

liche Bearbeitungsstrategien der Hersteller; darüber hinaus nimmt er aber auch den sich hier abzeichnenden Klassikbegriff unter die Lupe und deckt seine allgemeine Wirksamkeit auf, indem er das zur Beschallung benutzte Repertoire in Beziehung zu vergleichbaren Musikangeboten im Rundfunk setzt. Schließlich befasst sich Klufmann auch mit den Definitionsschwierigkeiten, die sich angesichts von Begriffsbildungen wie „funktionelle Musik“, „Hintergrundmusik“ oder „Environmental Music“ ergeben.

Ganz zu Recht ersetzt er die Begrifflichkeit einer „funktionalen Musik“ durch die einer „funktionalisierten Musik als einem allgemeinen Merkmal zeitgenössischer Musikpraxis“ (S. 57) und hebt hervor, dass vor diesem Hintergrund gerade „die Idee einer autonomen Musik“ zum Sonderfall gerät. Mit dieser Differenzierung stößt er ins Zentrum der gesamten Problematik vor, vermag er doch einleuchtend zu zeigen, dass sich aufgrund einer solchen Umwertung auch die Frage nach Wesen und Wert von ästhetischer Erfahrung neu stellt. Denn durch die als Funktionalisierung begreifbare Verwendung an öffentlichen Orten ändert sich die Bedeutung der Musik und geht in eine Semiotik des Raumes über: Erst indem sie so ihren ritualisierten, an das Bild des Konzerts gebundenen Charakter ablegt, wird sie zum Verweis auf das bildungsbürgerliche Konzert- oder Opernritual mitsamt der damit verknüpften Konnotationen, und dies wiederum befördert die „Ordnungsfunktion,“ die ihr letzten Endes zufällt. Insofern ist die Klassik-Beschallung, obgleich von den Betreibern des Bahnhofs als „Verschönerungsmaßnahme“ tituliert und von bestimmten Benutzern auch in diesem Sinne dechiffrierbar, „durchaus in der Lage, ihren Beitrag zu sozialer Segregation zu leisten“ (S. 94). Denn es erscheint plausibel, „dass sie – als akustisches Zeichen – anderen Gruppen, die nicht ins Bild eines ‚sauberen Bahnhofs‘ passen wollen [...], signalisiert: ‚Hier gehöre ich nicht hin‘“ (S. 97), im Sinne des Soziologen Jan Wehrheim also eine Barriere symbolischer Natur darstellt, die einen sozialen Filterungsprozess in Gang setzt. Mit solchen Kernaussagen streift der Autor Fragen, die über den diskutierten Fall hinaus für die heutige Rolle der Musik relevant sind und sich nicht nur auf Phänomene wie Hintergrundmusik,

sondern auch auf installative Kunstwerke im öffentlichen Raum beziehen lassen. Insofern gibt Klufmann über die eigentliche Thematik seines Buches hinaus eine ganze Reihe von Denkanstößen für unseren – alltäglichen oder weniger alltäglichen – Umgang mit Musik und Klang.

(März 2009)

Stefan Drees

*TOBIAS WOLLERMANN: Musik und Medium. Entwicklungsgeschichte der Speicherung, Publikation und Distribution musikspezifischer Information. Osnabrück: Electronic Publishing 2006. 358 S., Abb. (Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 9.)*

Tobias Wollermann verfolgt mit seiner Arbeit, vom Fachbereich Erziehungs- und Kulturwissenschaften der Universität Osnabrück als Dissertation angenommen, ein anspruchsvolles Ziel: Vor dem Hintergrund jener Veränderung der Arbeitsmethoden, die sich seit geraumer Zeit sowohl bei den Produzenten als auch bei den Rezipienten von Information in Folge einer durch umfassende Digitalisierung ausgelösten Konvergenz moderner Medientechnologie abzeichnet, möchte der Autor Chancen und Möglichkeiten des „Digital Music Publishing“ als Präsentationsform von Wissen darstellen, wozu sich die Musikwissenschaft aufgrund ihres Charakters als „multimediale Disziplin“ (S. 5) besonders gut eignet. Ausgangspunkt der Untersuchung ist die Feststellung, dass „die Digitalisierung sowie die damit einhergehende Globalisierung und Virtualisierung“ (S. 2) als gemeinsame Grundlage heute verwendeter Technologien angesehen werden muss, die früher klar voneinander unterscheidbaren Bereiche einzelner Medien mit ihren differenten Speicher-, Vervielfältigungs- und Distributionsmöglichkeiten also einer zunehmenden Medienkonvergenz gewichen ist, in deren Kontext die Medientypen zu einem digitalen, alle Informationsarten speichernden Unimedium geworden sind.

Diese Entwicklung beleuchtet Wollermann zunächst aus historischer Perspektive, indem er im ersten Teil seiner Untersuchung eine systematisch nach Medientypen gegliederte Geschichte analoger Medien von ihrer Entstehung bis zur Digitalisierung entwirft. Den Ausführungen vorgeschaltet, macht der Autor in einem

Einleitungskapitel allerdings auch darauf aufmerksam, dass das Prinzip der technischen Digitalisierung nur ein Sonderfall ist, der sich logisch aus der „begrifflich kognitive[n] Digitalisierung“ (S. 9) ergibt, da der in einer analogen Welt lebende Mensch generell – wie etwa am Beispiel von Schriftzeichen und Notenschrift erläutert wird – „Digitalität zur Gewinnung von Erkenntnis und Kultur“ (S. 10) erzeugt. In den nachfolgenden Kapiteln werden die einzelnen Medientypen (Buch/Text, Notendruck, statische Grafik, dynamische Grafik und Audio) ausführlich dargestellt und gegebenenfalls nach ihren Speicherarten unterschieden. Lobenswert ist vor allem die gründliche, differenzierte und von ihrer funktionsbedingten Systematik her auch logische Unterteilung Wollermanns, doch schießt der Autor gelegentlich über sein Ziel hinaus, indem er den Text mit überflüssigen Details – etwa zur Biographie Johannes Gutenbergs oder zu regionalen Entwicklungstendenzen des Films – anreichert, die für den darzustellenden Kontext völlig irrelevant sind.

Der zweite Teil des Bandes fokussiert auf die digitalen Ist-Zustände der zuvor ausführlich behandelten Medientypen sowie auf die daraus resultierende medientechnische Konvergenz, verbunden mit den Problemen von universaler Anwendbarkeit und Kompatibilität. Zwar behält Wollermann hier die zuvor eingeführte Systematik bei, zeigt jedoch zugleich, wie diese aufgrund der Koppelung einzelner Medien miteinander (wie etwa im Falle der DVD) an Schlüssigkeit verliert. Problematisch ist das auch dieser Abteilung vorgeschaltete Einleitungskapitel, in dem der Autor die Frage behandelt, „inwiefern bestimmte technische Erscheinungen bzw. Phänomene schon in der Kunst vorausgedacht wurden bzw. sich aus dieser entwickelten“ (S. 5). Dem Verfahren des Medienwechsels, der eigentlich schon immer zur Praxis künstlerischen Agierens gehört (und etwa auch dort zu finden ist, wo ein Notentext in Klang umgesetzt wird), weist Wollermann, ausgehend von der quasi illustrativen „Übertragung“ von Bildern in Programmmusik oder von der Oper als „multimedialer“ Kunstwerk (hier als Vorläufer „multimedialer“ und daher auf digitaler Technik beruhender Konzeptionen im Internet gedeutet) wichtige Impulse zu. Seine Ausführungen weisen allerdings eine Reihe

von Defiziten auf: So zeigt vor allem das Operieren mit dem Stichwort „Multimedialität“, dass der Autor sich einer veralteten Terminologie bedient, die inzwischen längst durch die weit differenzierteren und funktionsbezogenen Begrifflichkeiten der Intermedialitätsforschung ersetzt wurde. Wie aus der Bibliographie des Bandes hervorgeht, hat Wollermann entsprechende Literatur überhaupt nicht zur Kenntnis genommen, so dass die Darstellung von Medienwechsel und -verknüpfung sowie das Aufzeigen von Medienkonvergenzen hier ein wenig unbefriedigend bleibt.

Den dritten Teil seiner Arbeit widmet der Verfasser – aufbauend auf einer Erläuterung der technischen, industriellen und funktionalen Konvergenz von Medien samt der daraus resultierenden Möglichkeiten und Potenziale – der Erarbeitung eines Konzepts für die elektronische Publikationsform des „Cross-Media Publishing“. Dass er hier seinen eigenen Verlag (Electronic Publishing Osnabrück) als vorbildliches Beispiel darstellt, mag zwar naheliegen, wirkt aber angesichts aktueller Digitalisierungsversuche von Quellen, Audiomaterialien und Textdokumenten sowie der damit verbundenen Format- und Verknüpfungsprobleme – man denke nur an das Arnold Schoenberg Center Wien, das darauf bedacht ist, seine Bestände in einer allgemein zugänglichen, miteinander verknüpften Form im Internet zu dokumentieren – nicht bedeutsam genug. So mangelt es den Schlussfolgerungen des Autors letztlich an der nötigen Prägnanz, wie überhaupt der Bezug auf die im Buchtitel genannte Darstellung „der Speicherung, Publikation und Distribution musikspezifischer Information“ im Hinblick auf die gegenwärtige musikwissenschaftliche Praxis doch eher enttäuschend ausfällt.

(Mai 2009)

Stefan Drees

JOHANN PACHELBEL: *Sämtliche Vokalwerke. Band 11: Arien.* Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XXXVI, 123 S.

JOHANN PACHELBEL: *Sämtliche Vokalwerke. Band 4: Magnificat I.* Hrsg. von Katharina Larissa PAECH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XIV, 187 S.

Mit der inzwischen in zwei von elf Bänden vorliegenden Gesamtausgabe der Vokalwerke