

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, wachem Gegenstand als ‚Medium‘ ein Artikel zugeordnet wird und wachem 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. Konsequenter bleibt bei Wicke der ‚Tonträger‘, von

der Wachswalze bis hin zu digitalen Tonträgerformaten (und nicht die damit funktional verwobenen Technologien), in seiner medial-kommunikativen Charakteristik Gegenstand der historischen Analyse.

Klassischen Medienformaten wie Film und Rundfunk sind eigene, teils auch mehrere Beiträge gewidmet. Ein äußerst umfassender, informativer Text zur Musik im Rundfunk stammt vom Herausgeber des Bandes. Einer Legitimation bedürfte hier aber die Fokussierung auf die deutsche und US-amerikanische Radiolandschaft. Andere Bereiche einzubeziehen, hätte hier sicher eine deutliche Erweiterung des Spektrums von Programmästhetik, -rezeption und -politik bedeutet, da etwa Frankreich, Osteuropa oder Lateinamerika ganz eigene Rundfunkkonzepte kennen, die dem Artikel andere Facetten geliefert hätten. Es schließt sich ein Text über das Hörspiel an, in dem Musik und Radio als Medien eigentlich kaum eine Rolle spielen. Für den Autor Hans-Jürgen Krug erweist sich Hörspieltheorie weitgehend als literarische Theorie; die komplexe Radio-musiktheoretische Debatte, wie sie etwa in den USA oder in Deutschland vor und nach dem Zweiten Weltkrieg geführt wurde, bleibt weitgehend ausgeblendet; einzig Kurt Weill wird hier – indirekt (aus Forschungsarbeiten zum Hörspiel der 80er Jahre) und zudem missverstanden – zitiert.

Einen guten Überblick zur Filmmusikgeschichte bieten Saskia Jaszoltowski und Albrecht Riethmüller. Allerdings fehlen zu den Erzählungen und Interpretationen oft die Nachweise der Informationen, manchmal hätte ein Verzicht auf Klischees und schwammige Assoziationen dem Text gut getan („in einer – indirekt (aus Forschungsarbeiten zum Hörspiel der 80er Jahre) und zudem missverstanden – zitiert.“, S. 156).

Spannend, umfassend recherchiert und auf dem aktuellen, von den Autoren selbst wesentlich mitgetragenen Forschungsstand gestalten sich die umfangreichen Beiträge zu Musikfernsehsendern von Axel Schmidt, Klaus Neumann-Braun und Ulla P. Autenrieth sowie zur Musik im Internet von Golo Föllmer. Dünn in seiner medientheoretischen Reflexion wirkt hingegen André Ruschkowskis Aufsatz zur Computermusik, welche wiederum auf „Computerkomposition“ herunter gebrochen wird – ein Text, der sich so auch in einem Buch über

Avantgardekomposition finden könnte. Ähnliche Haken zeigen sich auch in dem zugleich kenntnisreichen Aufsatz von Günter Reus zum Musikjournalismus: Facettenreich und historisch tiefgängig wird hier die Geschichte der Musikkritik analysiert. Die Chance, Massenmedien als neuartige Mittel der „Selbstverständigung des Bürgerturms“ auf neueren medientheoretischen Überlegungen (etwa von Luhmann oder Giesecke) oder unter Berücksichtigung von Adressierungsstrategien zu analysieren, bleibt hingegen ungenutzt. Auch die Einschränkung auf die deutschsprachige Musikpresse hätte einer Begründung bedurft.

Detail- und kenntnisreich bietet Roland Seim einen Aufriss der Geschichte von Plakat und Cover. Problematisch gerät hier allerdings der Rahmen einer recht traditionellen und oft unnötig wertenden Darstellung von Popmusikgeschichte. Dabei begibt sich der Autor erstaunlich selbstverständlich, ja geradezu naiv, in klischeeüberfrachtete Erzählungen, in denen er, ganz ohne Not, eine theorieferne Perspektive offenbart. So belächelt er einen „Großteil der Disco-Musik“ der 1970er Jahre, die „eher glatt und leicht konsumierbar“ gewesen sei, ebenso wie die „Spießer mit ihrer verlogenen heilen Schlagerewelt“ (S. 408), die er etwa gegen „Underground und Subkultur“ (zwei problematische Begriffe) sowie gegen die angeblich ernsteren 1960er mit ihrem avantgardistischen Aufschwung des auf Plattencovern sich niederschlagenden „Artwork“ ausspielt. Immer wieder schimmert hinter solchen Polarisierungen ein altbackener, letztlich hochkulturell geprägter Kunstbegriff hervor, der in der Forschung als überwunden gelten sollte und der in medienwissenschaftlichen Kontexten erst recht hätte beiseitegelegt werden dürfen. Fraglich auch hier, warum Plakatkunst im Popmusikbereich erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beginnt. Wie so häufig im Bereich der Pophistoriografie werden durch diese einigermaßen willkürliche Setzung wesentliche Epochen aus der Betrachtung ausgeblendet, als gäbe es im 19. und frühen 20. Jahrhundert keine künstlerisch gestaltete Plakatierung populärmusikalischer Veranstaltungen, als gäbe es nicht schon in den 1920er Jahren Bildschallplatten etc. Auch der Bereich der Zensur wird kritisch, vielleicht zu kritisch, anhand einer Reihe instruktiv gewählter Beispiele diskutiert. Ob die augenscheinliche Kin-

derpornografie auf dem Cover der Erstpressung von Scorpions' *Virgin Killer* adäquat mit „einem unbedeckten Mädchen“, und ob die Entscheidung von RCA, bei weiteren Auflagen auf diese Covergestaltung zu verzichten, angemessen als „Präventivzensur“ beschrieben sind, scheint mir fraglich.

Julia Franzreb und Anno Mungen beschreiben das Musiktheater als ein komplexes, 400 Jahre altes und wiederum aus Einzelmedien zusammengesetztes Primärmedium, das ohne seine medienrelevanten Dimensionen nicht adäquat verstanden werden könne. Dass dabei stellenweise Medienbegriffe und -kategorien durcheinander purzeln, mag hier verziehen werden angesichts der klug entwickelten medial geleiteten Perspektiven der Musiktheaterforschung, bei der auch die medialen Qualitäten des menschlichen Körpers und insbesondere des Singens, von der frühen Oper bis hin zu DSSS, analytisch durchleuchtet werden.

Nicht alle Aspekte des facettenreichen, über 600 Seiten starken Handbuchs können hier referiert und diskutiert werden. Letztlich halten wir ein informatives und detailfreudiges Standardwerk in Händen, das man Studierenden gern weiterempfiehlt, obwohl darin die Möglichkeiten medientheoretischer und mediengeschichtlicher Musikforschung bei Weitem noch nicht erschöpfend genutzt wurden.

(September 2010)

Nils Grosch

SILKE LEOPOLD / DOROTHEA REDEPENNING / JOACHIM STEINHEUER: *Musikalische Meilensteine. 111 Werke, die man kennen sollte. Band 1: Von Hildegard von Bingen „Ordo virtutum“ bis zu Haydns Streichquartett op. 33,1.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 138 S., Nbsp. (Bärenreiter Basiswissen.)

SILKE LEOPOLD / DOROTHEA REDEPENNING / JOACHIM STEINHEUER: *Musikalische Meilensteine. 111 Werke, die man kennen sollte. Band 2: Von Mozarts „Dissonanzquartett“ bis zu Sofia Gubaidulinas „Johannes-Passion“.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 278 S., Nbsp. (Bärenreiter Basiswissen.)

Die drei ersten Bändchen der neuen Reihe *Bärenreiter Basiswissen*, als „Navigatoren durch die Wissenslandschaft“ angepriesen, haben in der professionellen Musik(wissenschafts)-Szene bereits reichlich Häme und Spott ge-

erntet. Anlass hierfür liefern insbesondere die anbietende Werbestrategie mit allzu griffigen Schlagwörtern, eine gänzlich unakademische Aufmachung im Internetseiten-Stil und vor allem das anmaßende Versprechen, in „111 Werken, die man kennen sollte, den Weg durch das Labyrinth der Musikgeschichte“ zu weisen. Doch misst man die Bändchen an ihrem eigenen Anspruch, ergibt sich ein erfreulicheres Bild. Sie wenden sich nämlich mitnichten an bereits universell Belesene, sondern sollen lediglich „der schnellen, elementaren Information für Musikfreunde“ dienen und Schülern und Studierenden trotz verkürzter Ausbildungszeiten „solides Basiswissen“ vermitteln. Als „Orientierung im Meer der Informationen“, wie sie „das Internet, Enzyklopädien und Spezialliteratur bereitstellen“ (man beachte die Reihenfolge), sind sie also eine erste Anlaufstelle für Neugierige, welche sich dann bei Interesse durch „richtige“ Fachliteratur weiterbilden können, oder, wie es das Vorwort nennt, „Pflöcke, auf denen später Wissensgebäude errichtet werden können“. Den Basiswissen-Büchlein, deren Format irgendwo zwischen Taschenbuch und Scheckkarte einzuordnen ist, liegt ein einheitlich gegliedertes Layout zugrunde: Im schwarz gedruckten Fließtext, der je die beiden sich gegenüberliegenden Seiten beansprucht, sind zentrale Begriffe und Daten farblich blau hervorgehoben, Noten- und Bildbeispiele oder weiterführende Informationen in Kästchen abgesetzt. In der Marginalienspalte finden sich Zusatzinformationen bzw. kurze Begriffserläuterungen, am Ende jedes Artikels gibt es in Kurzform je zwei Empfehlungen zu weiterführender Literatur und empfehlenswerten Einspielungen, welche – bei aller Unvollständigkeit und Subjektivität – kenntnisreich und meist treffend gewählt wurden. Querverweise auf andere Artikel sind als Hyperlink gestaltet, also unterstrichen und mit einem Maussymbol versehen. Insgesamt hat man dadurch den Eindruck, eine zweifarbige Internetseite (Wikipedia?) vor sich zu sehen, wobei die platzsparende Schriftgröße allerdings an der Grenze des noch bequem Lesbaren steht. Letzteres gilt auch für die im Fließtext geschriebenen, im Anhang nun detailliert ausgewiesenen Lese- und Hörempfehlungen. Anstelle der üblichen Sortierung nach den jeweiligen Bezugsartikeln bzw. Werken sind sie getrennt und alphabetisch nach ihren Autoren