

*Passagen. IMS Kongress Zürich 2007. Fünf Hauptvorträge. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN und Hans-Joachim HINRICHSSEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 114 S.*

Zwei naheliegende und richtige Entscheidungen des Programmausschusses haben einander bedingt: durch ein vorweg gedrucktes Programmbuch mit Abstracts das übliche Massengrab eines alle Beiträge sammelnden Berichts zu ersetzen, indessen die jeweils an den Beginn der fünf Kongresstage gestellten Hauptvorträge in einer eigenen Publikation vorzulegen. Damit wurde auch ein Konzept verdeutlicht – Position und Aufgabenstellungen der Wissenschaft nicht nur von innen, sondern auch von außen her zu beleuchten: Neben zwei Musikwissenschaftlern kamen eine Komponistin, ein Historiker und ein Schriftsteller zu Wort.

Zwei von ihnen haben das Motto „Passagen“ beim Wort genommen, eine von ihnen Isabel Mundry im Versuch, mit seiner Hilfe an die Stelle der „traditionellen Überbietungslogik des Fortschrittsmodells“ (S. 12) plausiblere Deutungen für die „gefächerten Versionen von Musik heute“ (S. 13) zu setzen. Anhand konkreter Beispiele untersucht sie nacheinander „Passage als Durchgang“ (S. 16), „als Ausschnitt“ (S. 16), „als überdachte Straße mit Warenansammlung“ (S. 16) und „als Übergang“ (S. 17) und kommt abschließend bei der Betrachtung einer eigenen Komposition an, welche von der Verfahrensweise eines Gedichts von Durs Grünbein inspiriert ist: „In ihrer vielgliedrigen Form bewegt sie sich zwischen einer gefalteten Zeit des Verweilens und einer fallenden Zeit des Verschwindens“ (S. 19) – „gefaltete“ bzw. „fallende“ wohl eine weitere, nicht direkt parallel laufende Spezifikation zu reversibler bzw. irreversibler Zeit, „temps espace“ und „temps duré“, „aion“ bzw. „chronos“ etc. Mundrys Parcours endet bei einer dialektischen, anhand eines jeden Stückes je individuell aufzulösenden Quintessenz: „Jede existierende und gehörte Musik ist nicht nur ein Durchgang, sondern ebenso ein Einschnitt... Aus der einen Perspektive ist Musik eine Passage, aus der anderen ihr Gegenteil... Der Begriff ‚Passage‘ ist ein relationaler Begriff, der je ein Gegenüber braucht“ (S. 20).

„Was heißt und zu welchem Ende studiert man musikalische Gattungsgeschichte?“ – so fragt Ludwig Finscher nach einem „oft be-

nutzten, aber selten reflektierten Ordnungsmittel“ und signalisiert mit dem Schiller-Bezug den Anspruch auf mehr als eine Spezialbetrachtung. „Gattungsgeschichte kann sich nicht auf die ästhetisch und historisch herausragenden Werke einer Gattung beschränken, um Gattungsgeschichte zu sein“ (S. 34), sie sei „der zentrale Gesprächsrahmen, in dem sich die Beziehung der Komponisten untereinander und zu den Normen der Gattung klärt“ (S. 35) – diesen Anspruch exemplifiziert er anhand unterschiedlicher Fälle (u. a. Messe, Motette und Kantilensatz, Triosonate, die klassischen Gattungen des 18. Jahrhunderts), stellt der Selbstverständlichkeit der Bezugnahme auf die Kategorie die problematische Unterschiedlichkeit der Kriterien gegenüber und findet etliche Handhabe zu wissenschaftskritischen Bemerkungen – als Äußerungen eines großen, wahrlich nicht kritikversessenen Fachvertreters wiegen sie methodisch schwer.

Ähnlich wichtig für die Selbstverständigung der Disziplin erscheint „Topic Theory: Achievement, Critique, Prospects“, der Vortrag von Kofi Agawu, welcher auch verdeutlicht – bis hinein ins beigegebene zwölfseitige Literaturverzeichnis –, in welchem Umfang amerikanische und europäische Musikwissenschaft nebeneinander her arbeiten, auch in Bereichen, in denen sich vielerlei Vermittlungen anbieten. Das fällt um so mehr auf, als Agawu, von der „Fast-Gründung“ durch Leonard G. Ratner ausgehend, die Problematik der „theory“, sofern man von einer solchen im Sinne einer schlüssigen Methode sprechen kann, eindrücklich auch anhand einschlägiger polemischer Zuspitzungen erläutert und uns einlädt, mit Aspekten einer „europäischeren“ Ästhetik zu intervenieren – u. a. Gesichtspunkte und Weiterungen von „Musik als Sprache“ oder Intertextualität stärker ins Spiel zu bringen, nach der Untergrenze der Topostauglichkeit oder dem Verhältnis zum unverstellten Zitat oder danach zu fragen, wie weit bei Empfindlichkeiten gegen „zerstückelnde“ Topos-Diagnosen die verschwisterten Orthodoxien des *Ab ovo*, von absoluter Musik und Werk-Integral mitspielen. In Anbetracht von Agawus umsichtiger Vorstellung einer Thematik, die hierzulande keineswegs fremd, jedoch nicht zu den Ehren einer eigenständigen „Theorie“ gekommen ist, mag man sich sehr europäisch vorkommen mit positivistischen

Verdachten gegen das Desiderat eines „definite lexicon of topics, complete with standardized designations, definitions, and a range of tokens for each type“, das Agawu für unerlässlich für eine „full emergence of topic theory“ hält (S. 56). Wird es diesen Katalog geben können, inwieweit sind „standardized designations“ überhaupt wünschenswert, wäre er nicht, mit Karl Kraus zu reden, nahe bei der Krankheit, für deren Heilung er sich hält?

Otto Gerhard Oexle, einer der profiliertesten Theoretiker der Geschichtsschreibung, der als zweiter das Kongress-Motto aufgreift – „Erinnerungs-Passagen. Über Gedächtnis und Gedächtnisgeschichte“ – kommt nicht zum ersten Mal in unserer Wissenschaft zu Worte, mit den besten Gründen: Bei den Angeboten aus dem Problemkreis „Gedächtnisgeschichte“ bleibt noch viel einzulösen, angefangen bei dem in jeglicher musikalischen Interpretation praktizierten Gedächtnis und daran gehefteten Fragen wie u. a. der, inwieweit heute erklingende „alte“ Musik alt sei und inwiefern Musik von heute. Dem großen, von der Rezeptionsforschung bereitgestellten Material winken hier nicht nur weitere, inspirierende Kontexte, sondern auch weitgreifende theoretische Deckungen. Möglicherweise ist der Abstand zwischen den Fragen danach, wo die Musik ihre Identität habe bzw. was eine geschichtliche Tatsache sei, gar nicht groß, vielleicht könnten Beantwortungen einander helfen. Oexle setzt das in drei musikfernen Exemplifikationen offenbar voraus – der wechselseitigen Erhellung des Begriffs vom „génie français“ und der Physiognomie Pascals; der Bedeutung der sogenannten Farm-Hall-Protokolle für die Bewertung des frühzeitig mit Verdächtigungen behängt gewesenen Gesprächs zwischen Werner Heisenberg und Niels Bohr im September 1941 in Kopenhagen; und der Differenz zwischen der Wahrnehmung der Architektur Mies van der Rohes und den ihr zugrundegelegten, wesentlich am Mittelalter orientierten Maßgaben. Die Auskunft, „daß das Ereignis in vielem viel weniger ‚bestimmt‘ gewesen sein mag, als es dann in den sich erinnernden Rückblicken der Akteure gesehen werden mußte“ (S. 81), hat in der Übertragung auf das Verhältnis von komponierter *res facta* und Interpretation mehr als nur metaphorische Relevanz.

Denen, die auf einem Mammut-Kongress um die Konstellation des eigenen Beitrags bangten,

mag der Vortrag des polnischen Dichters Adam Zagajewski – „Inspiration & Impediment“ – besonders fachfremd erschienen sein: Nun mussten Gedichte und deren Deutung angehört werden! Dank der seismographischen Qualitäten bedeutender Lyrik indessen wurde das – anhand von Texten Apollinaires, Rozewicz' und Milosz' – zu einer eindringlichen Auskunft über Zeitgenossenschaft und einem Privatissimum in kompetenter Deutung. Gewährsleute waren hierbei Alfred Weber und Hans-Georg Gadamer ebenso wie Claudel und Celan, zu den Ausgangspunkten gehörte Webers „Entzauberung“. Zagajewski sieht die Poesie an mindestens zwei Fronten stehen – „the accelerating dwindling of the mystery in the world“ und „the new intensity of horror brought into the historic realm by the 20th century“ (S. 102). Anhand des Gedichtes von Rozewicz verengt und konkretisiert er Adornos von diesem selbst später relativiertes Verdikt über Gedichte nach Auschwitz: „Auschwitz didn't kill poetry but it did kill the metaphor. Metaphor always follows the premise that ‚there is something else‘, ‚maybe there exists something else‘, ‚there is something invisible behind the physical objects‘. And this promise inherent in metaphor is exactly what Rozewicz wants to get rid of“ (S. 106 f.).

Vielleicht aber, so argwöhnt Zagajewski abschließend, ist die Diagnose der zwischen den Fronten stehenden Poesie bereits gestrig, „perhaps it has been replaced, piecemeal, by an apathy typical for pop culture. A bit of irony and a trace of mourning, that's all we are left with: what remains is the feeling that we've gained a lot (a kind of aesthetic freedom, a kind of flexibility) but also lost something very significant. It's too bad we can't quite remember what it was. Beauty? Passion? Soul?“ (S. 112). Derlei allgemeine Fragestellung, wäre sie nicht von diesem Dichter erlitten, könnte wohl den Verdacht erwecken, fundamentalistisches Pathos auf unredliche Weise mit der beruhigenden Gewissheit zu intonieren, unbeantwortbar zu sein. Einer Disziplin indes, der es um solide, positive Befunde gehen muss, obwohl sie, je mehr sie sich dem eigentlichen Gegenstand nähert, um so stärker zur Vermutungswissenschaft wird, tut es gut, von anderer Seite her mit ihr in Berührung zu kommen.

Im Übrigen liegt Zagajewskis Frage nicht weit von einer Formulierung Ludwig Finschers,

deren Beiläufigkeit, weil mit leiser Selbstverständlichkeit vorgetragen, erschrecken kann. Gegen Ende seines Vortrages sprach er von „der noch lebendigen Gegenwart unserer zu Ende gehenden Musikkultur“. Vielleicht wollte er es überhört wissen; überlesen kann man es nicht. (Juni 2010) Peter Gülke

*Handbuch Musik und Medien. Hrsg. von Holger SCHRAMM. Konstanz: UVK-Verlags-Gesellschaft 2009. 629 S.*

Musik- und Medienwissenschaft besitzen in vielen Forschungsbereichen Berührungspunkte und Überschneidungen. Insbesondere bieten Medientheorie, Medienästhetik und Medien-geschichte mit ihren innovativen Ansätzen eine ganze Reihe von Herausforderungen und Chancen, auch bereits beforschte Gegenstände der Musikwissenschaft im Lichte der neuartigen wissenschaftlichen Parameter einer jungen Disziplin neu zu betrachten. Dies führt bisweilen zu gravierenden Umwertungen, etwa im Bereich der von der historischen Musikwissenschaft oftmals ausgeblendeten Populärmusik und ihrer Vorläufer. Es ist wohl dieser Paradigmenwechsel, der heute eine medienorientierte Musikwissenschaft für viele Forscher und Studierende um vieles attraktiver macht als eine angestaubt anmutende musikalische Werk-geschichte und Philologie. Während in den vergangenen Jahren auf dem deutschsprachigen Buchmarkt medienwissenschaftliche Einführungen und Handbücher in rauen Mengen erschienen, klaffen für den einführenden Sektor im Bereich Musik und Medien noch Lücken. Teilweise konnten sie durch das umfangreiche und vielseitige, von Holger Schramm als Herausgeber verantwortete *Handbuch Musik und Medien* geschlossen werden.

Problematisch erscheint freilich, dass eine Fundierung des Buchkonzepts durch eine klare Vorstellung davon, was eigentlich unter einem Medium zu verstehen ist, fehlt, so dass unterschiedliche, teils in sich widersprüchliche Medienbegriffe fröhlich durcheinander schwirren und die Entscheidung, welchem Gegenstand als ‚Medium‘ ein Artikel zugeordnet wird und welchem nicht, beliebig anmutet. Eine kompaktere Darstellung etwa von Primärmedien (performativen Aufführungsgattungen vom Pop-gesang bis zum Musiktheater) oder von musi-

kalischen Kulturindustrien (der fundamentale Wandel, den der Musikdruck für die Transformation von Musik zu marktregulierten Waren bedeutete, bleibt unerwähnt) hätte wohl klarere Ergebnisse zutage gefördert und Wiederholungen vermeiden helfen können, wie sie etwa bei der Aufteilung des zusammengehörigen Komplexes Medienindustrie/Tonaufzeichnung/Tonträger/Covergestaltung entstehen.

Albrecht Schneider erzählt die Frühgeschichte der technischen Schallaufzeichnung, wie man es so häufig in vergleichbaren Veröffentlichungen findet, als eine Geschichte von großen Erfindern und großen Erfindungen. Solche erklärt er aus dem Zusammentreffen von einem Erreichen theoretischen Wissens mit einem „Kontext der gesamten technologischen Kenntnisse und Erfahrungen“ (S. 38), der die Zeit für bestimmte Erfindungen „reif“ mache. In einem solchermaßen klassischen technischen Fortschrittsmodell bleiben kommunikationshistorische und informationstheoretische Überlegungen komplett auf der Strecke. Das macht sich m. E. besonders im Fall der hier ausgewerteten Medientechnologien Phonograph und Grammophon/Schallplatte besonders tragisch bemerkbar, weil diesen die – für die Mediengeschichte der Musik zumeist überbewertete – Entwicklung zu einer neuen Form massenmedialer Verbreitungstechniken von Musik (solche gab es im Grunde genommen schon seit Gutenberg) durchaus nicht von Anfang an eingeschrieben ist. So spielt auch die Herausbildung eines neuartigen Schallplatten-Repertoires und der massive Einschnitt eines solchen Repertoires, den die neuen Technologien für dessen klangliche Reproduktion, Präsentation und Rezeption bedeuteten, hier keine Rolle: Songs (Lieder), Marsch- und Salonmusik sowie Ragtime werden als „volkstümlich“ (!) subsumiert.

Peter Wicke erzählt die Mediengeschichte der (Tonträger-)Musik als Geschichte von Konzernen; der Tonträger ist für ihn – wie die darauf gespeicherte Musik – Industrieprodukt. Dabei gelingt es auf klug argumentierenden 40 Seiten, das Zusammenspiel von Musik und Reproduktionstechnologie, Produktion, Rezeption und Ökonomie überzeugend als präsen-te Triebkraft medien- und musikhistorisch bedeutsamer Entwicklungen darzustellen. Konsequenz bleibt bei Wicke der ‚Tonträger‘, von