

der Bestand ihrer Herrschaft in Gefahr geraten war. Manches von dem, was der Autor über das Ende des Hungers in China schreibt, scheint gleichfalls in diese Richtung zu weisen.

Man muss nicht alle Schlussfolgerungen Felix Wemheuers teilen, um in „Famine Politics“ einen herausragenden Beitrag zur Debatte um Hungersnöte im Sozialismus zu erkennen. Es sind insbesondere zwei Aspekte die hier von besonderer Bedeutung sind. Erstens: Die Hungersnöte waren entscheidend für das Verhältnis zwischen Staat und bäuerlicher Bevölkerung. Sie waren Akte brutaler Unterdrückung. Zugleich schufen sie auch die Voraussetzungen für eine dauerhafte Koexistenz zwischen Bauern und Kommunisten. Letztere verstanden, dass sie nicht allein mit Zwang agieren konnten, sondern dass sie der Landbevölkerung Konzessionen machen musste. Zweitens zeigt das Buch eindringlich, dass es in der Verantwortung von Staaten liegt, ob Hungersnöte ausbrechen. Und sie haben es in der Hand, ihnen ein Ende zu setzen.

Anmerkungen:

- 1 Der Autor kritisiert hier insbesondere die Arbeit von Frank Dikötter: *Maos Großer Hunger. Massenmord und Menschenexperiment in China*, Stuttgart 2014.
- 2 B. Falk, *Sowjetische Städte in der Hungersnot 1932/33. Staatliche Ernährungspolitik und Städtisches Alltagsleben*, Köln 2005.
- 3 F. Schnell, *Räume des Schreckens. Gewalt und Gruppenmilitanz in der Ukraine 1905-1933*, Hamburg 2012.

Sven Oliver Müller / Jürgen Osterhammel / Martin Rempe (Hrsg.): Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015, 312 S.

Jessica C. E. Gienow-Hecht (Hrsg.), Music and International History in the Twentieth Century (= Explorations in Culture and International History, vol. 7), New York: Berghahn 2015, 278 S.

Rezensiert von
Friedemann Pestel, Freiburg

Seitdem Sven-Oliver Müller 2010 das Nachdenken über einen *musical turn* in der Geschichtswissenschaft angestoßen hat,¹ geht eine wachsende Zahl substanzieller Beiträge der Frage nach, ob der *musical* und *acoustic turn* „the next big thing“ (Gienow-Hecht, S. 1) an der Schnittstelle von Kultur-, Diplomatie- und Emotionsgeschichte des 19. und 20. Jh.s werden könnte. Zwei Produkte dieser Konjunktur gilt es im Folgenden vorzustellen. Sie stammen aus Forschungskooperationen, die bereits mit einschlägigen Publikationen hervorgetreten sind, und markieren zugleich zwei Pole einer Geschichte von Musik als sozial-politischer Praxis im Dialog von Geschichts- und Musikwissenschaft.² Nachdem bislang im geschichtswissenschaftlichen Interesse an Musik eher das 19. Jh. im Vordergrund

stand,³ widmen sich beide Bände nun explizit dem 20. Jh.

Sven Oliver Müller, Jürgen Osterhammel und Martin Rempe fassen in ihrem Tagungsband Musik als Kommunikationsprozess sozialer Gruppen und damit als „sozial relevante Kulturtechnik“ (S. 11). Dieses konstruktivistische Verständnis erlaubt es, über musikalische Praktiken und Rezeptionsformen der Leitfrage nach Kommunikationsräumen im 20. Jh. nachzugehen und die Kernfunktionen musikalischer Kommunikation herauszuarbeiten: Information, Meinungsbildung, Vergesellschaftung und Unterhaltung. Der Vorteil dieses Ansatzes liegt in der Verflüssigung wirkmächtiger und teilweise bis in die disziplinären Forschungskulturen hinein verfestigter Gegenkategorien: Komposition vs. Aufführung vs. Rezeption, „E-“ vs. „U-Musik“ und eben Geschichts- vs. Musikwissenschaft. In methodischer Hinsicht verschiebt sich dadurch der Fokus auf musikalische Aufführungen als kommunikative Akte und soziale Praktiken, auf öffentliche Diskurse und auf mediale Repräsentationen von Musik. Diese Schwerpunkte bilden die Klammer für die in drei Abteilungen gegliederten 13 Fallstudien, die in ihrer Gesamtheit das ganze 20. Jh. abdecken, räumlich jedoch durchaus eklektisch ausgewählt sind. Ein klarer Schwerpunkt auf Deutschland wird insbesondere erweitert durch Schlaglichter auf Afrika und Japan.

Unter der Überschrift „Traditionslinien und Aufbrüche“ geht es im Deutschland-dominierten ersten Teil um Kontinuitätslinien zum 19. Jh. unter den Bedingungen eines sozial und medial erweiterten Zugangs zu musikalischen Aufführungen, maßgeblich durch die wachsende Präsenz

von Musik im öffentlichen Raum und die Entwicklung von Rundfunk und Schallplatte. Celia Applegate zeigt, welchen Anteil Militärmusikkapellen des 19. Jh.s an der Verbreitung und Popularisierung eines Repertoires hatten, das sich nicht einseitig auf Militär- oder Kunstmusik reduzieren lässt, sondern hinsichtlich Genre- wie auch geografischen Grenzen Träger vielfältiger Transferprozesse wurde. Martin Thrun widmet sich an der Schwelle vom 19. zum 20. Jh. einer Umbruchphase im musikalischen Publikumsverhalten. Die zunehmend zum Schweigen gebrachten Konzertbesucher widersetzten sich der „ästhetischen Polizei“ insbesondere bei Aufführungen Neuer Musik, wobei sich die Missfallensbekundungen weniger auf künstlerische Minderleistungen als auf das jeweils aufgeführte Werk bezogen. Daran knüpft William Weber unter Bezugnahme auf seine These von der *great transformation of musical taste*⁴ an. Anhand einer umfangreichen Auswertung deutscher Konzertprogramme legt er offen, dass Werke lebender Komponisten zunehmend seltener in den Konzertzyklen für großes Publikum gespielt wurden. Sie wurden vielmehr in „Novitäten“-Formaten separiert, da zeitgenössische Musik den intendierten Kommunikationsprozess zwischen Ausführenden und Publikum bedrohte. Stephanie Kleiner schließlich wirft anhand des Publizisten und Kasseler bzw. Wiesbadener Intendanten Paul Bekker ein Schlaglicht auf die politisch-soziale Bindungskraft von Musik in der Nachkriegszeit der 1920er-Jahre. In dieser Phase bedurfte es neuer symbolischer und institutioneller Formen, um mit Musik den Anspruch zu verfolgen, einen „neuen“ republikanischen Menschen zu bilden.

Der zweite Teil „Emotion und Gefolgschaft“ widmet sich dem Komplex musikalischer Partizipation und Führung und damit dem die Zeitgenossen immer wieder beschäftigenden Phänomen des „Charismas“ von Musikerpersönlichkeiten. Sarah Zalfen untersucht zunächst das gemeinschaftliche Singen auf SPD-Parteitag als politische Kommunikationsform und stellt die vielfältigen Gebrauchsweisen von Parteitagsmusik heraus, in deren Zuge die Grenze zwischen Ausführenden und Zuhörenden performativ aufgehoben wurde. Gleich drei Beiträge nehmen sich im Anschluss des wohl einschlägigsten Typus musikalischer Führungsgestalten an – des Dirigenten. Hansjakob Ziemer schlägt am Beispiel des Wirkens von Willem Mengelberg in Frankfurt einen Bogen zurück zu den „Skandalkonzerten“ des frühen 20. Jh.s, wobei hier die emotionale Polarisierung nicht den Werken, sondern der Dirigierweise geschuldet war. In methodischer Hinsicht enthält der Beitrag wichtige Anregungen, nicht nur die Dichotomie von Ausführenden und Publikum aufzubrechen, sondern die beteiligten Akteure in ihren Netzwerkstrukturen zu betrachten. Dazu zählt insbesondere die kommunikative Funktion von Musikkritikern als Deutern, damit aber auch als „Erziehern“ für die *musical literacy* des Publikums. Jürgen Osterhammel interessiert sich in kollektivbiografischer Perspektive für das Selbstverständnis der die erste Jahrhunderthälfte dominierenden Dirigentengeneration der „1890er“. Dirigenten wie Fritz Reiner, Hans Knappertsbusch, Adrian Boult, Erich Kleiber oder Charles Munch deckten ein breites Erfahrungs- und Karrierespektrum ab und legten zugleich Rechenschaft über ihr dirigentisches Selbstverständnis sowie

ihre kommunikative Rolle im Musikleben ab. Den Gegenpart zum eher „sachlichen“ Habitus dieser Protagonisten verkörperte zweifelsohne Leonard Bernstein, den Sven Oliver Müller anhand von Selbstzeugnissen, Kollegenbeobachtungen und Biografien als höchst erfolgreichen Musik- und damit Emotionsvermittler beschreibt. Der distanzlose, aber durchaus reflektierte Einsatz von Emotionen prägte Bernsteins konsequent öffentlich gelebte Rolle zwischen Publikum, Veranstaltern und Komponisten.

Der dritte Teil „Grenzüberschreitung und Aneignung“ setzt zwei höchst unterschiedliche Schwerpunkte. Die ersten Beiträge durchleuchten die kommunikative „Raum-Zeit-Verdichtung“ (S. 19) des 20. Jh.s anhand musikalischer Transfers. Toru Takenaka widmet sich dem bekannten japanischen Fall, wo der Transfer westlicher Musik zu einem Kernanliegen des gesellschaftlichen Modernisierungsprojekts des Meiji-Regimes nach 1868 wurde. Hervorzuheben ist vor allem der Verweis auf die innergesellschaftlichen Dynamiken dieses häufig „von oben“ beschriebenen Akkulturationsprozesses. Europäische Musik, transportiert über die christliche Kirche, kompensierte als alternatives symbolisches Zeichensystem Frustrationserfahrungen der alten Eliten. Ebenso stand der japanische Wagnerismus um 1900 für eine Identifikationskrise der jungen Generation mit dem Restaurationsregime.

Claudius Torp zeigt am Beispiel des erzieherischen Einsatzes von Missionsmusik im subsaharischen Afrika, wie europäische musikalische Praktiken durch ihre lokale Aneignung „entortet“ (S. 215) wurden. Die wachsende Indigenisierung der Musikpraktiken war nicht zuletzt fehlenden

Professionalisierungsmöglichkeiten geschuldet und lässt sich keinesfalls auf Synkretismus reduzieren. Vielmehr gelingt es Torp, die Bindungs- und Abgrenzungskraft von Missionsmusik differenziert aufzufächern. Die globalen Verflechtungen musikalischer Kommunikation kommen bei Martin Rempe am deutlichsten zum Tragen. Der Import der kubanischen Rumba nach Belgisch-Kongo mithilfe europäischer Schallplattenfirmen stellt auf originelle Weise Kultur als Kompensationsform zu politischen und ökonomischen Entwicklungsmustern der späten Kolonialzeit heraus. Jenseits ethnischer Zugehörigkeiten und rassistischer Hierarchien entstand über den auf die Rumba konzentrierten afrikanischen Schallplattenmarkt der 1930er bis 1960er Jahre ein eng umgrenzter eigener Kommunikationsraum.

Die anschließenden Beiträge zur westdeutschen Pop- und Folkmusik der zweiten Jahrhunderthälfte beziehen das Schlagwort der Grenzüberschreitung auf das Genre. Klaus Nathaus vollzieht in seiner Analyse des sozialen Publikumswandels westdeutscher Popmusik einen zunächst überraschenden Perspektivwechsel auf die Produzentenseite von Musikverlagen, Rundfunkanstalten, Plattenfirmen und Disc Jockeys und wendet sich damit gegen das wirkmächtige Narrativ von Populärkultur als Abbild größerer soziokultureller Entwicklungen. Er zeigt, dass musikalische Kommunikation zunächst nicht über Aushandlungsprozesse mit dem „realen“ Publikum stattfand, sondern der Musikgeschmack eines imaginären Publikums das Angebot prägte. Erst die allmähliche Orientierung an tatsächlichen Publikumszahlen der entsprechenden Formate habe – jedoch unabhängig von politischen und

wirtschaftlichen Wandlungsmustern – zu einer größeren stilistischen Bandbreite auf dem westdeutschen Popmusikmarkt geführt, ohne dass deren Ursachen eingehender ergründet worden wären. Detlef Siegfried nimmt dazu eine Kontrastperspektive ein und analysiert die Musikfestivals in Waldeck und Roskilde als Kommunikationsereignisse und damit Indikatoren für gesellschaftliche Wandlungsprozesse. Sein Zugriff ist primär institutionengeschichtlich und arbeitet den Stellenwert von Größe, Ausrichtung und Erlebniswert der Festivals für ihre Publikumsreichweite heraus.

Die hier versammelten Fallstudien sind vielfältig, dicht und im Einzelfall zunächst für die Spezialisten interessant. Seinem programmatischen Anspruch, Musik im 20. Jh. kommunikationsgeschichtlich aufzuschließen, wird der Band aber neben den systematischen Überlegungen der Einleitung durch immer wieder eingeflochtene reflexive Passagen in den Fallstudien gerecht. Überlegungen zur Dezentrierung musikalischer Transfers von der europäischen Perspektive zu teilweise autonomen musikalischen Kommunikationsräumen abseits hegemonialer oder hierarchischer Strukturen oder zu kommunikativen Missverständnissen sind über den jeweiligen Spezialfall hinaus relevant und warnen zu Recht vor linearen Vorstellungen von sozialer Kommunikation mittels musikalischer Praktiken.

Das Profil des von Jessica Gienow-Hecht herausgegebenen Bandes *Music and International History in the Twentieth Century* unterscheidet sich von dem soeben betrachteten. Er ist thematisch-methodisch kohärenter, zugleich aber auch monoperspektivischer, was sich aus dem Titel nicht auf

den ersten Blick erschließt. Den Kern des Bandes bilden Aufsätze zur Politisierung des internationalen Musiklebens und zur Rolle des Staates als kulturdiplomatischem Akteur während des Kalten Krieges. Der räumliche Fokus liegt maßgeblich auf den Vereinigten Staaten in internationaler Perspektive. Innerhalb dieses Rahmens, dessen Forschungskontext Jessica Gienow-Hecht in der Einleitung räumlich breiter gefasst ausleuchtet, versammelt der Band musik- und geschichtswissenschaftliche Beiträge, die Musik als Maßstab für Quantität und Qualität internationaler Beziehungen betrachten.

Unter den konzeptionellen Säulen findet sich neben den Kategorien Genre, Kalter Krieg und Einflussnahme auch hier die der Kommunikation. In den Beiträgen spiegelt sich jedoch deutlich wider, dass das Hauptaugenmerk auf der Rolle des Staates liegt. Hier konstatiert Gienow-Hecht das scheinbar paradoxe Zusammenwirken gegenläufiger Prozesse, nämlich einerseits einer wachsenden staatlichen Kontrolle und Funktionalisierung von Musik für (außen-)politische Zwecke und andererseits wirkmächtige Vorstellungen des internationalen und apolitischen Charakters von „klassischer“ oder „zeitgenössischer“ Musik.

Dieser kulturdiplomatische Schwerpunkt erklärt, warum mögliche Korrekture und Komplemente zur dominanten Rolle der Politik im Musikleben – man denke an musikalische Traditionsbildungen, globale Musikmärkte oder die Reaktionen von Musikerinnen und Musikern auf politische Vereinnahmungsversuche – weitgehend außen vor bleiben. Umso aufschlussreicher sind dort, wo sie in den Beiträgen stattfinden, die Perspektiverweiterungen über die

musikpolitische Senderseite hinaus. Sie stellen Eigenlogiken der Aneignung diplomatischer Initiativen in den Zielländern ebenso heraus wie die Handlungsspielräume, die sich aus „weicher“ Musikpolitik gegenüber „harten“ politischen Handlungsformen ergaben.

In den ersten beiden Beiträgen steht zunächst die „Abwesenheit des Staates“ in den internationalen Musikbeziehungen im Mittelpunkt. David Monod präsentiert mit den Barisson Sisters eine Varietégruppe, die um 1900 in Europa und den USA gastierte. Allerdings unterschieden sich sowohl die soziale Zusammensetzung der Publika als auch die kulturellen Wahrnehmungsmuster auf beiden Kontinenten grundlegend. Spielten staatliche Akteure im Falle der singenden Varietékünstlerinnen keine Rolle, so markierte die von Anne C. Shreffler untersuchte Positionierung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in den 1930er Jahren eine gezielte Strategie, politischen Vereinnahmungsversuchen zu entgehen. Von Gegeninitiativen seitens der Sowjetunion und des nationalsozialistischen Deutschen Reiches unter Druck gesetzt, verteidigte die Gesellschaft ein unpolitisches, autonomes Kunstverständnis, das sich jedoch unvermeidlich in eine Position expliziter politischer Neutralität verwandelte und damit Konstellationen des Kalten Krieges vorwegnahm.

Ohne dass Musikdiplomatie eine exklusive Domäne der zweiten Hälfte des 20. Jh.s gewesen wäre, haben alle sechs Beiträge der zweiten Sektion zum Verhältnis von Musik und internationaler Politik ihren Fokus auf der Zeit nach 1945. Toby Thacker analysiert Musik als politisches Instrument der vier Besatzungsmächte in

Deutschland 1945 bis 1949, diskutiert das Verhältnis von Kooperation und Konkurrenz und berücksichtigt vor allem die aktive Partizipation deutscher Künstler und Publika in den *re-education*-Prozessen. Diese schlug sich nicht zuletzt in Repertoire- und Genrefragen nieder. Einerseits wurde hier *German music* anknüpfend an frühere Internationalisierungsprozesse neu semantisiert. Andererseits behielt klassische Musik gerade gegenüber dem Jazz das höchste Prestige.

Danielle Fosler-Lussier eröffnet anschließend den Schwerpunkt zu amerikanischer Kulturdiplomatie im Kalten Krieg, wendet sich gegen unilaterale Sichtweisen auf diplomatische Beziehungen und betont ebenfalls die *agency* von Diplomaten, Impresari und Zielpublika. Insbesondere plädiert sie dafür, langfristige Vorbereitungsarbeiten für kulturelle Veranstaltungen, die Zusammenarbeit von Diplomaten mit lokalen Vertretern, Partizipationsformen und Nachwirkungen zu untersuchen. So sehr diese methodische Absicht einleuchtet, verwundert es, dass auf Quellenebene der spezifische Wahrnehmungs- und Darstellungsfiler diplomatischer Berichte nicht eingehender diskutiert und durch ergänzendes Material aufgebrochen wird.

Vor dieser Herausforderung steht auch Jonathan Rosenbergs Fallstudie zu staatlich finanzierten Tourneen amerikanischer Orchester nach Asien und Lateinamerika in den 1950er Jahren. Wie auch in den anderen Beiträgen aufscheint, eigneten sich musikalische Gastspiele in besonderer Weise, dem weit verbreiteten Stereotyp der USA als materialistischer, mithin „kulturloser“ Nation entgegenzuwirken und den internationalen politischen Führungsanspruch durch den Anspruch auf Hochkul-

tur performativ zu untermauern. Als aufschlussreich für die wiederkehrende Frage nach der tatsächlichen Wirksamkeit von Kulturdiplomatie, ihres qualitativen und quantitativen Einflusses auf internationale Beziehungen erweist sich die Rezeption der einhellig akklamierten Tournee des New York Philharmonic Orchestra 1958 nach Lateinamerika im Vergleich zu den deutlich kritischer wahrgenommenen zeitgleich stattfindenden Staatsbesuchen von Vizepräsident Richard Nixon.

Am Ende der USA-Sektion erprobt auch Emily Abrams Ansari eine kulturgeschichtliche Erweiterung der Diplomatiegeschichte. Am konkreten Beispiel der Krise um die amerikanische Militärbasis in Island Ende der 1950er-Jahre zeigt sie unmittelbare politische Wirkungen kulturdiplomatischer *soft power* auf bilaterale Beziehungen auf. Hier gelang es, mithilfe musikalischer Gastspiele das Image der Vereinigten Staaten auf isländischer Seite so zu verbessern, dass eine Schließung der Militärbasis abgewendet wurde. Der Stellenwert klassischer Musik besaß zudem eine sozio-ethnische Dimension, verzichtete die US-Diplomatie doch gezielt auf den Einsatz von Jazz, um Ressentiments isländischer Nationalisten gegenüber farbigen Soldaten keinen Vorschub zu leisten.

Dominierte in den vorangegangenen Beiträgen schon aufgrund der Quellenauswahl eine top-down-Perspektive, so geht die als *intimate history* angelegte Mikrostudie von Peter J. Schmelz den umgekehrten Weg. Als „private history with public ramifications“ (S. 214) analysiert sie den Briefwechsel des sowjetischen Komponisten und Dirigenten Igor Blazhkov mit dem westdeutschen Musikpublizisten Fred Prieberg und möchte damit musikalische

Akte in eine „dichte“ (ebd.) Kontextualisierung einbetten. Andrea F. Bohlmans Studie zum Polnischen Lieder-Festival in Witebsk 1988 nimmt anschließend wieder die Vogelperspektive des staatszentrierten Kulturaustauschs, hier zwischen Polen und der weißrussischen Sowjetrepublik, ein.

In der Gesamtschau demonstriert dieser Band nachdrücklich, welche Rolle der Staat im internationalen Musikleben vor allem während des Kalten Krieges spielte. Deutlich wird, in welchem Maße gerade US-amerikanische Politiker und Diplomaten auf die affektive Wirkung von Musik setzten, um das Image ihres Landes weltweit zu fördern, ohne dass es sich hier um lineare Kommunikationsprozesse zwischen Sender und Empfänger handelte. Hier bestätigen sich die Ergebnisse beider betrachteter Bände wechselseitig. Umso aufschlussreicher wäre es, in künftigen Forschungen gezielter nach Wirkungs- und Aneignungsmustern zu fragen, dem Verhältnis von kausalen und katalytischen Wirkungen musikalischer Aktivitäten auf internationale Beziehungen.

Drei Beobachtungen lassen sich aus der parallelen Lektüre beider Bände als Indikatoren für die weitere geschichtswissenschaftliche Erkundung des Phänomens Musik festhalten. Erstens erweist sich angesichts der internationalen bzw. globalgeschichtlichen Ausrichtung der Einleitungen beider Bände die methodische Trias von Vergleich-Transfer-Verflechtung in etlichen Fallstudien als wenig systematisch präsent, insbesondere wenn institutionengeschichtliche Zugriffe dominieren oder Komplemente zur Senderperspektive fehlen. Auch in der Zusammenschau der Fülle an Einzelergebnissen bleibt es weitgehend dem Leser überlassen, Bezüge zwi-

schen unterschiedlichen Ausgangs- und Zielkontexten, Akteursgruppen und Phasen des 20. Jh.s herzustellen. Der diachron wie synchron vergleichende Blick würde dagegen helfen, manche thematisch-geografische Volte, die beide Bände schlagen, einzufangen. Die Verflechtungsanalyse könnte ihrerseits weiterführende Antworten auf die Wirkungen musikalischer Kommunikation geben, insbesondere dort, wo sich Widerstände oder Konkurrenzverhältnisse abzeichnen.

Zweitens führen beide Bände die Themen- und Quellenvielfalt vor Augen, aus denen die Zusammenschau von Geschichte und Musik schöpfen kann. Hier existieren gerade auf dem Feld der Kulturdiplomatie große, erst in Ansätzen ausgewertete Korpora in den staatlichen Archiven. Hinzu kommen reichhaltige institutionelle Bestände sowie ein schier unerschöpfliches Reservoir an medialer Überlieferung, von Presseberichterstattung bis hin zu Konzertmitschnitten, die bislang kaum mit dem kulturgeschichtlichen Werkzeugkasten erschlossen worden sind. Auswahl und Aufbereitung geeigneter Quellenkorpora stellt auch zukünftigen Studien reichhaltige Ansatzpunkte wie arbeitspraktische Herausforderungen. Angesichts dieser Vielfalt wäre es im Sinne einer Multiperspektivität auf ein *travelling concept* wie Musik nur wünschenswert, wenn solche Perspektivwechsel anhand der Quellen empirisch fundiert würden.

Drittens erweist sich der Dialog zwischen Musik- und Geschichtswissenschaft als insgesamt fruchtbar, wenn man – wie der Rezensent – als Historiker hinnimmt, dass Vertreter dieser Disziplin sich in beiden Bänden in der deutlichen Überzahl befinden. Gleichwohl ist der produktiv-skep-

tische Schlusskommentar des Musikwissenschaftlers Hans-Joachim Hinrichsen zum Band *Kommunikation im Musikleben* bedenkenswert. Er weist darauf hin, dass Musik als Sonde für historische Prozesse weitaus intensiver diskutiert wird als die aus musikwissenschaftlicher Sicht ebenso berechnete Frage, inwiefern diese Abstraktion von der spezifisch ästhetischen Dimension von Musik auch problematisch sein kann.

Insofern wird die suggestive Frage nach einem *acoustic* oder *musical turn* vielmehr durch die Schnittmengen beider Disziplinen, nämlich ein konstruktivistisch-funktionalistisches Verständnis von Musik im Kontext ihrer konkreten Aufführungen, aufgewogen. Die ästhetische Dimension ließe sich dann, statt sie weitgehend auszublenden, als eine Zuschreibungs- und Wahrnehmungskategorie unter anderen begreifen.

Anmerkungen:

- 1 S. O. Müller, *Analysing Musical Culture in Nineteenth-Century Europe. Towards a Musical Turn?*, in: *European Review of History/Revue européenne d'histoire* 17 (2010), S. 835–859.
- 2 S. O. Müller/J. Osterhammel (Hrsg.), *Musikalische Kommunikation = Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012); J. C. E. Gienow-Hecht (Hrsg.), *Musical Diplomacy. Strategies, Agendas, Relationships = Diplomatic History* 36 (2012), S. 27–75.
- 3 Vgl. etwa Ph. Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914*, Wien 2006; S. O. Müller/J. Toelle (Hrsg.), *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 2008; J. C. E. Gienow-Hecht, *Sound Diplomacy. Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850–1920*, Chicago 2009; S. O. Müller, *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2014.
- 4 W. Weber, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge 2009.