

# Hans J. Wulff:

## Musikalische Kultur, Modernisierung, Medien

Eine gekürzte Fassung dieses Artikels erschien in: *Medienwissenschaft: Rezensionen*, 3, 2010, S. 319-327.  
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/7-9>.

Sammelbesprechung zu

[1] Jauk, Werner: *Pop/music + medien/kunst. Der musikalisierte Alltag der digital culture*. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück (EPOS) 2009, XII, 500 S. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. 15.).

978-3-923486-17-5, EUR 39,90.

[2] Lexmann, Juraj: *Audiovisual Media and Music Culture*. Translated from Slovak by Barbora Patočková.

Frankfurt [...]: Lang 2009, 101 pp.

978-3-631-59139-0, EUR 19,80.

[3] Schramm, Holger (Hrsg.): *Handbuch Musik und Medien*. Konstanz: UVK 2009, 629 S.

978-3-86764-079-4. EUR 98,00.

Dass die Musik nicht nur einen eigenen Bereich von Kultur überhaupt ausmacht, sondern dass sie in zahlreiche andere Bereiche und Felder als integraler Bestandteil eingewoben ist, ist ebenso evident wie folgenreich. Allerdings macht es einen Unterschied, ob man sich der Musik als Feld von Objekten annähert oder als einem Feld menschlicher Praxen. Musikalische Kultur entfaltet sich in ganz verschiedenen Bezügen und Abhängigkeiten. Es sind fünf Bezüge, die sich zu einem Schichtenmodell von Bezügen, Bedingungen, Interessen und Abhängigkeiten fügen, in denen Musik und Musizieren (Musik als Objekt-Form und musikalische Praxis) als kulturelle Tatsachen gefaßt werden können.

(1) *Gestalt, Form, Werk*: Eine erste Ebene ist die der Musik als einer elementaren menschlichen Ausdrucksform. Musik ist gestalteter Klang, unterscheidet sich dadurch vom Geräusch, von dem wir natürlicherweise immer umgeben sind. Es ist eine eigene Form der Wahrnehmung, die sich auf Musik richtet, und es sind eigene Formen der Aneignung, die damit einhergehen. Musik ist strukturierter Klang, sie realisiert historisch gewachsene Formen, die ihrerseits gelernt werden müssen und Teil der Aneignung sind. Das musikalische Werk treibt die formale Gestalt ins Extrem, es ist eine in sich gegen den Fluss der Ereignisse abgeschottete, eigenzeitliche Einheit der Aufführung und der Wahrnehmung.

Eine derart auf eine ontologisierende Darstellung von Musik als Struktur bzw. Musik als Werk zurückgreifende Definition des Gegenstandes ist insbeson-

dere (aber nicht nur) in Bezug auf Neue Musik problematisch, da oftmals vom Hörer verlangt wird, aus (scheinbar?) strukturlosen Klangfolgen eine logische Abfolge zu machen und damit gewohnte Hörerfahrungen zu modifizieren. Voraussetzung dafür ist eine eigene kognitive Kompetenz, die aus Tongebilden Tonstrukturen macht und Kohärenz bzw. Sinn stiftet. Man kann in dieser Hinsicht sogar noch weiter argumentieren, dass auch bei älteren Musikformen (die ja durch kulturell und historisch spezifische musikalische Syntaxen, Vokabeln und Formeln reguliert, wenn nicht gar determiniert sind) eine solche Kompetenz unabdingbar ist. Ein Beispiel: Fast niemand hört Bachs Musik heute noch kontrapunktisch, die meisten Hörer projizieren vielmehr eine homophonakkordische Struktur auf sein Werk.

Der Vorstellung einer musikalischen Strukturanalyse sollte darum eine historische Analyse der musikalischen Ausdruckssysteme ebenso an die Seite treten wie eine pragmasemiotische Untersuchung und Theorie der historisch und kulturell variierenden Aneignungsweisen und sozialen Praxen der Musik.

(2) *Performativität*: Musik ist nicht naturgegeben, sondern wird von menschlichen Subjekten aufgeführt. Wenn von der „Musik des Vogelgesanges“ die Rede ist, ist das nur eine Übertragung der elementarerer Tatsache, dass Musik Produkt performativen Tuns ist. Dabei spielen Instrumente eine Rolle, dazu werden die Möglichkeiten der Klangerzeugung durch Stimme, Handlung und Funktionalisierungen aller Arten von Objekten genutzt. Der Gebrauch von Stimme und Klangobjekten, der Umgang mit Perkussion und Melodien, verbunden mit performativen Formen wie dem Tanz sind Elementarformen musikalischen Vollziehens. Die Entwicklung der elektronischen Repräsentation von Klangaufzeichnung, insbesondere die Digitalisierung der Aufzeichnung und Bearbeitung, ja der Erzeugung von Klängen unabhängig von Musik-Aufführungen machen es möglich, sich von diesem ursprünglich praxeologischen Ursprung von Musik zu lösen und neue Qualitäten des Werks herzustellen. Wenn künstlerische Inspiration und technisches Know-How zusammenwachsen, entstehen heute am Ende „phonographische

Kunstwerke“, nicht mehr schlechthin nur auf Tonträger fixierte Aufzeichnungen von Musik, wie Peter Wicke deutlich vermerkt [3, 84].

Das Performative ist zutiefst mit sozialen Funktionen verbunden. Musiken mit unmittelbarer Adressierung (wie die Wiegen- und Liebeslieder) und mit naheliegenden sozialen Funktionen (wie Tanzmusiken) stehen solchen zu Zwecken der Repräsentation (wie Krönungs- oder Feuerwerksmusiken) oder im Kontext sakraler Vollzüge (wie Messen und Kirchenlieder) gegenüber. Kulturhistorisch bezeichnen die liturgischen Musiken wohl am eindeutigsten die soziativen Funktionen der Musik, sind möglicherweise von anthropologischer Bedeutung. Musiken gehören auf dieser elementaren Ebene in allen diesen Funktionen zur (Selbst-)Inszenierung gesellschaftlicher Strukturen. Offenbar ist Musik in den frühesten bekannten Kulturen (Sumerer, Ägypter, Kanaaniter bzw. Juden) äußerst eng mit liturgischen Akten verbunden und bekommt dabei gar eine pragmatische Funktion zugesprochen, die Gebeten, Segnungen u.ä. vielleicht nicht gleichzusetzen ist, ihnen aber nahe kommt. Die Idee von der „Gewalt der Musik“ gibt es schon seit diesen Anfängen, ihre für unsere zeitgenössische Kultur wirksamste Ausprägung findet sich in den Kunstreligionen des 19. Jahrhunderts.

Grundsätzlich ist zwischen kollektiver Performativität, bei der die Beteiligten z.B. in Trance-Akten oder religiösen Feierlichkeiten, aber auch bei der Aufführung von Gebrauchsmusiken gleichermaßen am Vollzug der Musik beteiligt sind, und virtuoser Performativität zu unterscheiden, bei der der Virtuose als Ausnahmemusiker aus dem Kreis aller isoliert wird und die Gegenüberstellung von Performer und Publikum entsteht. Schon früh bildet sich in der Spätphase des Feudalismus und der Frühphase der Industrialisierung ein differenziertes, sich veränderndes System der „Performer-Stars“ heraus, die europaweite Auftritte absolvierten, von einem Agentensystem vermittelt wurden und spätestens seit dem 19. Jahrhundert bürgerliche Erwartungen von Unterhaltung, Kunstgenuß, Exklusivität der Darbietung, Professionalität der Aufführung bedienten.

(3) *Medialität*: Schon mit der Entwicklung der Notenschriften wurde der musikalische Vollzug der alleinigen Geltung der Life-Performance als Verfahren der Hervorbringung musikalischer Strukturen entworfen, Musiken wurden reproduzierbar. Zwar bleibt die Differenz von Notation und Aufführung erhalten, doch werden Musiken transformierbar, reproduzier-

bar und von den Unwägbarkeiten einer nur oralen Tradierung befreit.

Eine neue Qualität kam mit der Entwicklung der Druckverfahren seit dem späten 18. Jahrhundert auf - Notenschriften konnten nun massenhaft verbreitet werden. Es entsteht eine Vielfalt von Formen der Populärmusik, die sich auf eine Vielfalt von Notierungen, Auszügen, Bearbeitungen usw. stützte. Zum ersten Mal intervenierten hier ökonomische Interessen in das Feld der Musik, die Noten wurden zu Waren und dienten der Erwirtschaftung von Gewinnen.

Die Erfindung von Techniken der Schallaufzeichnung seit dem späten 19. Jahrhundert öffnete musikalische Produkte noch weiter für den Einfluß des Ökonomischen. Musik wurde nun tatsächlich als Klangereignis reproduzierbar. Das mag bis heute dem Aufbewahren dienen und die Medien des kulturellen Gedächtnisses um eine weitere Dimension erweitern (das würde das Grammophon und alle folgenden Techniken zu den Notations- resp. „Aufschreibsystemen“ gesellen); immerhin lassen sich nun Aufführungen, die als besonders eindrucksvoll gelten, dokumentieren. Wichtiger aber ist, dass es nun möglich wird, von der „Originalität“ einer Aufnahme zu sprechen, was eine Qualität von ökonomischem Interesse ist; das schon vorher im Musikbetrieb beobachtbare Personal- oder Starsystem kann nun eine zweite Verwertungskette bedienen. Es entsteht dazu eine Praxis des Fan-Seins. Die hohe Phase der Musikindustrie beginnt, die sich bis in die Zeit von CD und DVD fortsetzt.

Ein Seiteneffekt der Mediatisierung der Musik ist die für viele Hörer erst jetzt erfolgende Entdeckung der Musikgeschichte. So, wie das Bewusstsein von Filmgeschichte ein Effekt des Fernsehens ist, ist die tiefe Schichtung von Musikgeschichte erst mit der Zugänglichkeit von Aufnahmen der Musiken ihrer verschiedenen Stufen möglich geworden. Vor allem kann jetzt ursprünglich oral tradierte Musik (z.B. Folklore, Blues oder Jazz) einerseits konserviert, andererseits aber auch als Statement in einem sich historisierenden musikalischen Diskurs etabliert werden. Eine Aufnahme ist in der Hinsicht nicht nur ökonomisch interessant, sondern bildet auch ein Dokument, an dem sich Stilrezeption und -entwicklung mindestens genau so sehr wie an Konzerten ausrichten kann.

(4) *Sozialität*: Soziale Funktionen bleiben der Musik auch weiterhin assoziiert. Es geht hier um elementare Prozesse sozialer Kommunikation, in denen sich gesellschaftliche Gruppen oder ganze Gesellschaften

ihrer Identität durch Musik rückversichern. Vor allem in differenzierten Industriegesellschaften unterscheiden sich die verschiedenen Subkulturen als Geschmacks-Kulturen, die sich u.a. in der Bevorzugung von Musik-Stilen artikulieren und nach innen und außen kenntlich machen. Fan-Kulturen signalisieren Wert-Orientierungen durch den Star hindurch, der gewissermaßen zu ihrer „sprechenden Standarte“ wird. Tatsächlich finden sich Verbindungen zur Kommunikation und Konstitution von individueller über subkulturelle bis zu nationaler Identität auf allen Ebenen. In allen soziativen Funktionen hat Musik eine Art „funktional-semantische“ Rolle.

Zugleich bildet Musik für eine ganze Reihe gesellschaftlicher Inszenierungen Anlaß und Format. Parties und Feste, Hochzeiten und Karnevalsumzüge sind ohne spezifische Musiken nicht denkbar. Manche Orte (wie alle Formen der Diskotheken) sind entstanden als Orte, die eine angemessene individuell-konsumptive Aneignung von konfektionierten Musiken ermöglichen. Und das Konzert als besondere Eventisierungsform von Musikaufführung hat sich immer weiter bis in die Vielfalt der Festivals hinein über alle Formen der Musik hinweg differenziert. Eigene mediale Formate (von der Fernsehaufzeichnung bis zum Rockumentary) haben sich in ihrem Gefolge herausgebildet.

Ein weiterer Impulsgeber zur Kultivierung der Musik ist ihre Rolle in der Schuldidaktik, in Tanzschulen und ähnlichen Institutionalisierungen der Tradierung von Musik bis hin zu Kanonisierungen, historischen Bestsellerlisten, Platten- und CD-Sampeln.

(5) *Ökonomie, Verwertung, Kulturindustrie*: In allen diesen Bereichen haben sich ökonomische Interessen festgemacht. Schon mit dem Druck von Noten im 18. Jahrhundert macht sich eine Ökonomisierung der Musik bemerkbar. Der Musik als sozialer Praxis tritt der Musikmarkt zur Seite, wird zu ihrem zweiten Gesicht. Fast alle technisch reproduzierte Musik ist mit der Erwirtschaftung von Einnahmen aus Rechten verbunden, so dass die Muzak - als kaum noch wahrnehmbare allgemeine Hintergrundmusik vor allem in öffentlichen Räumen wie Kaufhäusern und Bahnhöfen - ein Extrem dieses Interesses markiert. Kulturelle Umwelten werden zu musikalisierten Umwelten, weil sie damit *in toto* einem ökonomischen Diktat unterworfen werden. Es geht um eine Modulation öffentlicher Räume (zu Wohlfühl-Oasen) und um die Transformation von Öffentlichkeit in eine Sphäre des Konsums. Damit einher geht eine

Entkoppelung von Realität und kulturell-musikalisierte Kunst-Realität. In der Nutzung von Walkman, MP3-Player und ähnlichem manifestiert sich eine freiwillig vollzogene individuelle Unterwerfung unter dieses Prinzip.

Letztlich auf einer Auseinandersetzung mit der Diktatur der Klang-Industrien basieren wenige Formen der subversiven Aneignung von Musik bzw. der Produktionsweisen von Musik. Die Eigenproduktion von Techno-Musik, die mit der Entwicklung von Klangbearbeitungs-Programmen auf dem Rechner möglich wurde und die in den Selbstvertrieb von CDs im eng umgrenzten lokalen Rahmen mündete, mag man ebenso zu den Indikatoren solcher Gegenbewegungen rechnen wie manche musikalischen Experimente, die im Internet unter Umgehung der kommerziellen Distributionsapparate zur Verfügung gestellt werden. Und selbst die Versuche, die Marktkontrolle durch die Musikkonzerne durch (illegales) Kopieren zu unterwandern, mag manche Momente von Widerstand umfassen, der in der Populärkultur eine so wichtige Rolle spielt.

Mehrere Bände sind hier anzuzeigen, die sich der komplexen sozialen und künstlerischen Realität der heutigen Musik anzunähern suchen. Werner Jauks *Pop/music + medien/kunst* [1] ist ein Buch, das nach Bekunden des Autors eigentlich aus drei Büchern besteht (einem allgemeinen zur „Informalisierung“ von Kunst, Wissenschaft und Politik, einem zu „Pop und Musik“ und den inneren Beziehungen zwischen beiden, einem zur „Mediatisierung“ und zur Modell- und Vorreiter-Rolle der Musik für die neuen Künste der elektronischen Medien). Jauk geht es um eine Fundierung der an vielen unterschiedlichen Orten diskutierten Modelle der „Pop-Forschung“ in einer systematischen Musiktheorie. Jauks Kernargument ist eher schlicht: Ausgangspunkt ist eine Herleitung der Musik aus einer ursprünglichen Ausdruckstätigkeit des Menschen, die seine emotionale Gestimmtheit äußerlich wahrnehmbar macht, z.B. als lautliche Mitteilung. Musik nun ist eine symbolische Überformung derartiger ursprünglicher, noch unformalisierter und voraussichtlich nur ethologisch beschreibbarer Aktivitäten. Mit den Formalisierungen der Musik tritt nun eine kulturell-semiotische Überformung ein, die nicht nur die Wahrnehmung lautlicher Äußerungen, sondern auch die Potentiale eigenen Äußerns erfaßt - aus der animalisch-ungeformten Emotionalitätskundgebung wird Musizieren und das zugehörige Musikhören. Mit der Elektronifizierung und der mit ihr einhergehenden „Informalisierung“ (gemeint ist

die Repräsentation semiotischer Ausdrucksformen als Algorithmen, Techniken der Bearbeitung und der Edition in Form von exekutierbaren Programmen) entsteht neben der natürlichen Wahrnehmungswelt eine zweite virtuelle Welt; gleichwohl bleiben auch jetzt Musizieren und Musikhören primärer Zugang zu den neuen Produktionsweisen von Musik, die nicht mehr nur in Emotionalität und Ausdrucksbewegung entsteht, sondern mit den Mitteln der elektronischen Erzeugung von Klang arbeitet.

Die musikalischen Tätigkeiten bilden Schnittstellen in jene erste Welt des Ausdrucks und in jene zweite Welt der nicht mehr erfahrungsgebundenen Symbolismen und Algorithmen zugleich. Genau diesen Übergang von einer primären in eine doppelt fundierte Wahrnehmungswelt nimmt Jauk als Kernqualität des *Pop*. Das vermittelnde Element bleibt aber der hörbare Klang, bleibt die durch den Klang ermöglichte leibliche Affizierung des Hörers. Darum auch kommt dem Körper eine so zentrale Rolle in Jauks Darstellung zu, weil er es gestattet, alle Virtualisierung zurückzubinden an die Grundgegebenheit der Leiblichkeit menschlicher Existenz. Allerdings: „die Hierarchie der körperlichen Funktionen haben [!] sich verändert - der Body [Großschreibung im Original!] ist redefined, seine hedonischen [!] vor seine im deutschen Idealismus hervor gekehrten [Getrenntschreibung im Original!] mechanischen Fertigkeiten [Unvollständigkeit des Satzes im Original!]“ [1, 351]. Bei aller Vertrautheit und Konventionalität solcher Emotionalitätsdramaturgien wie Spannung-Lösung-Beziehungen, Rhythmus-Körperkoppelungen, Erregungs-Stimulationen etc., die in der Geschichte der abendländischen Musik immer von größter Zentralität waren, tritt die Mediatizität der Pop-Musik als neues, bis dahin ungekanntes Bestimmungs- und Gestaltungselement dazu.

Industrialisierung, Technologisierung, Informalisierung - es sind eine ganze Reihe von historischen Prozessen, vor denen Jauk die Mediatisierung der Musik zu lokalisieren sucht. Immer geht es in der mediatisierten Erzeugung musikalischer Strukturen darum, die der Emotionalität eigene Erregtheit, die schon in der primären Ausdrucksbewegung zentral war, zu bewahren, ihr ein neues Gesicht zu geben. Vermischt wird das Argument aber immer wieder mit soziologischen Überlegungen, jene Prozesse betreffend, die Pop-Musik in die verschiedensten kulturellen Abgrenzungen und subkulturellen Differenzen verstrickt haben, die sich zudem historisch per-

manent geändert haben. Vollkommen unklar bleiben die politischen Implikation der Pop-Musik, die Jauk zwar vielfach reklamiert (Hedonismus sei durchgängig als „gelebter Wert“ anzusehen, heißt es mehrfach), zugleich aber in Frage stellt, indem der Autor der Musik die Lust-Feindlichkeit und die Körperverdrängung der politischen Kultur entgegengesetzt. Gerade diese Problematik bleibt so in rhetorischen Floskeln stecken.

Auch Juraj Lexmans aus dem Slowakischen übersetzte Studie *Audiovisual Media and Music Culture* [2] nimmt sich der Technifizierung als einer einschneidenden Einflußgröße der Musikgeschichte an - allerdings sind es bei ihm nicht so sehr Veränderungen der Produktion von Musik und der Modulation ihrer Erscheinungsweise als akustisches Phänomen (im Sinne von *sound* oder sogar *sound design*) als vielmehr eine Vervielfältigung der Distributionswege *via* Schallplatte, Film, Radio und Fernsehen. Darum auch wird der Lautsprecher als Ablösung von Stimme und Instrumenten zu einem Zwischenmedium, der das musikalische Werk zur Erscheinung bringt. Lexman interessiert sich in seiner kultursemiotischen Studie für die Modifikationen von Raum und Zeit als Elementen, die gemeinhin der musikalischen Aufführung als gemeinsamer Raum von Musizierenden und Zuhörern beigegeben sind, die aber im Zeichen der technischen Reproduktion und Wiedergabe essentiell moduliert werden. Musikalische Kultur verändert sich wesentlich unter diesen Einflußgrößen, ist Lexmans These - mit der ontologischen Implikation, dass Musik zu einer artifiellen akustischen Struktur wird. Die Unterscheidungen allerdings, die er trifft, um z.B. der Repräsentation des Musikalischen im Film beizukommen, bleiben oberflächlich und blind gegenüber den integrativen Leistungen filmischer Gattungen: Die Unterscheidung zwischen dokumentarischen, fiktional-narrativen (*feature*) und animierten Formen der Repräsentation, die z.B. im Videoclip gemischt auftreten können, sieht über die Komplexität der textuellen Strukturen, die verschiedenstes Material zusammenbringen und zu höheren semiotisch-semantischen Einheiten synthetisieren, schlicht hinweg. Die am Ende prognostizierte Erweiterung der Kommunikationsformen von sozialer Kommunikation und Interaktion zu Formen einer „medialen Kommunikation“ erscheint darum auch einigermassen trivial zu sein. Dass es sich dabei um eine Erweiterung der phänomenal gegebenen Wahrnehmungswelt ebenso handele wie um die Evo-

lution des Spirituellen, verdient allerdings Nachdenken.

In allen drei Büchern, über die berichtet wird, geht es um die Beobachtung der Technifizierung der musikalischen Produktionsprozesse. Das vermag zwar zu überzeugen, so stellt sich aber um so dringlicher die Frage nach den Praktiken und Strategien der Aneignung musikalischer Produkte und Environments, nach Nutzungsmotiven, Zugangsmodalitäten und Gebrauchsformen. Sind Diskotheken und Clubs neue soziale Orte, die unter primär musikalischen Vorzeichen entstanden sind? Sind die Hallen-, Stadion- und Open-Air-Konzerte nicht nur eine der Manifestationen der Eventisierung des Musikbetriebes, sondern interagieren mit den Veränderungen der technischen Hervorbringung von Musik und musikalischen Strukturen? Gehört die Star-Orientierung nicht nur im Rock- und Pop-Kontext, sondern auch in der Sphäre der traditionellen E-Musik (man denke an Namen wie Anna Netrebko oder Nigel Kennedy, aber auch an ältere Figuren wie Richard Tauber und sogar an die Virtuosen des 19. Jahrhunderts) zur Musikkreuzung dazu und wie wirkt sich das aus? Korrespondieren der Technifizierung der Musikkreuzung Ritualisierungen und Institutionalisierungen der Rezeption über die neuen Träger von Musik (von Schallplatte über die CD bis zum Internet) hinaus?

Das *Handbuch* [3] bleibt hier eigenartig schweigsam, der Beschreibung der verschiedenen Medien der Musikkreuzung und ihrer gesellschaftlichen Thematisierung verpflichtet. Zwar wird gelegentlich über die Breite der Distribution etwa von Musikzeitschriften berichtet, doch eine vertiefende Reflexion sucht man vergeblich. Immerhin tragen auch die Medien der Musikbesprechung zur Stabilisierung und Intensivierung der Funktionen von Musiken als Mittel der Ex- oder Inklusion von Adressatengruppen bei, ja, sie sind sogar selbst Distinktionsmittel. Gleichwohl ist die Tatsache, dass das *Handbuch* verlässliche Berichte über Infrastrukturen der Musikkultur bereitstellt, als hoher Wert anzusehen. Musikjournalismus in Zeitungen, spezielle Musikzeitschriften, insbesondere auch ein Artikel über Plattencover und Konzertplakate gestatten z.B. einen Blick auf ein paratextuelles Feld der musikalischen Produkte, der nicht selbstverständlich ist. Natürlich ließe sich auch dieses Feld ausweiten (etwa um die Titelblätter der *cue sheets*, die so lange die kommerzielle Auswertung von Hollywood-Filmen

begleiteten); doch hier ist ein Anfang gemacht, der hoffentlich Fortsetzungen findet.

Dabei ist das *Handbuch* von großem Wert. Die Darstellung ist einem kulturwissenschaftlichen Zugang verpflichtet, nimmt die Facetten der „musikalischen Kultur“ als Produkte eines komplexen Zusammenwirkens ganz unterschiedlicher Einflußgrößen. Nicht nur die musikalischen Werke gilt es zu verstehen, sie in den Kontext von Textformen, Genres und Stilen zu bringen, sondern sie zudem in einen Zusammenhang zu bringen mit Technologien und Geräten, mit Institutionalisierungen der Musik(industrie) und der Medien sowie mit Strukturen der Produktion, der Distribution und der Programmatiken der beteiligten Akteure.

Ein technisches Kapitel (zur Rolle der Notation und der Methoden der Schallaufzeichnung) eröffnet die Darstellung. Der zweite Teil ist der umfangreichste des Bandes und den verschiedenen Medien gewidmet, in denen Musik distribuiert wird. Die Entwicklung der verschiedenen Tonträgerformate (von Peter Wicke) hat nicht nur Auswirkungen auf Produktionsvorgänge und Klangoptionen, sondern geht von Beginn an einher mit der Bemühung, spezifische Publikana an das Medium und an die jeweiligen Musik-Stile zu binden; mit den Tonträgern entsteht zugleich ein Ensemble von Marketing-Verfahren, in denen Musik als „Ware“ erkennbar wird. Ein Überblick über „Musik im Radio“ (von Holger Schramm) zeichnet die diversen publizistischen Funktionen nach, in denen Radio-Musik eingesetzt worden ist - bis hin zu den heutigen Service-Programmen und den sich gerade entwickelnden Nutzungsformen im Internet. Überlegungen zum Hörspiel, zur Musik im Film und im Fernsehen, die Rolle von Musikfernsehsendern und von Musik im Internet (von den Distributionsformen bis zur Interaktion von Nutzern) und der Rolle des Computers auf die Prozesse der Komposition, der Klangmodulation und der Speicherung. Eigens hingewiesen sei auf einen historischen Aufriß der „Musikformate im Fernsehen“ (von Irving Wolther), der sich noch einmal der ungemein hohen Diversität der Musikangebote in den Medien versichert. Dass dabei mehrfach auf die Identitäts-Angebote Bezug genommen wird, die Musikangebote in den Medien an die Zuschauer machen, gibt Hinweise auf einen eher sozialwissenschaftlichen Funktionalisierungsrahmen von Musik-Inszenierung, der möglicherweise in der Zeit der medialen Musikkulturen fundamental ist.

Das dritte große Kapitel ist dem Musikjournalismus gewidmet, der Darstellung und Reflexion von Musik in der (Hoch-)Literatur des 20. Jahrhunderts sowie der schon erwähnten Ästhetik und Geschichte von Plattencovern und Plakaten. Die Verlagerung insbesondere der Fan-Diskurse in die Textformate des Netzes und die damit einhergehende De-Professionalisierung der Musikkritik wird allerdings kaum behandelt. Und auch die Frage, wie „frei“ die Musikkritik eigentlich ist, ob sie nicht über weite Strecken seit vielen Jahren eine Agentur des Platten-Marketing geworden ist, bleibt eigenartigerweise ganz randständig (wie überhaupt eine historische Darstellung der Rolle der Musik in der Werbung kein eigenes Kapitel zugestanden bekommen hat).

Der vierte Teil behandelt die Einflüsse, die die Medialität der musikalischen Erscheinung und letztendlichen Distribution auf die Komposition und Produktion von Musik hat. Fragen der Interkulturalität und der Intermedialität stehen im abschließenden fünften Teil des umfangreichen *Handbuchs* im Zentrum.

Der Wert dieser Artikel-Sammlung steht außer Frage. Ein plausibler Überblick über das im Titel genannte Feld, Beiträge auf einem durchweg hohen Niveau und oft exquisiter Kenntnis des Forschungsstandes im jeweiligen Gebiet, oft ausgezeichnete Literaturlisten zum Weiterlesen, zudem zwei Indexe, die den Band auch als Nachschlagewerk zugänglich machen. Und auch die konsequent historisierende Haltung, die die Artikel einnehmen, vermag zu überzeugen, weil die Phänomene in Rede sich erst in der historischen Entwicklung präzise greifen lassen. Der exorbitante Preis des Bandes wird aber der weiten Verbreitung, die man ihm wünschen würde, entgegenstehen.

So sehr sich die drei Bände in ihrer Überzeugung, der Medialität von Musik einen zentralen Stellenwert zuzumessen, Veränderungen in der Produktion, Distribution, Erscheinung und Rezeption konstatierend, so bleiben doch manche musiktheoretischen Kernfragen als Desiderata stehen. Gesetzt die fünf Kernbezüge, die am Beginn dieses Berichts als Dimensionen der kulturellen Bestimmung von Musik skizziert wurden, ist vor allem die Frage nach der Rezeption offen geblieben. Soziologische Funktionen von Musik in der Herausbildung von Subkulturen stehen hier ebenso in Frage wie die Rolle von Musiken in der Konstitution von Biographie und Subjektivität. Es geht auch um Aggregationsformen,

die mit Musik zusammengehen. Zivilisationshistorisch ist die alte (und noch heute spürbare) Auseinandersetzung um E- und U-Musik (resp. um Musiken der *high brow* und der *low brow culture*) und ihr Echo in den Technifizierungen von Musikproduktion, Vermarktung und Distribution weiterhin zu befragen. Und auch die Frage, welche Implikationen die umfassende Kommerzialisierung von Musik - einschließlich der Gegenbewegungen - vor allem auf die Aneignungsformen des Musikalischen hat, ist unbeantwortet.

In seiner Arbeit nominiert Jauk [1] durchgängig den *Hedonismus* als eine Grundhaltung, die sich in der Rezeption von Musik manifestiere. Er nutzt allerdings durchgängig das Adjektiv „hedonisch“ - und es bleibt unklar, ob es sich dabei um eine Fehlableitung von „Hedonismus“ handelt oder ob tatsächlich das in der Wirtschaftstheorie terminologische „hedonisch“ gemeint ist, mit dem die Zusammenhänge zwischen Qualitätseigenschaften von Wirtschaftsgütern und ihrem Preis beschrieben werden. Ist wirklich „hedonistisch“ gemeint, würde sich die Rede auf das genannte Primat des Körpers beziehen; ist dagegen ökonomistisch argumentiert, geht es um Wertschätzungen und die Wahrnehmung der Technizität oder Gemachtheit von Musiken nach der Mediatisierung; das „Hedonische“ würde dann die Wahrnehmung der Artifizialität technoider Musiken als Doppelwahrnehmung (mit gleichzeitiger Wertschätzung) inkorporieren. Jauks Argumentation ist diesbezüglich unklar. Einerseits macht er sich für das Primat des Körpers als Zugangsmodalität zur Pop-Musik stark; andererseits ist die Semiotizität dieser Musiken offensichtlich und gehört wohl auch zu ihrer genußvollen Aneignung wesenhaft dazu.

Wie schon gesagt: Die Frage, welche Rolle die diversen technischen Modulationen der musikalischen Ausdrucksmaterie im Hören von und im Umgehen mit Musik spielen, ist in allen hier berichteten Studien nur höchst marginal behandelt (wenn überhaupt). Immerhin ist in den zahlreichen Arbeiten zur Pop-Musik die Materialität des Klanges ein zentrales Bestimmungselement gewesen, das in der Rezeption eigene Aufmerksamkeit genießt (jüngst behandelt etwa in *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermediären Phänomens*. Hrsg. v. Fernand Hörner u. Oliver Kautny. Bielefeld: Transcript 2009, 201 S. [Studien zur Populärmusik.] oder in Lisa Cartwrights Buch *Moral Spectatorship. Technologies of Voice and Affect in Postwar Representations*

*of the Child*. Durham/London: Duke University Press 2008, x, 287 S.). Wenn Lexman [2, 80] eher *en passant* darauf verweist, dass die Aufmerksamkeit des Zuschauers im Fernsehen zerstreut ist und dass er die Einheit des künstlerischen Werks gar nicht mehr auffaßt (oder oft gar nicht auffassen kann), dann deutet die Beobachtung darauf hin, dass es eine eigene musikbezogene Rezeptionsform gibt, die flüchtig ist, musikalische Floskeln oder auch nur stilistische Register und das Musikalische als nicht weiter auffallenden Teil des kulturellen Environments erfaßt. Die Grenze zwischen „Musik“ und „Muzak“ als Form der musikalisch motivierten, aber rein dekorativ eingesetzten Form von „gestaltetem Klang“ verwischt dabei. Die These, dass Musikstile zur sozialen Binnendifferenzierung dienen und die Zugehörigkeit zu stilindizierten Gemeinschaften und so z.B. die sozial-subkulturelle Besonderheit von Orten anzeigen, ohne dabei selbst in der Wahrnehmung thematisch zu werden, deutet auf viel tiefere Kommerzialisierungen des Musikalischen hin als etwa bei Lexman konstatiert wird.

Die bis dahin in der Musiktheorie so sicher geglaubte Kategorie des *Werks* verflüchtigt sich in diesen neuen Funktionskreisen, die das Musikalische auch bedient - es werden nun eher die Umgehensweisen mit kulturellen Produkten, um die eine systematische Musiktheorie sich kümmern muß. Dann geht es um spezifische Aufmerksamkeitsformen, um die Klang-Oberflächen der Werke, ihre Materialität; aber es geht auch um ihre Inszenierung, die explizit ausgestellten Schau- und Hörwerte, wie sie in den verschiedenen Redeweisen von *Pop* konzeptualisiert worden sind. Dieses Feld genauer auszuhorchen, bleibt eine Aufgabe der Zukunft. Die drei Bände, um die es hier ging, vermögen auf die Fragen, die dann anstehen, noch kaum Antworten zu geben. Gleichwohl ist insbesondere das *Handbuch* zu einem äußerst hilfreichen Blick auf ein ebenso spannendes wie zentrales Feld der kulturellen Alltagsrealität geworden.