 1830«, in: Christian Thorau und Hansjakob Ziemer, The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th centuries, New York: OUP, 2019, S. 231-255.
- 2 So in einer Beschreibung vom Dresdner Anzeiger vom 28.11.1870, zitiert in: Dieter Härtwig, Die Dresdner Philharmonie. Eine Chronik des Orchesters 1870-1970, Leipzig 1970, S. 8
- 3 Zitiert in Philharmonische Blätter 2015, S. 33
- 4 Zitiert in: <https://www.berliner-philharmoniker.de/philharmonie/architektur/> (zuletzt gesichtet: 2.5.2020).

Hören in Gemeinschaften

- 1 Härtwig, 1970, S. 11.
- 2 Storck, Karl Gustav Ludwig: Die kulturelle Bedeutung der Musik, Stuttgart 1906, S. 33.
- 3 Neil Gregor, Thomas Irvine (Hrsg.): Dreams of Germany. Musical Imaginaries from the Concert Hall to the Dance Floor, New York: Berghahn 2019.
- 4 Härtwig, 1970, Vorwort.
- 5 Härtwig, 1970, S. 121.
- 6 Härtwig, 1970, S. 5.
- 7 Härtwig, 1970, S. 101.

Hörer und Hörerinnen im Konzert

- 1 Wilhelm Heinrich Wackenroder, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, in: Wilhelm Wackenroder: Werke und Briefe, München 1984, S. 233.
- 2 Thorau, Christian (2013): »Werk, Wissen und touristisches Hören. Popularisierende Kanonbildung in Programmheften und Konzertführern«, in: Pietschmann, Klaus / Wald-Fuhrmann, Melanie: Kanon der Musik: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch, München: Text und Kritik, S. 535-561.

Abbildungsnachweise

SLUB Dresden/Deutsche Fotothek

unbekannter Fotograf: S. 5

Gerhard Döring: S. 13 u., 14 beide, 21 o.

Richard Peter jun.: S. 23

sachsen.digital.de

S. 6

Archiv Dresdner Philharmonie

unbekannter Fotograf: S. 2/3, 9, 10, 20, 21 u., 24, S. 17

Björn Kadenbach: S. 4, 26

Berliner Philharmonie/Heribert Schindler: S. 16

Frank Höhler: S. 18 o.

Braun, Dresden: S. 19 u.

Bernhard Liebich: S. 19 o.

Einzelnachweise

Illustrierte Zeitung, Leipzig und Berlin, Bd. 113, Nr. 2936,

5. Oktober: S. 25

Königliches Museum der Schönen Künste von Belgien,

Brüssel, J. Geleyns: S. 22

Institut für Stadtgeschichte Frankfurt a. M.: S. 13 o.

J A

H

R