

Sven Oliver Müller / Jürgen Osterhammel / Martin Rempe (Hg.)

# Kommunikation im Musikleben

Harmonien und Dissonanzen  
im 20. Jahrhundert



**V&R** Academic



Sven Oliver Müller / Jürgen Osterhammel / Martin Rempe, Kommunikation im Musikleben

# Kommunikation im Musikleben

Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert

Herausgegeben von

Sven Oliver Müller, Jürgen Osterhammel und Martin Rempe

Vandenhoeck & Ruprecht

© 2015, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen

ISBN Print: 9783525300701 — ISBN E-Book: 9783647300702

Mit 5 Abbildungen und 2 Tabellen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-647-30070-2

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: [www.v-r.de](http://www.v-r.de)

Die Drucklegung dieses Bandes wurde aus dem Gottfried Wilhelm Leibniz-Programm der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert.

Umschlagabbildung: Beatles-Fans bei einem Konzert in der Town Hall, Wellington, Juni 1964  
© Alexander Turnbull Library, Wellington, New Zealand (Fans at the Beatles concert, Wellington Town Hall. Hill, Morris James, 1929–2002 :Negatives of Wellington, and national events and personalities. Ref: 1/4-071853-F. Alexander Turnbull Library, Wellington, New Zealand. <http://natlib.govt.nz/records/23173768>)

© 2015, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen /  
Vandenhoeck & Ruprecht LLC, Bristol, CT, U. S. A.  
[www.v-r.de](http://www.v-r.de)

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.  
Printed in Germany.

Satz: textformart, Göttingen | [www.text-form-art.de](http://www.text-form-art.de)  
Druck und Bindung: ⊕ Hubert & Co, Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

# Inhalt

Vorwort . . . . . 7

*Sven Oliver Müller / Martin Rempe*  
Vergemeinschaftung, Pluralisierung, Fragmentierung.  
Kommunikationsprozesse im Musikleben des 20. Jahrhunderts . . . . . 9

**Traditionslinien und Aufbrüche**

*Celia Applegate*  
»Eine große Nachtmusik«.  
Musik und Militär im Deutschland des 19. Jahrhunderts . . . . . 27

*Martin Thrun*  
Der Sturz ins Jetzt des Augenblicks.  
Macht und Ohnmacht »ästhetischer Polizei« im Konzert nach 1900 . . . 42

*William Weber*  
Beyond the classics.  
Welche neue Musik hörte das deutsche Publikum im Jahre 1910? . . . . . 68

*Stephanie Kleiner*  
Neuer Mensch durch Neue Musik?  
Die Oper als Raum sozialer und politischer Bindungskunst  
in der Weimarer Republik . . . . . 88

**Emotion und Gefolgschaft**

*Sarah Zalfen*  
Wann sie singen, Seit’ an Seit’.  
Musik als emotionale und gemeinschaftsbildende Praxis  
auf Parteitage der SPD . . . . . 119

*Hansjakob Ziemer*  
Der Mengelbergskandal.  
Kommunikation, Emotion und Konflikt im Konzertsaal  
vor dem Ersten Weltkrieg . . . . . 139

Inhalt

*Jürgen Osterhammel*

Kühle Meisterschaft.

Dirigenten des frühen 20. Jahrhunderts zwischen

Selbstdarstellung und Metierbeschreibung . . . . . 154

*Sven Oliver Müller*

Von der unendlichen Vielfalt der Gefühle.

Leonard Bernsteins emotionale Praktiken im Musikleben . . . . . 179

**Grenzüberschreitung und Aneignung**

*Toru Takenaka*

Musik hören mit dem Kopf.

Soziokulturelle Mechanismen der Rezeption westlicher Musik

im modernen Japan . . . . . 201

*Claudius Torp*

Zwischen Verbreitung und Verwandlung.

Protestantische Missionsmusik in Afrika um 1900 . . . . . 214

*Martin Rempe*

»A la fin de tout, il reste la rumba«.

Musikleben im spätkolonialen Léopoldville und Brazzaville . . . . . 235

*Klaus Nathaus*

Vom polarisierten zum pluralisierten Publikum.

Populärmusik und soziale Differenzierung in Westdeutschland,

circa 1950–1985 . . . . . 251

*Detlef Siegfried*

Kommunikation und Erlebnis.

Merkmale und Deutungen europäischer Folk- und Popmusikfestivals:

Burg Waldeck und Roskilde . . . . . 276

*Hans-Joachim Hinrichsen*

Ausblick: Musikalische Kommunikation und Formen

der Aneignung von Musik als Gegenstände der Historiographie . . . . . 295

Autorinnen und Autoren . . . . . 306

Personenregister . . . . . 308

## Vorwort

Der vorliegende Band geht aus der Tagung »Kommunikationschancen: Entstehung und Fragmentierung sozialer Beziehungen durch Musik im 20. Jahrhundert« hervor, die vom 24. bis 26. Januar 2013 in Berlin stattfand. Sie wurde von der Leibnizpreis-Forschungsstelle Globale Prozesse der Universität Konstanz und dem Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, Berlin, ausgerichtet. Eingeladen hatten die Herausgeber dieses Bandes, Sven Oliver Müller (Berlin), Jürgen Osterhammel und Martin Rempe (beide Konstanz). Zahlreiche Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler verschiedener Disziplinen diskutierten über Kommunikationsansätze, über Musik und Emotionen, über das Verhältnis zwischen E- und U-Musik und unterschiedliche Zugänge zu ihrer Erforschung, schließlich auch über Möglichkeiten der Zeit- und der Globalgeschichte. Der Band wird seine Leserinnen und Leser hoffentlich davon überzeugen, dass diese interdisziplinäre Kommunikationschance genutzt wurde. Zugleich soll er dazu anregen, den Austausch über eine historisch orientierte Soziologie der musikalischen Verständigung zu vertiefen, nicht nur mit Blick auf das 20. (und 21.) Jahrhundert.

Der Dank der Herausgeber gilt allen Referentinnen und Referenten, die sich an der Tagung mit einem Vortrag oder einem Kommentar beteiligt haben. Wir danken zudem den Autorinnen und Autoren für die Bereitschaft, ihre Konferenzbeiträge für diesen Sammelband weiterzuentwickeln und dabei die Vorschläge der Herausgeber in Erwägung zu ziehen.

Zu großem Dank sind die Herausgeber Jasmin Daam und Lisa Korge verpflichtet, die in Konstanz den Band mit unermüdlichem Einsatz und nie nachlassender Akribie redaktionell betreut haben. Stefanie Denz, Gina Emerson und Iris Törmer übersetzten die Aufsätze von Celia Applegate, Toru Takenaka und William Weber ins Deutsche. Iris Törmer hat zudem das Personenregister erstellt. Martina Kayser vom Verlag Vandenhoeck & Ruprecht begleitete mit Begeisterung und Geduld unsere Arbeit. Daniel Sander hat die Herstellung des Buches im Verlag kompetent betreut.

Berlin und Konstanz, im November 2014

Sven Oliver Müller, Jürgen Osterhammel, Martin Rempe



Sven Oliver Müller / Martin Rempe

## Vergemeinschaftung, Pluralisierung, Fragmentierung

### Kommunikationsprozesse im Musikleben des 20. Jahrhunderts

In einem Experiment des Westdeutschen Rundfunks (WDR) aus dem Jahre 1977 wurde Testhörerinnen und -hörer dreimal nacheinander der finale Höhepunkt des letzten Satzes aus der Vierten Sinfonie Es-Dur von Anton Bruckner auf Schallplatte vorgespielt. Die Aufgabe lautete, die Interpretationen von Karl Böhm, Leonard Bernstein und Herbert von Karajan zu identifizieren oder zumindest Unterschiede herauszuhören. Vor allem die selbsternannten Kenner aus dem Bildungsbürgertum folgten dem geltenden Dirigentenkult und begründeten in aller Ausführlichkeit die verschiedenen Interpretationen mit Hilfe ihres erworbenen Musikgeschmackes. Die Angestellten und Arbeiter unter den Testpersonen verfügten dagegen kaum über diese Art musikalisches Expertenwissen. Ihr Anteil unter den knapp 20 Prozent der 563 Versuchsteilnehmer, die angaben, keine Unterschiede zwischen den drei Einspielungen gehört zu haben, war besonders hoch. Und sie waren im Recht; der WDR hatte allen Testhörern dreimal dieselbe Aufnahme vorgespielt.<sup>1</sup>

Mit guten Gründen lässt sich darüber diskutieren, ob in diesem Fall die Kommunikation misslang, oder aber ob dieses Experiment auf neue Kommunikationsprozesse verweist, weil nun ein größerer Zuhörerkreis in der Lage war, diese Musik zu bewerten. Bedenkt man zudem, dass Theodor W. Adorno schon 15 Jahre früher in seiner Hörertypologie den von ihm so getauften »Bildungshörern« keine allzu guten Hörfähigkeiten attestiert und ihnen zudem vorgeworfen hatte, dieses Defizit durch biographische und interpretatorische Kenntnisse zu kompensieren, »über die man stundenlang nichtig sich unterhält«, so überrascht das Ergebnis des Experiments nicht.<sup>2</sup> Jenseits der Dekonstruktion dieses »Hörertyps« lassen sich an diesem markanten Beispiel exemplarisch musikalische Kommunikationsformen ausmachen, die für das 20. Jahrhundert charakteristisch wurden: zuerst die Praxis des medialisierten Musikhörens, sei es über Radio oder Schallplatte, die aufs Ganze gesehen dem

1 Vgl. zu diesem Musikexperiment Helmut Rösing u. Peter Petersen, Orientierung Musikwissenschaft. Was sie kann, was sie will, Reinbek 2000, S. 19f., S. 83f.

2 Theodor W. Adorno, Typen musikalischen Verhaltens, in: ders., Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen, Frankfurt 1962, S. 12–30, hier S. 17f.

bis dahin alternativlosen Live-Konzert im Laufe des 20. Jahrhunderts klar den Rang abgelaufen hat; damit verbunden die Entstehung neuer ebenso wie die Stabilisierung alter Geschmacksgemeinschaften, die unter anderem auch von Debatten um neue Platten, *rising stars* und Interpretationen getragen und zusammengehalten wurden; schließlich und erneut medial bedingt eine Raum-Zeit-Verdichtung, die die musikalische Welt schrumpfen ließ, die in diesem Falle die New Yorker, Berliner und Wiener Philharmoniker – vermeintlich – unmittelbar erlebbar machte und die strukturell besehen die Bildung neuer musikalischer Kommunikationsräume begünstigte.<sup>3</sup>

Um die Veränderungen des Musiklebens im 20. Jahrhundert zu erkennen, kommt es in der Tat weniger darauf an, das Verschwinden etablierter, als vielmehr die Entstehung neuer Praktiken und Rezeptionsformen zu beschreiben. So entstand zum einen ein neues Zusammenspiel zwischen den Künstlern, den Produzenten und den Konsumenten mit dem Ergebnis einer Gewichtsverschiebung hin zur größeren medialen Präsenz der Musik. Zum anderen aber verfestigte sich die Tradition. Die gebildeten Abonnenten der Sinfoniekonzerte und die leidenschaftlichen *Aficionados* der Opernhäuser verteidigten ihre ästhetischen und sozialen Besitzstände.

Die wachsenden Möglichkeiten technischer Reproduktion im 20. Jahrhundert erweiterten die ehemals notwendige Gleichzeitigkeit zwischen der Produktion eines Musikstücks und dessen Konsum. Die neuen technischen Medien versorgten nun vor allem den privaten Bereich mit Gesang, Konzert und Tanzmusik. Bis dahin war Musik ein Erlebnis gewesen, das fast ausschließlich öffentlichen Orten vorbehalten war. Die wachsende Vielfalt neuer Tonträger und Musikstile erforderte immer weniger spezielle kulturelle Kenntnisse und erleichterte einem immer zahlreicheren, und auch weniger bemittelten Publikum der Unterhaltungsmusik dadurch den sozialen Zugang. Bill Haley sprach weit mehr Hörer an als Anton Bruckner.<sup>4</sup>

Die Beiträge dieses Sammelbandes thematisieren solche und andere Kommunikationsprozesse, die sich in den Praktiken des Musizierens und Musikhörens vollzogen oder von ihnen ausgingen. Ihnen gemeinsam ist, dass sie sich für die kommunikative Funktion und Wirkung von Musik interessieren: Wie und unter welchen Bedingungen prägte und veränderte der Umgang mit Musik

3 Vgl. Katharine Ellis, *The Structures of Musical Life*, in: Jim Samson (Hg.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge 2001, S. 343–370; Gerhard Paul u. Ralph Schock (Hg.), *Sound des Jahrhunderts*. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013; John Joyce, *The Globalization of Music*, in: Bruce Mazlish u. Ralph Buultjens (Hg.), *Conceptualizing Global History*, Boulder, CO 1993, S. 205–224.

4 Vgl. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*. Bd. 4: *The Early Twentieth Century*, Oxford 2005, S. 549–616; Albrecht Riethmüller (Hg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–45*, Laaber 2006, bes. S. 47–68; ferner die einschlägigen Beiträge in Alexa Geisthövel u. Habbo Knoch (Hg.), *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt 2005.

die Verständigung zwischen Gruppen und Individuen im 20. Jahrhundert? Inwiefern entstanden durch Musik neue Kommunikationsräume, und inwieweit wurden sie porös gehalten oder hermetisch abgeschlossen? Was gelang durch musikalisch strukturierte Kommunikation, was sich etwa durch die gesprochene Sprache oder durch Bilder nicht oder anders vollzog? Welche Rolle spielten die Entwicklung von Tonträgerindustrie und Rundfunk, der wachsende interkulturelle Musikaustausch und die zunehmende Ausdifferenzierung von Musikstilen im 20. Jahrhundert für die sozialen und politischen Kommunikationschancen von Musikern, Musikvermittlern und Zuhörern in unterschiedlichen Gesellschaften und ihren Teilgruppen?

Solche Gruppenbildungsprozesse sind relevant, weil sie viele Elemente des täglichen sozialen Lebens, aber auch langfristige politische und ökonomische Entwicklungen berührten, bestätigten, oder auch in Frage stellten. Um den gesellschaftlichen Stellenwert musikalischer Kommunikationsprozesse aufzuzeigen, ist also ein Perspektivenwechsel nötig. Die Aufführung und Aneignung von Musik ist nicht als ein peripheres Phänomen, sondern als sozial relevante Kulturtechnik zu begreifen. Musikalische Praktiken sind als Akte gesellschaftlicher Ordnung wichtig und ermöglichen die kommunikative Ausbildung und Abgrenzung von Gruppen und Individuen.

Es ist ungemein reizvoll, aber aufwendig und komplex, Musik zu dekodieren. Leider wirft das eine nur scheinbar einfache Frage auf, die auf ein methodisches Problem verweist: Was ist eigentlich Kommunikation? Ist schon jede sensorische Wechselwirkung zwischen Menschen Kommunikation? Und welche Formen sind im Musikleben zu untersuchen? An Konzepten und theoretischen Überlegungen mangelt es nicht. Überraschend sind einige Erträge der Sozialwissenschaft. Der Soziologe Klaus Merten stieß im Zuge seiner Recherchen bereits im Jahre 1977 auf 160 Definitionen von Kommunikation in der Forschung.<sup>5</sup> In der Tat gibt es sehr wenig, das sich nicht als Kommunikation fassen und verstehen ließe.

Diesem Dilemma begegnet der Band mit einer Minimaldefinition beziehungsweise einem Grundgerüst, das für alle Autorinnen und Autoren anschlussfähig ist und ihnen zugleich genügend Raum belässt, ihren Beiträgen je spezifische Kommunikationsverständnisse zugrunde zu legen. Unter Kommunikation wird demnach grundsätzlich jede artikulierte Handlung verstanden, die eine Beziehung zu einem anderen ermöglicht – und jede Äußerung, die als kommunikativ wahrgenommen oder interpretiert werden kann. Kommunikativ sind Vorgänge der Wissensproduktion und der Wissensvermittlung. Kommunikation ist daher nicht nur ein Informationsaustausch, sondern auch ein Mittel der Produktion sozialer Beziehungen. Sie dient der Koordination von Handlungen, ja ist selbst das Ergebnis der Koordination von Handlungen.

5 Klaus Merten, Kommunikation: Eine Begriffs- und Prozessanalyse, Opladen 1977.

gen. Kommunikation stellt daher ein Paradebeispiel für soziale Ordnung dar. Ohne die Koordination von Handlungen kann sich die Kommunikation weder zwischen Individuen noch innerhalb einer Gruppe ereignen. Soziale Beziehungen entstehen durch Handlungen und bilden daher einen Kontext für jede weitere Handlung und damit für die Produktion von Gemeinschaften.<sup>6</sup>

Kommunikation im Musikleben erfüllt vier idealtypische Funktionen: Sie dient der Information, der Meinungsbildung, der Vergesellschaftung und der Unterhaltung. Deshalb reicht es nicht aus, sich allein auf die Struktur der musikalischen Komposition, auf das Verständnis der Tonkunst zu konzentrieren. Aus historischer Sicht aussagekräftiger sind der Umgang mit und die Bewertung von musikalischen Aufführungen. Zu selten wird musikalische Kommunikation als Prozess begriffen, zu selten das Augenmerk auf die Entwicklung der Interessen und Vorlieben der Musikfreunde gerichtet. Erlebnisse, Erfahrungen und Bildung sind die Grundlagen aller Kommunikation des Wissens. Künstler, Produzenten, Journalisten und Publikum verwandeln ihre musikalischen Erlebnisse in eine Sprache und in soziale Praktiken. Diese Vermittlungswege müssen ausgelotet, und es sollte nach den musikalischen Deutungen in den Texten, im Konsum oder in den emotionalen Bewertungen gefragt werden.

Die Beziehungen der Akteure im Musikleben zueinander lassen sich als eine Kette der Kommunikation verstehen. Diese beleuchtet die sozialen, politischen und ökonomischen Abhängigkeiten zwischen Komponisten, Musikern, Auftraggebern und Publikum. Wichtig ist es dabei, nicht mit einem traditionellen Sender-Empfänger-Modell zu arbeiten, also zu glauben, dass einer der Akteure handelt (etwa der Sänger) und der Hörer lediglich der abhängige Konsument wäre. Vielversprechender ist die Annahme, dass alle Glieder in dieser Kommunikationskette einander bedürfen. Durch soziale Kontexte wächst die Aufmerksamkeit für eine gemeinsame Vertrautheit innerhalb des eigenen musikalischen Raums – und damit für erfolgreiche Handlungen. Dadurch verliert die Trennung zwischen Komposition, Aufführung und Rezeption immer weiter an Bedeutung. Kunstwerke büßten spätestens im 20. Jahrhundert ihre ästhetische Autonomie ein – wenn es dieses Phänomen überhaupt jemals gab. So erkenntnisträchtig es aber ist, sich durch eine geschichtswissenschaftliche Perspektive von der auch zeitlich beschränkten Werk-Immanenz zu verabschieden und die Bedeutung der Musik durch den Kontext zu erklären, muss klar sein, dass diese Beziehungsgeschichte auch umgekehrt gilt und bestimmte musikalische Genres

6 Einen Überblick über die Perspektiven der Forschung geben Rainer Schützeichel, *Soziologische Kommunikationstheorien*, Konstanz 2004; Roland Burkart u. Walter Hömberg (Hg.), *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Wien 2011<sup>5</sup>; Hubert Knoblauch, *Kommunikationskultur. Die kommunikative Konstruktion kultureller Kontexte*, Berlin 1995, bes. S. 1–20.

und Kompositionen nicht nur ästhetische, sondern auch soziale und politische Wirkungen in der Gesellschaft entfalten.<sup>7</sup>

Aufschlussreich ist es demnach weniger, auf die Vielfalt der Kommunikations*theorien* als auf spezifische Kommunikations*formen* zu achten, welche im Idealfall konkrete Entwicklungen im Musikbetrieb erklären können. Vor dem Hintergrund der Pluralität der Kommunikationsdefinitionen richten die Autorinnen und Autoren ihren Blick in diesem Band daher auf die verschiedenen Auffassungen, Praktiken und Aufführungen im Musikbetrieb. Die Akteure bedürfen eines Mittels, mit dessen Hilfe sie sich sichtbar machen und Interessen durchsetzen können. Viele Deutungen und Handlungen werden als ein Zeichensystem verstanden, das durch Kommunikation soziale und politische Wirklichkeiten konstruiert. Wichtig ist es dabei, Darstellung und Herstellung parallel zu erfassen.

In diesem Sinne bilden Kommunikationsprozesse die Basis, um die Vernetzung zwischen Musik und Gruppen zu untersuchen. Das Ziel dabei ist, die einzelnen Entwicklungen sowohl schärfer zu benennen als auch deren Vergleichbarkeit zu erleichtern. Folgende methodische Zugänge scheinen hilfreich, um musikalische Kommunikationsprozesse weiter auszudifferenzieren: musikalische Aufführungen (1), soziale Praktiken (2), öffentliche Diskurse (3) und die wachsende Medialisierung (4).

1. Musikalische Aufführungen sind die Grundlage eines Kommunikationsprozesses. In ihnen ist das Zusammenwirken von Produktion, Organisation und Rezeption im Musikbetrieb besonders gut zu beobachten. Aufschlussreich sind zumal solche Aufführungen, die aus sozialen, wirtschaftlichen und politischen Gründen ein großes Publikum benötigen – und somit die öffentliche Kommunikation beflügeln. Reale Zuhörer, also die Anwesenden in einer Aufführung zur selben Zeit am selben Ort, sind von denjenigen Rezipienten zu unterscheiden, die zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Plätzen Berichte über Konzerte lesen und angeregt darüber diskutieren. Nach dem heutigen Kenntnisstand ist noch unklar, ob durch musikalische Aufführungen soziale und politische Gruppen erstmals entstanden oder ob es umgekehrt bereits bestehende Gruppen waren, die miteinander auch über Musik kommunizierten. Diese Aufführungen schufen vielfältig kombinierbare Reize, die genau deshalb so nachhaltig wirkten.

7 Vgl. Sven Oliver Müller u. Jürgen Osterhammel, Geschichtswissenschaft und Musik, in: dies. (Hg.), *Musikalische Kommunikation. Themenheft Geschichte und Gesellschaft* 38. 2012, S. 5–20, sowie die einzelnen Beiträge in diesem Themenheft; Dorothy Miel u.a., *How Do People Communicate Using Music?* in: dies. (Hg.), *Musical Communication*, Oxford 2005, S. 1–25; Jane W. Davidson, *Bodily Communication in Musical Performance*, in: Miel (Hg.), *Musical Communication*, S. 215–238; Habbo Knoch u. Daniel Morat (Hg.), *Kommunikation als Beobachtung. Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880–1960*, München 2003.

2. Ebenso aufschlussreich ist der Blick auf die sozialen Praktiken der Künstler, der Veranstalter und des Publikums, welche versuchten, soziale, politische und wirtschaftliche Positionen zu besetzen. Denn soziale Praktiken, so die Annahme, sind zugleich Ausdruck und Motor von Handlungen. Unter Praktiken werden hier diejenigen Verhaltensmuster verstanden, welche durch regelhafte Wiederholungen zu einem Lebensstil werden konnten. Eine Aufführung zu erleben, kann eine soziale Gemeinschaft sowohl zwischen den Musikern als auch zwischen unterschiedlichen Hörern schaffen. Die Praktiken der Musikliebhaber zeichnen sich durch Kunstkenntnis und Kunstempfänglichkeit aus. Relevant für den hier interessierenden Kommunikationsprozess ist, dass die musikalische Produktion und Rezeption erst durch die Synchronisierung zahlreicher verbaler und nonverbaler Verhaltensmuster der Akteure untersucht werden kann.

3. Die Diskurse über Musik, das heißt etwa die Gespräche oder die Bedeutungszuschreibungen, zeigen die Reichweite der Kommunikation. Es waren beispielsweise nicht allein die Punkkonzerte, die eine gemeinsame Ästhetik spezifischer jugendlicher Hörerkreise förderten, oder die Konzertsäle, welche den Zusammenhalt der bildungsbürgerlichen Gesellschaft festigten, sondern der Diskurs über sie. Wichtig für die Gesellschaft sind die öffentlichen Debatten über Kunst, Künstler und ihre Bedeutung. Hilfreich scheint der Blick auf parallel geführte Diskurse durch verschiedene Musikfreunde. Dabei wird oft kein linearer, in eine Richtung verlaufender Prozess zu Tage gefördert, sondern nur Interpretationen und Variationen sozialer Interessen, kultureller Werte und politischer Utopien an bestimmten Orten zu bestimmten Zeiten.

4. Die Rolle der Medien, zumal die rasch zunehmenden Formen technischer Möglichkeiten, ist für die musikalischen Kommunikationsprozesse des 20. Jahrhunderts kaum hoch genug zu veranschlagen. Der Bedeutungsgewinn der Öffentlichkeit ist ein wesentliches Kennzeichen moderner Kommunikation. Die Massenmedialisierung von der Verbreitung ungekannter Stückzahlen von Zeitungen, Schallplatten und Bildern bis hin zum Austausch in Internetforen veränderte auch den gesellschaftlichen Stellenwert des Musikkonsums. Für musikalische Aufführungen hieß das: Sie verlangten öffentliche Beobachtung und Teilnahme – zunächst der anwesenden Besucherinnen und Besucher und dann der breiten Bevölkerung. Diesen Ansätzen liegt die Erkenntnis zugrunde, dass Medien mehr sind als Übertragungskanäle. Vielmehr strukturiert bereits die Art und Weise öffentlicher Vermittlung die sozialen und kulturellen Beziehungen. Die Medien stellen den Musikfreunden ein Überangebot an Wissen zur Verfügung.

In den einzelnen Beiträgen zeigen die Autorinnen und Autoren, an welchen Orten und in welchen Kontexten und Zeiten Kommunikation im Musikleben

entstand und sich wandelte. Sie präsentieren Fallbeispiele aus unterschiedlichen sozialen, politischen und kulturellen Kontexten, thematisieren verschiedene musikalische Genres und bieten so neue Einsichten über generelle, aber auch genrespezifische Figurationen musikalischer Kommunikation. Vom unmittelbaren Live Act bis zur politischen Inszenierung lösten Kommunikationsprozesse auf verschiedenen Ebenen Einschluss- und Ausschlussmechanismen im Musikleben aus. Die Beiträge verdeutlichen, wie und warum der Umgang mit Musik zu einträchtiger Harmonie ebenso wie zu heftigen Dissonanzen führen konnte.

Drei Themenfelder haben sich in diesen Prozessen als charakteristisch erwiesen, die mit den Begriffspaaren »Traditionslinien und Aufbrüche«, »Emotion und Gefolgschaft« sowie »Grenzüberschreitung und Aneignung« benannt werden können. Sie geben die Struktur des Bandes vor, ohne sich notwendigerweise gegenseitig auszuschließen; einige Beiträge thematisieren daher auch zwei oder sogar alle drei Aspekte.

Traditionslinien und Aufbrüche kennzeichneten insbesondere das erste Drittel des musikalischen 20. Jahrhunderts, weil diese Zeit qualitativ betrachtet eine musikalische Ausdifferenzierung und quantitativ besehen eine musikalische Durchdringung erst des öffentlichen, später auch des privaten Raumes mit sich brachte, wie sie im 19. Jahrhundert noch gänzlich undenkbar war. In der Tat erhielten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer mehr Menschen Zugang zu traditionellen, vor allem aber zu neuen Foren musikalischer Darbietung und Unterhaltung. Wie bereits erwähnt, hatten die Erfindung und Kommerzialisierung der neuen akustischen Speichermedien, zunächst der Wachswalze, später der Schallplatte, maßgeblichen Anteil an dieser Entwicklung. Das frühe Kino war nicht nur ein visuelles Spektakel, sondern diente auch der Popularisierung eingängiger Musikstücke – vom Gassenhauer bis zu Ausschnitten aus Wagner-Opern. Ab den 1920er Jahren bot der Rundfunk eine weitere Gelegenheit zum privaten Musikkonsum. Und es ist wohl kein Zufall, dass der erste Tonfilm, »The Jazz Singer«, ein musikalisches Sujet mit dem Broadway Star Al Jolson in der Hauptrolle darbot, wenngleich das Genre des Musikfilms erst in den 1940er Jahren seine Glanzzeiten erreichte.<sup>8</sup>

Die Verbreitung der neuen auditiven und audiovisuellen Medien hatte enorme Auswirkungen auf das Musikleben und ging zugleich einher mit politischen Umwälzungen in der Gesellschaft, die das erste Drittel des 20. Jahrhunderts kennzeichneten: Auf Selbstbestimmung, Demokratie und Emanzipation ruhten nach dem Ende des Ersten Weltkriegs große Hoffnungen, Ideale freilich, die keineswegs unumstritten waren. Diese gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen zwischen Tradition und Aufbruch waren in der deutschen

8 Vgl. Herbert Haffner, »His Master's Voice«. Die Geschichte der Schallplatte, Berlin 2011; Hansjörg Pauli, Filmmusik: Stummfilm, Stuttgart 1981, v. a. S. 104–112; Mervyn Cooke, A History of Film Music, Cambridge 2008, hier S. 49–52.

Gesellschaft um 1900 besonders ausgeprägt – und wurden auch und gerade im deutschen Musikleben geführt, dem die vier Beiträge dieses Abschnitts gewidmet sind.<sup>9</sup>

In ihrer Analyse verschiedener musikalischer Kommunikationsprozesse können die Autorinnen und Autoren allerdings aufzeigen, dass es in die Irre führen würde, Tradition und Aufbruch zu dichotomisch beziehungsweise als sich gegenseitig ausschließend zu denken. Vielmehr weisen die Beiträge zur Bedeutung der Militärmusik, zur Programmgestaltung im klassischen Konzert, zu Publikumsreaktionen in Avantgarde-Konzerten und zur Theorie und Praxis ästhetisch angeleiteter Gesellschaftsreform darauf hin, dass vermeintlich traditionelle Kräfte ebenso am Aufbruch beteiligt waren, wie selbsternannte Reformer fest in etablierten Schemata verhaftet blieben. Damit einher gingen häufig Dissonanzen zwischen Gruppen, die sich allerdings nicht nur in diesem – letztlich musikästhetischen – Gegensatz erschöpften, sondern auch andere, insbesondere soziale Konfliktlinien erkennen ließen.

Celia Applegate macht in ihrem Rückblick auf Militärmusikkapellen im 19. Jahrhundert darauf aufmerksam, dass diese bislang viel zu wenig Beachtung in der Forschung gefunden haben, zumal sie als zunehmend omnipräsente Musiker alle möglichen Genres bedienen konnten und dadurch auch ganz wesentlich dazu beitrugen, neue Formen der Unterhaltungsmusik an der Wende zum 20. Jahrhundert populär zu machen.<sup>10</sup> Anstoß erregte die Militärmusik um 1900 nicht so sehr aus musikästhetischen Gründen, sondern weil sie Zivilmusikern häufig Auftrittsmöglichkeiten raubte und damit mitverantwortlich für das vielbeklagte Musikerelend war.<sup>11</sup>

Die anderen drei Beiträge dieses Teils widmen sich der so genannten Neuen Musik aus unterschiedlichen Akteursperspektiven: William Weber demonstriert durch seine auf den Herbst 1910 fokussierte Konzertprogrammanalyse, dass zeitgenössische Kompositionen kaum eine Chance gegen den übermächtigen Kanon der klassischen Musik hatten, dass allerdings in klassischer Tradition gehaltene Stücke ebenso wie jene, die an Unterhaltungsmusik anknüpften, mehr Aussichten auf Erfolg als avantgardistische Kompositionen hatten. Für Komponisten in ihrem Streben nach Erfolg war die Situation daher eine of-

9 Vgl. Cornelius Torp u. Sven Oliver Müller, *Das Bild des Deutschen Kaiserreichs im Wandel*, in: dies. (Hg.), *Das Deutsche Kaiserreich in der Kontroverse*, Göttingen 2009, S. 9–27; Celia Applegate, *Culture and the Arts*, in: James Retallack (Hg.), *Imperial Germany, 1871–1918*, Oxford 2008, S. 106–127.

10 Vgl. dazu, neben Applegates Artikel, auch Manfred Heidler, »Mit Preußens *Gloria und Hurra* in die Katastrophe«: Anmerkungen zur Militärmusik zwischen Reichsgründung und Weimarer Republik, in: Sabine Mecking u. Yvonne Wasserloos (Hg.), *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*, Göttingen 2012, S. 127–144.

11 Vgl. dazu etwa Stephan Krehl, *Musikerelend. Betrachtungen über trostlose und unwürdige Zustände im Musikerberuf*, Leipzig 1912.

fene, was sich letztlich auch in vielen Komponistenkarrieren dieser Zeit widerspiegelte; selbst ein Arnold Schönberg hielt sich zeitweise damit über Wasser, Operetten zu orchestrieren.<sup>12</sup>

Für die üblicherweise mit Schönberg in Verbindung gebrachte Musik der Zweiten Wiener Schule konstatiert Martin Thrun anschließend eine Ohnmacht der so genannten ästhetischen Polizei im frühen 20. Jahrhundert: Der Konzertsaal erinnerte durch die ästhetische Schockerfahrung bisweilen an eine Kampfarena, in der sich das Publikum in Anhänger (unterstützt von den Musikern) und erbitterte Gegner spaltete und in der teils sogar die Fäuste flogen. Zweifellos wurde hier der Aufbruch aufs bitterste von einer Gruppe bekämpft, die ganz überwiegend der Tradition verhaftet blieb. Thrun zeigt allerdings anschaulich, wie sich derartig dissonante Kommunikationsprozesse im Laufe der Zeit abschliffen und einer Art von Non-Kommunikation Platz machten: Während die Avantgarden sich insgesamt zurückzogen in ihre (freilich noch immer als elitär gedachte) Szene, verließ das traditionelle Publikum schlicht den Saal, sobald es Neuer Musik ausgesetzt wurde.

Nicht so sehr im Avantgarde-Konzert, sondern in der Oper sollte sich demgegenüber die gesellschaftspolitische Utopie des Musikkritikers und späteren Intendanten Paul Bekker in den 1920er Jahren realisieren. Ihm schwebte, so Stephanie Kleiner, eine »Fusion von Tradition und Moderne, von cineastischer Ästhetik und musikalischer Hochkultur« vor, die als neue Bindungs- und Empfindungskunst die fragmentierte Gesellschaft wieder zusammenbringen sollte. Nirgendwo zeigt sich die Verschränkung von Tradition und Aufbruch deutlicher als in Bekkers Überlegungen und denen seines Freundes Leo Kestenberg, der von der klassenlosen Kulturgemeinschaft träumte. Musik diene den beiden als kommunikatives Mittel zum Anstoß gesellschaftlicher Reformen. Dass Bekkers demokratische, inklusive Bindungskunst um 1930 schließlich auf Ablehnung bei den erstarkenden Nationalsozialisten stieß, hatte erneut wenig mit Ästhetik, umso mehr aber mit deren fundamentaler Republikfeindlichkeit und dem jüdischen Hintergrund Bekkers zu tun.

Der zweite Abschnitt nimmt das Spannungsfeld zwischen Emotionen und der Entstehung von Gemeinschaften in den Blick. Es ist ein Allgemeinplatz, dass Gefühlen im Musikleben eine zentrale Funktion zukommt. Eine trennscharfe Untersuchung von Emotionen aus historischer Perspektive verweist aber auf neuartige Zusammenhänge. Musikalisch motivierte Emotionen können verbinden oder trennen, weil sie Menschen intensiver kommunizieren lassen. Da Emotionen nicht nur körperliche Reaktionen sind, sondern sie auch strategisch von den Hörern eingesetzt werden können, ordnen sie lose strukturierte soziale Gebilde. Emotionen zeugen einerseits von einem körperlichen Kontrollverlust, andererseits aber auch von willentlich herbeigeführten Re-

12 Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, Schönberg. Leben, Umwelt, Werk, Zürich 1974, S. 44–56.

aktionen, die zwischen konkurrierenden Interessen vermitteln.<sup>13</sup> Kommunikatives Handeln ist gerade im 20. Jahrhundert nicht primär verständigungsorientiert. Häufig fällt nicht allein die Konkurrenz der Deutungen ins Gewicht, sondern die Tatsache, dass manche Gruppen sich einem Austausch gezielt entziehen. Oft existieren konsensorientierte Kommunikation und Verweigerungsstrategien nebeneinander. Deren Wechselwirkung bildet eine Grundlage für den Zusammenhalt und die Fragmentierung von Gemeinschaften im Musikleben. Die Autorin und Autoren dieses Abschnitts zeigen das exemplarisch an der Wirkung der Emotionen und den Disputen über musikalische Interpretationen. Die Wirkungsmacht konkurrierender Emotionen und die sich wandelnde Bewertung dessen, was schön ist und was nicht, verdeutlicht der Beitrag von Sarah Zalfen. Sie macht in ihrem Aufsatz über Musik als emotionale Praxis auf Parteitagern der SPD deutlich, dass das Singen der Genossen sich nicht an ästhetischen Kriterien orientierte, sondern die einschlägig bekannten Lieder die Geltung einer erfolgreichen politischen Gemeinschaft demonstrierten. Obwohl sich Liedrepertoire und Singpraxis im Laufe der Zeit veränderten, eröffneten sich durch emotionale wie rituelle Partizipation Glück verheißende Kommunikationschancen auf den Parteitagern.

Indem Emotionen auch strategisch von den Hörern eingesetzt werden, verbinden sie zunächst lose strukturierte soziale Gebilde, wie etwa die Radiohörer oder das Publikum in den Konzertsälen. Gemeinsame Praktiken, Stile und Geschmäcker erzeugen positive Emotionen und bestätigen durch die Akzeptanz anderer die Gültigkeit eigener Überzeugungen.<sup>14</sup> Musikalische Deutungen bieten dabei offenbar zu viel, als dass sie emotional eindeutig begriffen werden könnten. Die Showeinlagen des amerikanischen Star-Dirigenten Leonard Bernstein seit den 1950er Jahren und der Streit um den niederländischen Dirigenten Willem Mengelberg in Frankfurt 1912 beispielsweise belegen, dass man verschiedene Kommunikationsformen gleichzeitig beobachten kann: Gelungsbedürfnis und Geschmack, Handlung und Verzicht, Feindschaft und Gemeinschaft. Sven Oliver Müller beschreibt in seinem Beitrag Leonard Bernstein

13 Einen guten Überblick zur Diskussion über das Verhältnis von Musik und Emotion bieten Patrik N. Juslin u. John A. Sloboda (Hg.), *Music and Emotion. Theory and Research*, New York 2010; Arthur A. Bradley, *A Language of Emotion. What Music Does and How It Works*, Bloomington, IN 2009; Malcolm Budd, *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*, London 1992. Wichtige Einführungen in die Geschichte der Emotionen sind Jan Plamper, *Geschichte der Gefühle. Grundlagen der Emotionsgeschichte*, München 2012; Ute Frevert, *Emotions in History: Lost and Found*, Budapest 2011.

14 In diesem Prozess der »emotion construction« (Tia DeNora) verwendeten soziale Gruppen musikalische Geschmackskategorien dazu, Zugehörigkeit und Fremdheit in einer Gesellschaft zu markieren. Tia DeNora, *Aesthetic Agency and Musical Practice: New Directions in the Sociology of Music and Emotion*, in: Juslin u. Sloboda (Hg.), *Music and Emotion*, S. 161–180; vgl. auch die Beiträge in Sarah Zalfen und Sven Oliver Müller (Hg.), *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914–1949)*, Bielefeld 2012.

als den Idealtypus eines emotionalen Dirigenten. Bernsteins Distanzlosigkeit im emotionalen Umgang mit dem Publikum war gleichzeitig eine Ursache für seinen Erfolg wie ein Grund für die Kritik an der extrovertierten Vermittlung musikalischer Botschaften. Müller lenkt den Blick insbesondere auf das Spannungsfeld zwischen den körperlichen Reizen, die ihn eher unbewusst antrieben, wie auf seine strategisch eingesetzten Gefühlszeichen zur Belehrung der Zuhörer. Zwar unterstreicht die Forschung inzwischen, dass selten ein kausaler Nexus zwischen einem bestimmten Musikstück und einer spezifischen emotionalen Wirkung besteht. Doch der Skandal um eine Interpretation der Zweiten Sinfonie von Johannes Brahms durch den Dirigenten Willem Mengelberg zeigt, dass es nicht eine neue Komposition, sondern vielmehr der kulturelle Kontext war, der die Gefühle der Musiker, der Journalisten und des Publikums beeinflusste. Hansjakob Ziemer erkennt in der emotionalisierten Sprache aller Beteiligten in Frankfurt 1912 einen Grundsatzstreit über die Geschmäcker und die Verhaltensmuster im Konzertsaal insgesamt. Die Ursache des Konfliktes lag weniger im Disput über Mengelbergs Dirigat, sondern eher in der Orientierungslosigkeit seiner Gegner, die sich vor das Problem gestellt sahen, wie sich der Konzertbetrieb in der Zukunft einvernehmlich gestalten lassen könnte.

Emotionale Reaktionen auf Musik sind zeitlich variabel. Bereits die Wirkung von Musik auf den Körper, von der Vielfalt an Deutungen, Hörgewohnheiten und Geschmäckern ganz zu schweigen, unterliegt einer stetigen Veränderung. Gerade die Präferenzen für ästhetische Stile und kulturelle Maßstäbe sind soziale Phänomene, in deren Veränderungen die Zeitgebundenheit der Wahrnehmung von Musik bei Künstlern und Zuhörern zu erkennen ist. Jürgen Osterhammel nimmt in seinem Beitrag daher die Dirigenten des frühen 20. Jahrhunderts, das heißt die Generation der um 1890 geborenen Kapellmeister von Fritz Reiner über Adrian Boult bis zu Charles Munch in den Blick. Deutlich hebt er hervor, dass sich diese Künstler mit den Herausforderungen des 20. Jahrhunderts anders auseinandersetzten, als die Dirigentengeneration nach ihnen. Statt sich auf körperliche Extravaganzen im Konzertsaal oder auf Allüren in den neuen Medien einzulassen, verfolgten sie einen anderen Weg im Musikleben der Moderne: Sie waren vielleicht die letzte Alterskohorte, welche musikalischen Sinn primär in der Analyse der Partitur und der Probenarbeit mit den Musikern im Orchester fand und auf eigene öffentliche Inszenierung meist verzichtete.

Das dritte Themenfeld ist musikalischen Grenzüberschreitungen und Aneignungen gewidmet. Bereits eingangs wurde darauf hingewiesen, dass die Zeit-Raum-Verdichtung im 20. Jahrhundert aufgrund der rasanten Entwicklungen im Transport- und Kommunikationswesen ganz wesentlich voranschritt.<sup>15</sup>

15 Vgl. Jürgen Osterhammel u. Niels P. Petersson, *Geschichte der Globalisierung. Dimensionen, Prozesse, Epochen*, München 2012<sup>5</sup> sowie Niels P. Petersson, *Globalisierung*, in: Jost Dülffer u. Wilfried Loth (Hg.), *Dimensionen zur Internationalen Geschichte*, München 2012, S. 271–291.

Für die räumliche Ausbreitung von Musik war einmal mehr die Erfindung der Schallplatte und die daran anschließende Entstehung der Schallplattenindustrie ein ganz wichtiger Faktor. Dementsprechend rasch war dieser neue Industriezweig global ausgerichtet: Schon um 1910 hatte etwa der britisch-amerikanische Konzern Victor-Gramophone ein Netzwerk aus Presswerken, Tochterfirmen und Agenturen gebildet, das sich über alle fünf Kontinente erstreckte, und bereits um 1900 konkurrierten Schallplattenunternehmen unterschiedlicher westlicher Länder fernab ihres Firmensitzes um die Gunst neuer Konsumenten, wie zum Beispiel in Indien.<sup>16</sup> Neben materiellen musikalischen Gütern wie Noten oder Instrumenten und medialen Tonträgern waren es insbesondere reisende Musikerinnen und Musiker, die – entweder freiwillig tourend oder aber zwangsweise migrierend – zur zunehmenden Zirkulation musikalischer Traditionen und deren Vermischung wesentlich beitrugen.<sup>17</sup>

Allerdings halten diese generellen Beobachtungen über uneingeschränkte beziehungsweise linear zunehmende Mobilität medialer wie humaner Tonträger der Empirie nicht durchweg Stand. Was passierte, wenn Musik Entfernungen größerer Reichweite auf sich nahm und von einer Gesellschaft in eine andere wanderte; welche Rolle gegenseitige Beobachtungsdynamiken in unterschiedlichen, von politischen oder geographischen Grenzen getrennten musikalischen Welten spielten; welche sozialen Auswirkungen solche Transfers und Dynamiken vor Ort hatten: All diese Fragen lassen sich nur im Einzelfall untersuchen.<sup>18</sup> Die fünf Beiträge zu klassischer Musik in Japan, zu protestantischer Kirchenmusik in Afrika, zum Musikleben in den Kongo-Kolonien, zum Wandel der Popmusik in Westdeutschland und schließlich zu Musikfestivals in Europa nähern sich diesen Fragen nicht nur auf der Grundlage verschiedener Kommunikationsverständnisse, sondern gewichten sie auch unterschiedlich. Nichtsdestoweniger wird in der Zusammenschau deutlich, dass Musikgeschichten im 20. Jahrhundert – welche Musikrichtung auch immer im Fokus stehen mag – nicht umhin kommen, die Wirkungen sozialer, ökonomischer und musikalischer Transfers zu berücksichtigen.

16 Vgl. Pekka Gronow, *The Record Industry. The Growth of a Mass Medium*, in: *Popular Music* 3, 1983, S. 53–75, v. a. das Schaubild S. 57; allgemein Pekka Gronow u. Ilpo Saunio, *An International History of the Recording Industry*, London 1998; zu Indien grundlegend Gerry Farrell, *Indian Music and the West*, Oxford 1997.

17 Vgl. zum Bereich der klassischen Musik Jürgen Osterhammel, *Globale Horizonte europäischer Kunstmusik, 1860–1930*, in: *GG* 38, 2012, S. 86–132, bes. S. 116–123; ferner programmatisch Jason Toynbee u. Byron Dueck, *Migrating Music*, in: dies. (Hg.), *Migrating Music*, London 2011, S. 1–17.

18 Vgl. dazu Martin Rempe, *Jenseits der Globalisierung: Musikermobilität und Musikaustausch im 20. Jahrhundert*, in: Boris Barth u. a. (Hg.), *Globalgeschichten. Bestandsaufnahme und Perspektiven*, Frankfurt 2014, S. 207–231; konzeptionell dazu Helmuth Berking, *Raumtheoretische Paradoxien im Globalisierungsdiskurs*, in: ders. (Hg.), *Die Macht des Lokalen in einer Welt ohne Grenzen*, Frankfurt 2006, S. 7–22.

In den Wanderbewegungen klassischer Musik nach Japan und protestantischer Kirchenmusik ins subsaharische Afrika spiegelt sich die ganze Bandbreite grenzüberschreitender musikalischer Kommunikationsprozesse: Toru Takenaka zeigt, dass die japanische Elitengesellschaft sich in ihrem Streben nach Modernisierung und Verwestlichung, unterstützt von europäischen Musikpionieren, die klassische Tradition ohne ästhetische Anpassungen aneignete, der japanischen Gesellschaft aufzwang und damit auch einen Großteil des ideologischen Ballastes importierte, der mit dieser Musikrichtung verbunden war. Claudius Torp betont dagegen in seinem Beitrag, dass die aktiv betriebene musikalische Missionierung im kolonialen Afrika prompt eine Dynamik innerhalb der indigenen Bevölkerungen auslöste, die von Aneignung und (moderater) musikalischer Weiterentwicklung geprägt war. Beide Phänomene, unveränderte Übernahme und kreative Anverwandlung, lassen sich auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachweisen: Klaus Nathaus zeigt, dass die frühe Rockmusikszene in Deutschland durchweg von englischen Bands dominiert war, während Martin Rempe verschiedene musikalische Traditionen hervorhebt, die die Entwicklung der kongolesischen Rumba maßgeblich prägten.

Wechselseitige Beobachtungsdynamiken zwischen vermeintlich getrennten musikalischen Welten spielten vor allem in sozialer und ökonomischer Hinsicht eine Rolle und konnten zu Nachahmungseffekten ebenso wie zu bewussten Abgrenzungsmanövern führen. In Detlef Siegfrieds Beitrag zu den Musikfestivals auf der Burg Waldeck und in Roskilde scheinen gleich mehrere solcher Dynamiken auf: Insgesamt galten die amerikanischen Festivals von Newport, später von Woodstock und Altamont als wichtige, in erster Linie medial vermittelte Vorbilder, an denen sich deutsche und dänische Festivalinitiativen mit mehr oder weniger Erfolg orientierten. Zugleich konturiert Siegfried das Roskilde-Festival in seiner Gemeinnützigkeit als bewusste Reaktion auf und dezidierten Gegenentwurf zu betriebswirtschaftlich organisierten Festivals.

Ganz ähnlich erklärt Nathaus die langanhaltende Dominanz von Schlager und Tanzmusik in Westdeutschland unter anderem mit der geschärften Aufmerksamkeit einflussreicher deutscher Musikverleger für die Machtverlagerungen innerhalb der amerikanischen Musikwirtschaft weg von den Verlagen hin zu den Schallplattenfirmen und Rundfunkkonzernen: Die deutschen Musikverleger stiegen rasch selbst ins Produzentengeschäft ein und vernetzten sich mit den Rundfunkanstalten, weshalb sie ihre Position bis weit in die 1970er Jahre halten konnten.

Die hier porträtierten Beispiele grenzüberschreitender musikalischer Kommunikationsprozesse hatten hinsichtlich Substanz, Reichweite und Dauer unterschiedliche Auswirkungen auf die je in Frage stehende soziale Ordnung: Torp betont ungeachtet aller musikästhetischen Hybridisierungsmomente kolonialgesellschaftliche Frontstellungen, die durch (bestimmte) Musik als Abgrenzungsinstrument stabilisiert werden konnten. Langfristig begünstigten De-

batten um die Missionsmusik auch die Gründung unabhängiger Kirchen; nicht zuletzt bildete sie einen Faktor für die Herausbildung populärer Musikkulturen, wie dies auch am Kongo-Fluss zu beobachten war. Rempe und Takenaka sind sich weitgehend einig, dass sich Aspekte der Vergemeinschaftung jenseits des eigentlichen musikalischen Ereignisses nur schwer feststellen lassen. Allerdings, und auch das hatten kongolesische Rumba und klassische Musik in Japan gemein, waren diese neuen Musikrichtungen für ganz unterschiedliche soziale Gruppen gleichermaßen attraktiv: Vertreter kosmopolitischer Strömungen begeisterten sich dank ihrer hybriden Entstehungskontexte genauso für kongolesische Rumba, wie diese von glühenden Nationalisten als Gründungsmythos verklärt werden konnte,<sup>19</sup> während in Japan auch Gegner der durch das Meiji-Regime staatlich verordneten musikalischen Verwestlichung vor allem Kirchenmusik aus dem Bereich der Klassik und Wagner für sich zu instrumentalisieren wussten.

Solch eine enge Rückbindung an das musikalische Ereignis gilt von vornherein für Festivals, die als Orte der Außeralltäglichkeit Menschen für nur kurze Zeit zusammenführen. Umso bemerkenswerter scheint es, dass Siegfried in seiner Analyse der Festivals dem eigentlichen Musikkonsum nur eine Rolle unter anderen zuweist. Auch tritt er der Annahme entgegen, dass die Gegenkultur, die auf solchen Festivals zelebriert wurde, der internationalen Verständigung zuträglich gewesen sei. Stattdessen offenbart seine Analyse der deutschen Roskilde-Rezeption erstaunliche Kontinuitäten nationalen Schubladendenkens. Nathaus argumentiert schließlich auf der Grundlage seines produzentenorientierten Kommunikationsansatzes, dass die Dominanz der »Schlagermacher« in der westdeutschen Musikwirtschaft die Entwicklung genuin deutscher Rockmusik wie insbesondere jene des »Krautrock« massiv hemmte und sie damit zugleich sozial vorprägte als kritische, subkulturelle, vorwiegend auf Englisch gesungene Musik, dem der vermeintlich harmlose, seichte, deutschsprachige Schlager der Mehrheitsgesellschaft gegenüberstand. Die Ausdifferenzierung populärmusikalischer Genres um 1980, die Nathaus erneut auf transnational vermittelte Veränderungen im westdeutschen Produktionsprozess zurückführt, ließ demgegenüber vormals klare Zusammenhänge zwischen sozialer Gruppenzugehörigkeit und Musikpräferenz immer vager werden und begünstigte so den Individualisierungstrend der anbrechenden Postmoderne.

Aus der Zusammenschau der versammelten Beiträge folgt zum einen, dass es keine Meistererzählung musikalischer Kommunikationsprozesse im 20. Jahrhundert geben kann.<sup>20</sup> Das hängt nicht nur mit den oben beschriebenen un-

19 So Bob White, *Congolese Rumba and Other Cosmopolitans*, in: *Cahiers d'études africaines* 2002, S. 663–686.

20 Dies ist bereits der Tenor der entsprechenden *Cambridge History* zu diesem Jahrhundert, vgl. Nicholas Cook u. Anthony Pople, *Introduction. Trajectories of Twentieth-Century Music*, in: dies. (Hg.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge 2004, S. 1–17.

terschiedlichen Ebenen zusammen, auf denen Kommunikation im Musikleben stattfindet, sondern ebenso sehr mit einer unausweichlichen Tendenz zur sozialen wie musikästhetischen Ausdifferenzierung, Fragmentierung und Pluralisierung, die sich über die Zeitachse genauso beobachten lässt wie beim Vermessen des Raumes. Die dadurch bedingte Vielschichtigkeit dieses Bandes ist den einzelnen Autorinnen und Autoren zu verdanken, die unterschiedliche Disziplinen der Geisteswissenschaften – vor allem der Geschichts- und Musikwissenschaft – durch ein gemeinsames Erkenntnisinteresse zusammenführen, zugleich aber ihre je eigenen Kommunikationsansätze einbringen.

Zum anderen lässt sich insbesondere aus historischer Perspektive festhalten, dass das 20. Jahrhundert zwar unzählige ästhetische Musikgeschichten hervorgebracht hat, diese in ihren sozial- und kulturgeschichtlichen Dimensionen jedoch mannigfach überlappten. Eben deshalb ist es ein zentrales Anliegen dieses Sammelbandes, unterschiedliche Musikrichtungen von der klassischen Musik bis zum Krautrock und verschiedene musikalische Settings von der Militärparade bis zum Parteitagssingen zu thematisieren und durch die Perspektive der Kommunikation miteinander in Bezug zu setzen. Gerade die Trennung zwischen der sogenannten ernsten und der Unterhaltungsmusik ist selbst ein historisch gewachsenes Ergebnis gesellschaftlicher Auseinandersetzungen um kulturelle Deutungsmacht und Herrschaftsansprüche.<sup>21</sup> Wie eng diese Sphären beieinanderlagen und ineinandergriffen, lässt sich unter anderem in den Beiträgen von Applegate und Weber sehr gut nachvollziehen. Dass die Dichotomie zwischen E- und U-Musik in jüngster Zeit wieder an Bedeutung verliert,<sup>22</sup> sollte dazu ermuntern, sozial- und kulturgeschichtliche Themen aufzugreifen, die quer zu solch ästhetischen Grenzziehungen stehen.<sup>23</sup> Gerade die Geschichtswissenschaft könnte sich auf diesem Feld weiter profilieren.

Doch auch die Musikwissenschaft hat, wie Hans-Joachim Hinrichsen in seinem Schlusswort betont, in jüngerer Zeit damit begonnen, die so genannte Kunstmusik in neue ästhetische wie sozial- und kulturgeschichtliche Kontexte einzubetten. Insbesondere mit Blick auf das Musikleben des 20. Jahrhunderts ist diese methodische Erweiterung, das machen viele der vorliegenden Beiträge

21 Vgl. etwa Lawrence E. Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, MA 1988.

22 Vgl. die im deutschen Musikleben einflussreichen programmatischen Überlegungen des Kulturwissenschaftlers Martin Tröndle zum Konzert: Martin Tröndle, Worum es gehen soll, in: ders. (Hg.), *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, Bielefeld 2011<sup>3</sup>, S. 9–20; zur Pluralisierung von Hörgewohnheiten vgl. Richard A. Peterson u. Roger M. Kern, *Changing Highbrow Taste. From Snob to Omnivore*, in: *American Sociological Review* 61. 1996, S. 900–907 und den Beitrag von Klaus Nathaus in diesem Band.

23 Inspirierend dazu Trevor Herbert, *Social History and Music History*, in: Martin Clayton u. a. (Hg.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, New York 2012<sup>2</sup>, S. 49–58.

deutlich, geradezu unumgänglich.<sup>24</sup> Beispielhaft für diese neuere Entwicklung innerhalb des Faches steht etwa die Rezeptionsästhetik, der eine größere Rolle zukommt. Die Trennung zwischen Komposition, Aufführung und Rezeption verliert immer weiter an Bedeutung. Damit ist die Unterscheidung zwischen Komponisten und Rezipienten im Begriff, ihre Substanz zu verlieren. Mit guten Gründen diskutieren Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler die Frage, ob die Untersuchung der Rezeption der traditionellen und oft philologisch untermauerten Vorstellung eines vermeintlich nicht veränderbaren Werkes vorzuziehen ist, weil sie die Wirkung der Musik durch eine neu umrissene Ästhetik erklärt.<sup>25</sup>

Mit anderen Worten: Die geschichts- und die musikwissenschaftliche Forschung trennten lange Zeit die Institutionen, die Orte, die Akteure und die Genres streng voneinander. Der Blick auf Kommunikationsprozesse im Musikleben aber legt eine andere Perspektive nahe – die soziale und kulturelle Interaktion, aus der Harmonien und Dissonanzen, Vergemeinschaftung und Abgrenzung, Pluralisierung und Fragmentierung hervorgingen. Produzenten, Vermittler und Rezipienten unterschiedlicher Musikrichtungen und in verschiedenen musikalischen Settings sind in diesem Band gleichermaßen von Interesse, weil manche sich hinsichtlich der kulturellen Deutungen, der politischen Verhaltensregeln und der sozialen Praxis nur graduell voneinander unterscheiden. Die bewusste Thematisierung ganz verschiedener, aber durch die öffentliche Rezeption wichtiger musikalischer Genres führt zu überraschenden Erkenntnissen und ermöglicht deren Vergleichbarkeit, auch zwischen den Disziplinen. Dabei bleibt noch viel zu tun. Die Kraft musikalischer Kommunikation ist, so ließe sich in einem Zwischenfazit resümieren, zwar am Ende nicht so groß, dass sie die Gesellschaft macht – aber sie formt sie mit.

24 So auch der Musikwissenschaftler Frank Hentschel, *Unfeine Unterschiede: Musikkulturen und Musikwissenschaft*, in: Michael Caella u. Nikolaus Urbanek (Hg.), *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart 2013, S. 255–266, hier S. 260f; vgl. dazu auch die Beiträge in Friedrich Geiger u. Frank Hentschel (Hg.), *Zwischen »U« und »E«, Grenzüberschreitungen in der Musik nach 1950*, Frankfurt 2011.

25 Vgl. dazu etwa Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikwissenschaft und musikalisches Kunstwerk. Zum schwierigen Gegenstand der Musikgeschichtsschreibung*, in: Laurenz Lütken (Hg.), *Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung*, Kassel 2007, S. 67–87; vgl. auch die rundum interdisziplinär konzipierte Studie der Direktorin des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik, Melanie Wald-Fuhrmann, *»Ein Mittel wider sich selbst.« Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel 2011.

## **Traditionslinien und Aufbrüche**