

Diversifizierte Musikästhetik. Über Karl Katschthalers neuestes Buch

Péter György Csobó (Nyíregyháza)

Wir irren uns kaum wohl mit der Feststellung, dass die größte Herausforderung für Kunsttheorie und Ästhetik an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert die unermessliche Vielfalt künstlerischer Produktionen und das Nebeneinander ihrer häufig radikal unterschiedlichen Universen bedeutet. Die aus dieser Situation sich ergebenden vielfältigen Probleme machen sich geltend sowohl in der Theoriebildung, als auch in der Analyse und der Kritik. Ist es überhaupt noch möglich, einen einheitlichen Kunstbegriff zu retten? Gibt es noch allgemeinen Rahmentheorien für die Kunst und die Künste, falls ja, wo ihre Grenze sich ziehen? Diese Reflexionsfragen der Theoriebildung scheinen immerhin unvermeidlich zu sein, und alle die Versuche, die diese übersehen, sind zum Scheitern verurteilt.

Karl Katschthalers jüngste Buchveröffentlichung¹ vermeidet diese Falle bei weitem, da es zweifellos (wenn auch indirekt) diese Fragen aufwirft, und zeigt sich – gar nicht nur deswegen – als eine äußerst anregende Arbeit. Das dritte eigenständige Buch des Autors enthält Aufsätze aus dem Zeitraum von 2014 bis 2020, die zum Teil früher schon in verschiedenen Sammelbänden und Zeitschriften erschienen sind und jetzt in überarbeiteten, erweiterten Fassungen gesammelt und mit neueren Abhandlungen vervollständigt präsentiert werden. Dass es hier nicht um beliebigen und voneinander völlig unabhängig entstandenen Schriften geht, kündigt schon der Titel an, der scheint auf einen breiten, offenen Horizont des Musikdenkens zu verweisen. Mit zwei Begriffen, „Atmosphäre“ und „Narration“, markiert der Autor in allgemeinen die Eckpunkten des musikalischen Universums seiner Abhandlungen, hinter denen einerseits eine äußerst vielfältige Welt der künstlerischen Produktionen, andererseits ein komplexes Gefüge von Theorien und Konzepten steckt. Auf dem ersten Blick sieht es so aus, als ob hauptsächlich die einleitende Passagen Einheit stiftende Funktion erfüllen sollten, aber trotzdem wird der Leser das Gedanken nicht los, dass es hier doch um eine intendiert lockere Sammlung von Abhandlungen geht, die auf eine *strenge* theoretische Systematik in Voraus verzichtet. Immerhin, bei näherer Untersuchung verfeinert und differenziert sich dieser flüchtige Eindruck. Alle Studien des Bandes sind differenzierte Werkanalysen, die ihre Gegenstände immer mannigfaltig kontextualisieren, um – stets mit äußerster Sensibilität – theoretischen Probleme erkennen zu können. Die dargestellten künstlerischen Produktionen und Werke werden aus verschiedenen theoretischen Perspektiven, am meisten multidisziplinär analysiert, so aus der der Musikwissenschaft, Musikästhetik, Philologie, Musik- oder Kulturgeschichte, Hermeneutik, sogar auch der Kulturtheorie, Philosophie oder Ökoästhetik. Der Schwerpunkt aber liegt für Katschthaler spürbar auf Fragen der Intermedialität, Narratologie, Performativität und Theatralität.

¹ Katschthaler, Karl: Zwischen Narration und Atmosphäre: Zum Verhältnis von Musik, Sprache und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript, 2022. Das Buch wird im Weiteren unmittelbar im Text mit Angaben der Seitenzahlen zitiert.

Seine Denkweise ist trotzdem nie von einem allzu starken Engagement an theoretische Matrizen geprägt. Sie wendet nicht einfach nur unterschiedliche theoretische Konzepte auf die gewählten Themen an, sondern prüft in einem auch ihre Tauglichkeit und Tragfähigkeit für die Analyse. Mit seiner interdisziplinären Ausrichtung gibt das Buch wahrscheinlich wertvolle Impulse für die Forschung, und vermeidet in einem, dass diese theoretischen Perspektiven einander stören oder gar auslöschen. Katschthaler begnügt sich eigentlich immer mit „kleinen Schritten“, subtilen kritischen Bemerkungen; stützt sich auf umfangreiche Hintergrundliteratur und wirft eine Menge von Ideen und Problemen auf – so es ist eine bewundernswert ideenreiche und anspruchsvolle Arbeit.

Neben der disziplinären und theoretischen Multiperspektivität ist die thematische Vielfalt sehr beeindruckend in diesem Buch. Das breite Spektrum der besprochenen Werke und Autoren fasst ein gutes Jahrhundert um. Karl Katschthalers Interesse reicht von der musikalischen Moderne (Gustav Mahler) über Dodekaphonie und Serialismus bis zu den Komponisten der Jahrtausendwende; er analysiert sowohl musikalischen Kunstwerke in klassischem Sinne, als auch das provokativ „stilles Werk“ des Fluxus, ebenso wohl dessen Rekontextualisierung durch Medienwechsel, wie Klangkompositionen, Soundtrack eines Hörbuchs, Klanginstallationen oder „Soundscape“-Arbeiten. Seine Aufmerksamkeit erstreckt sich unter anderen auf die Beziehung zwischen den Noten und dem Klangideal, dem Text und dem Klang, wie auf die körperlichen und theatralischen Signifikanten, oder die Möglichkeiten der Narration und die Arten der Subjektivität in der Musik. Musikwissenschaftler begehen ein so breites Interessensfeld sehr selten, zumindest in Ungarn, wo eine Art Überspezialisierung das Gebiet charakterisiert. Der Rezensent hat das Gefühl gehabt, dem Autor waren natürlich die Themen selbst sehr wichtig (auffallend ist Katschthalers Freude an den Analysen, manchmal an ganz kleinen Details der Philologie, um hier den Wiederkehr bestimmter Problemen, Werke oder Autoren zu schweigen, die schon in seinen früheren Schriften auch vorkamen). Trotzdem können wir die ausgewählten Werke sehr leicht eben umgekehrt als Präsentationsfälle theoretischer Probleme betrachten, die im Vordergrund des Interesses des Autors stehen. Auf jedem Fall ergibt sich die Frage: wie ist es möglich, diese Vielfalt der künstlerischen Phänomene und der ästhetischen Theorien in einheitlichen Rahmen zu halten? Oder mehr: ist es überhaupt intendiert im Buch, so einen Zusammenhang zu schaffen? Der Antwort darauf liegt einerseits – mag es wie auch immer seltsam klingen – in den intertextuellen Beziehungen zwischen den Aufsätzen des Bandes, zwischen Begriffen und Theoremen, die immer wieder quasi als gedankliche-textuelle Leitmotive zurückkehren und einen immanenten Zusammenhang im Buch verschaffen. Der Rezensent sieht vor allem in dieser feinen begrifflichen Innenstruktur ein wirksames, Einheit stiftende Moment dieses ästhetischen Denkens. Die theoretische Sensibilität des Autors tut sich kund – neben den spannenden, an manchen Stellen sogar brillanten Analysen – zweifellos eben in der ständigen, zuweilen latenten, meist doch sehr wohl wahrnehmbaren Kommunikation zwischen den Abhandlungen. Unter diesen Leitgedanken, die Katschthaler am meisten zu beschäftigen scheinen, gehören unbestritten das Verstummen als ein komplex verstandenes Phänomen, die intermedialen Kontexten (die Zusammenarbeit der verschiedenen Kunstmedien und der verschiedenen sensuelle Leistungen des Menschen), die musikalische Narration, Theatralität, Fragen des phänomenalen Leibes und des semiotischen Körpers in der Rezeption der Musik, das Verhältnis von Musik und Text, Klang und Bedeutung, bzw. Kunst und Gesellschaft.

Die Antwort auf der Frage der Kohärenz können wir andererseits in den Passagen des Buches suchen, in welchen der Text seinen eigenen Interpretationsrahmen aufstellt. Einen mehr oder weniger einheitlichen Interpretationskontext versucht Katschthaler schon durch das einleitende Kapitel zu erschaffen, der durch kürzere theoretische Passagen am Kopf der einzelnen Kapitel und durch das abschließende Abschnitt des Buches („Zwei Arten des Hörens“) ergänzt wird. Diese Abschnitte und Passagen eröffnen einen weiten Horizont für die bevorstehenden Probleme aus der Perspektive der Musikphilosophie, speziell mit Hilfe der zwei Titelbegriffe, Atmosphäre und Narration. Dieser Kontextualisierung entsprechend ständen „zwei Kulturen der Musik“ einander gegenüber: der musikalische Platonismus (oder Intellektualismus) und eine akusmatische Musik. Unterschiedliche Rezeptionsformen gehören zur beiden: das imaginative Lesen der Musik zum ersten, sinnlichen Hören zum zweiten. Katschthaler verbindet zwei renommierten Namen der Ästhetik der 20-er und 21-er Jahrhunderten als Repräsentanten mit diesen Standpunkten: wird den Intellektualismus in der Musikauffassung von Adorno repräsentiert, so stammt die „Ästhetik der Atmosphären“ von Gernot Böhme. So kommt er zu einer bipolaren Aufteilung: „auf der kognitiven Seite der Musik also die Bezugsreihe von Narration – Sprache – Literatur – Lesen – Zeitkunst, wobei Lesen metaphorisch als das aktive Hören verstanden wird“ (18), „auf der sinnlichen Seite der Musik steht so die Bezugsreihe von Atmosphäre – Klang – Musik – Hören – Raumkunst, wobei mit Hören hier das sinnliche Hören, das korporale Hören, gemeint ist, das leiblich im Raum als Atmosphäre erfahren wird“ (21).

Obwohl Katschthalers Buch völlig anderen Prinzipien folgt, aus reiner formallogischer Hinsicht funktioniert es doch sehr *ähnlich*, wie einige bekannte Theorien der musikphilosophischen Tradition. So einer dualistischen Logik folg z. B. Adorno in seiner „Philosophie der neuen Musik“ (1949), wo die musikalische Moderne zwischen zwei gegensätzlichen Deutungsmustern dialektisch aufgespannt ist, oder August Halm in seinem Buch („Von zwei Kulturen der Musik“, 1913), wo er den Kanon der klassischen Musik entlang zweier dominanten Gestaltungsprinzipien beschrieben hat, weiter auch Albrecht Wellmers Buch „Versuch über Musik und Sprache“ (2009), das übrigens Katschthaler sehr nahe steht, und in welchem Wellmer die verschiedene Weltbezüge der Musik diskutiert, und die hermeneutische Bipolarität des semantischen Verhaltens von Musik mit zwei Komponisten als Modelfälle illustriert. Der dichotomische theoretische Kontext im Katschthalers Buch meldet ferner keine neuere Turn-Theorie an: die Ästhetik der Atmosphären löst die Werkästhetik nicht ab, eine neue Form des Hörens ersetzt nicht das strukturelle Hören, oder die Musik wird nicht von einer Zeitkunst unwiderruflich zur Raumkunst. Katschthaler beschreibt mit den zitierten Bezugsreihen von Begriffen gerade die pluralische Welt der Musik, und will weder Normen neben dem einen oder dem anderen Universum formulieren, noch will er sich für die eine oder die andere Rezeptionsform einseitig positionieren. So können z. B. Notation, Narration, sprachliche Determination der Musik ihre Gültigkeit auch heute in einem speziellen musikalischen Referenzsystem behüten, sie sind gleichberechtigt z. B. mit Klanginstallationen, die gerade den zeitlichen Rahmen auflockern und die traditionelle Konzertsituation verlassen. Atmosphäre und Narration sind aber nur scheinbar Relationsbegriffe. Zwar verweisen sie auf einander, aber nicht durch Negation, oder als Gegenteilen, eher als „Supplementen“ für einander, dessen Begriff in dem Buch

wirklich auftaucht. Katschthaler selbst trennt diese Begriffe nicht streng voneinander,² sondern versucht vielmehr ein Begriffsnetz zu schaffen, in dem die Vielfalt der Phänomene erfasst werden kann. Er untersucht weniger den theoretischen Zusammenhang der beiden Hauptbegriffe, sondern eher ihren (praktischen) Unterschied in den verschiedenen Kunstgattungen, während interessiert er sich ständig für die Übergänge zwischen ihnen.

Öffnet jedes Kapitel ein größeres theoretisches Problemfeld, so geht es im zweiten um das Verhältnis von Musik und Literatur. Obwohl die drei Abhandlungen, aus denen dieser Kapitel steht, den Akzent ganz anderswohin legen, finden wir doch leicht das Motiv, das sie innerlich eng verbindet: das Verstummen, der Zerfall der menschlichen Sprache oder eines vorher gültigen Idioms, und so auch die Frage der neue Möglichkeit des Sprechens und/oder Erklings. Dieser Zerfall ist immanenter Teil der fiktiven Welt, die die Meistererzählung von Christoph Ransmayr darstellt („Damen & Herren unter Wasser“), aber, wie Katschthaler in seiner ersten Abhandlung bemerkt, präsentiert ihn weder die Sprache der Erzählung noch die Stimme Ransmayrs, die im Hörbuch zu hören ist. So kommt das Musikmaterial von Hörbuch ins Blickfeld, die Musik von Franz Hautzinger, dessen Karriere paradoxer Weise auf das „Nicht-Spielen-Können“ gebaut ist. Seine Musik wird „zum Exzess, zum Supplement der Narration und damit zum Primären“ (37), eine Musik, die nichts mehr signifiziert, nur „präsentiert“, und die eher die Atmosphäre der Erzählung malt. Erst in Hautzingers Musik komme eine der „post-humanen“ Welt der Erzählung angemessene Darstellungsform zum Ausdruck. Sie führt in eine Räumlichkeit über, die sich nicht aus festen, definierten Einheiten aufbaut, die unabgeschlossen bleibt und eigentlich eine andere Möglichkeit des Sprechens demonstriert. – Die nächste Studie versucht, eine Analogie zu entfalten, genauer gesagt eine ganze Reihe von Analogien. Katschthaler untersucht die Poetologie des „Romans eines Schicksalslosen“, und zwar als eine Analogie zwischen Musik und Literatur. Seinen Roman hat Imre Kertész nach dem Interpretationsmodell geschrieben, das Adorno über die Dodekaphonie ausgearbeitet hat. Es geht hier aber nicht um die Analyse des Textes als eines „atonalen“ Roman, sondern um die Interpretation einer Idee, die Kertész zu Hilfe nahm, um die Erzählbarkeit des Unerzählbaren, des Gräuels zu schaffen. Die Musik wird hier also vom Supplement zum Modell der poetischen Sprache. Mit

² Diese gegenseitigen Auffassungen in der musikphilosophischen Tradition sich zweifelsohne erkennen lassen, doch fraglich bleibt, dass Imagination und Sinnlichkeit wirklich völlig voneinander getrennt werden können. Das Problem wird klarer, wenn wir statt Imagination über Vorstellungen oder Vorstellungsvermögen sprechen. All das evoziert die alte Frage, ob die Rezeptivität des Menschen einen immanenten und konstitutiven Sinn in sich trägt. Gibt es also Imagination ohne Sinnlichkeit, oder umgekehrt? Nach den Neokantianer und der Phänomenologie sind diese Seiten voneinander nicht zu trennen, also das Sinnliche muss doch eine imaginäre Seite haben, wenn wir das musikalische Phänomen nicht auf sein „hier und jetzt“, auf das Moment seiner Erscheinung beschränken wollen. Wenn man über „Komposition“ spricht, kommt sofort zu einer „Vorstellung“ oder „Imagination“. Adorno (obwohl unter einem dialektischen Schleier verborgen) schmuggelt das Recht auf Sinnlichkeit immer noch *etwas* zurück (obwohl es nicht analysiert): das Werk muss im imaginären Bereich wieder als sinnlich rekonstruiert werden. Seien hier nur zwei bemerkenswerten Passagen aus seiner in Fragment gebliebenen Arbeit über die Theorie der musikalischen Reproduktion zitiert: „Die wahre Reproduktion ist die Röntgenphotographie des Werkes. Ihre Aufgabe ist es, alle Relationen, Momente des Zusammenhanges, Kontrasts, der Konstruktion, die unter der Oberfläche des sinnlichen Klanges verborgen liegen, sichtbar zu machen – und zwar vermöge der Artikulation eben der sinnlichen Erscheinung.“ Und: „Wer Musik im eigentlichen Sinne liest, muss jede Note und jede Vortragsbezeichnung in Vorstellung übersetzen und diese klanglich realisieren.“ Adorno, Theodor W. (2001): Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 9. und 243. Die reine Form des Intellektualismus findet sich eher in Hugo Riemanns Spätwerk, wo er beinahe von musikalischen Noemen spricht. Siehe besonders: Riemann, Hugo (1914–1915): Ideen zu einer „Lehre von den Tonvorstellungen“. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 21–22, 1–26.

so ausschlaggebenden Motiven, wie integrale Technik und „totale Struktur“ sollte die Zwölftonmusik Lösung bieten für die Frage: wie kann man nach Auschwitz Roman schreiben? Die Antwort auf diese Frage findet Katschthaler in einem ganzen Geflecht intertextueller Bezüge des Romans von Kertész, aber inzwischen verschieben sich die Akzente. Zwei Arten der referentiellen Bezüge scheinen für ihn sehr wichtig zu sein. Die eine ist das Vorwegnehmen (eine Art ästhetischer „Zeitschleife“), die (freilich immer zurückblickend festgestellte) „prophetische Kraft“ der Sprache bestimmter Kunstwerken (wie z. B. für Adorno und auch für Kertész die Sprache der Literatur nach Auschwitz in Kafkas Sprache vorweggenommen ist). Die andere ist der sich distanzierende intertextuelle Bezug des Hypertextes auf den Hypotext: so verhält sich der Roman von Kertész zu dem von Primo Levi. Katschthaler scheint sich hier besonders für das Thema zu interessieren: wie funktioniert eine Reminiszenz, eine Hommage, die sich von ihrem Gegenstand gleichzeitig distanziert? Was bedeutet der „Traditionsprozess“, in dem Kontinuität und Anspielung ebenso wichtig sind wie Distanz und Lossagen? Die Antwort darauf gibt uns doch nicht ein Beispiel aus der Literatur, sondern der atonalen Musik: das dritte aus den „Drei Orchesterstücken“ von Alban Berg. Sein Verhältnis zum letzten Satz der „Sechsten Symphonie“ von Gustav Mahler veranschaulicht, wie diese Art „distanzierte Hommage“ funktioniert. Die Feinanalyse dieser entdeckten Referenz ist eine der vielen hervorragenden im Buch (49–50). – Die letzte Abhandlung des Kapitels beschäftigt sich mit Luigi Nonos Streichquartett: „Fragmente – Stille. An Diotima“. Das Stück, welche extreme Spieltechniken fordert, verwendet Mikrintervallen und mit seiner enormen Wirkung zu den meistdiskutierten Werken des Genres zählt, ist für Katschthaler hier jedoch im Hinblick auf die Textverarbeitung interessant. Seine Studie leistet einen beachtenswerten Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des Werkes eben mit der Analyse der konstitutiven Rolle von Textvarianten. Für Nono waren die Funktion und die Wirkung der verschiedenen Textvarianten wichtig, um mit denen immer neuere Bedeutungen und Qualitäten zu gewinnen. Durch die Fragmentierung Hölderlins Fragmente, durch ihre seltsame Verwendung als Spielanweisungen oder als stummer Text im Stück werden die Grundgesten der Musik wie Verstummen, Stille und Unhörbarkeit verstärkt und variiert. Katschthaler stellt diese organisierende Logik in einen größeren musikhistorischen Zusammenhang (mit dem er übrigens in seinem ganzen Buch sehr ökonomisch haushält), und sogar als „zum Prinzip seines ganzen Quartetts“ ausgedehnte „Geste des Dal-niente-Schlusses [...] das in der Wiener Moderne [...] eine Lösung des Finalproblems war“. (60) Für den Rezensent war nur eine, eher perspektivische Differenz störend: die von Martin Zenck entlehnte Aussage, dass die Grundebene des Stückes die Stille sei, „die durch Klangereignisse durchbrochen wird“ (59–60), scheint die musikalische Aktivität genau aus der entgegengesetzten Richtung zu beschreiben, als das Verstummen.

Das dritte Kapitel konzentriert sich speziell auf die Gestalten des Verstummens, auf „Still-“ oder „stumme Werke“: Musikwerke ohne Musik. Um die Arbeiten von John Cage oder Jennifer Walshe begrifflich zugänglich zu machen, muss man Begreifen wie der des Kunstwerks, des Musikstücks und sogar der Musik selbst unbedingt unter Revision nehmen und ausdehnen. Katschthalers Buch geht aber nicht auf dem abstrakten Weg der Kunstontologie. Solche Probleme werden dabei nur am Rande verhandelt, trotzdem lauern sie irgendwie die ganze Zeit im Hintergrund, sie bilden die „Speicherzone“ der Analysen. Die Erweiterung der begrifflichen Rahmen wird mit Hilfe der Konzepte von Giorgio Agamben und Erika Fischer-Lichte versucht. Agambens These, „zu jedem Pianisten notwendigerweise die Potenz zu spielen und die nicht

zu spielen gehört, Glenn Gould gleichwohl der einzige ist, der es vermag, *nicht* nicht zu spielen und, indem er seine Potenz nicht ausschließlich auf den Akt, sondern auch auf seine Impotenz richtet, gleichsam mit seiner Potenz nicht zu spielen spielt“ (66), also das Vermögen des nicht Spielens interpretiert Katschthaler (im Falle Goulds) als seine körperliche Gesten und als sein Mitsingen beim Spielen. All diese Zeichen seines Vermögens des nicht Spielens, sagt Katschthaler, verkörpern sein stummes Lesen der Noten, und sind integrale Bestandteile der Aufführung. Die Musik wird also parallel, akustisch und körperlich-gestisch (oder könnte man auch sagen: bildlich) präsentiert. Diese These der Parallelität der Medien der verschiedenen Aufführungsaktivitäten bleibt hier leider trotzdem nur beiläufig aufgeworfen, und wird nicht untersucht, wie können diese sozusagen von einem und demselben Subjekt gleichzeitig betriebenen Medien kooperieren, oder in welchem Verhältnis sie überhaupt zueinander stehen? Da diese Seiten nur die Cage-Studie des Bandes einleiten, gehen sie auf diese Fragen nicht tiefer ein. Das Vermögen des nicht Spielens wird durch die Begriffe der Verkörperung und der Entkörperlichung, bzw. des „phänomenalen Leibes“ und des „semiotischen Körpers“ ergänzt aus dem Buch „Ästhetik des Performativen“ von Fischer-Lichte. So entsteht ein konzeptioneller Rahmen, dessen Ausarbeitung als Theorie mehr potenziell bleibt,³ dennoch in der Analyse eine sehr plastische Wirkung macht.

Das berühmt-berüchtigte Stillwerk „4‘ 33““ von John Cage ist schon an sich eine Subversion des Begriffs des Kunstwerkes. Katschthaler untersucht es aber als ein sehr spezifischer Fall des Vermögens des Nicht-Spielens. Anstelle des vorherrschenden und dominierenden Aspekts in der Rezeptionsgeschichte, der die Aufmerksamkeit des Publikums für die Geräusche der Umgebung in den Mittelpunkt stellt,⁴ konzentriert sich Katschthaler auf die visuelle Seite der Rezeption: für die Aufführungen des Stückes „4‘ 33““ ist die konventionelle Konzertsituation signifikant, aber auch der phänomenale Leib des Pianisten und seine Gesten relevant. Zwischen den drei Aufführungen des Werkes durch Cage, die Katschthaler miteinander verglichen hat, macht ihr Kontext den wesentlichen Unterschied: anlässlich einer Vernissage oder aus Mangel des Klaviers kann das Werk seine besondere Rezeptionswirkung nicht entfalten. Mit der Analyse der Aufführungen von David Tudor und John Cage hebt Katschthaler die essenzielle Bedeutung des Visuellen und der Korporalität in der Musikaufführung heraus. Über vieles lässt hier Katschthaler uns nachdenken, z. B. über die wichtige Frage, wie könnte man bei diesen Aufführungen (und auch generell, innerhalb einer Theorie der musikalischen Reproduktion) das Verhältnis vom phänomenalen Leib und signifikanten Körper des Aufführenden beschrei-

³ Um hier nur eine andere Möglichkeit zu erwähnen, könnte man auch der Partitur oder alle Noten als solchen, mit „Lehrstellen“ oder „Potenzialitäten“ operierende Entitäten beschreiben, wie es z. B. Roman Ingarden unter ganz anderen Voraussetzungen getan hat. S. Ingarden, Roman (1962): Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Tübingen.

⁴ Auch Cage selbst hat darauf hingewiesen, dass „vom musikalischen Standpunkt her einen Aspekt (gibt), der das Alltagsleben weitaus faszinierender und außergewöhnlicher erscheinen lässt als zum Beispiel ein Konzert; die Klangvielfalt im Verhältnis zu ihrer Umgebung, einschließlich des Raumes.“ Kostelanetz, Richard (Hg.) (1993): John Cage im Gespräch (Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit). Ostfildern: DuMont Reiseverlag, 163. Trotzdem hat Katschthaler mit dieser Bemerkung auf einen wichtigen und relevanten Aspekt hingewiesen, und in diesem Zusammenhang zeigt sich erneut, dass es einen wesentlichen perspektivischen Unterschied zwischen der schöpferischen Selbstinterpretation und der Rezeption geben kann.

ben?⁵ Vermutlich bleibt das Stück „4‘ 33““ auch in dieser Hinsicht von überragender Bedeutung.

Mit Gewinn und Genuss liest man die subtile Detailanalyse von Katschthaler zu den Werken von Jennifer Walshe. Ihre zwei „Stillwerke“ werden hier in einer Studie in den Fokus gerückt, die sehr mitreißend, äußerst ideenreich, von einer Vielzahl unterschiedlicher Aspekte, Anregungen und Hinweise geprägt ist. Katschthaler analysiert Welshes stummes Musikvideo, „The Softest Music in the Word“, das von der „Immanenz der Unhörbarkeit“ durchdrungen ist. Der erste Teil der Studie einbezieht subtile Verbindungen, Analogien und Unterschiede zwischen Cages „4‘ 33““ und Welshes Werk: beide sind auf ihre Weise Rekontextualisierungen der Abwesenheit, Inszenierungen, die als Medienwechsel interpretiert werden können, Produktionen, die die wesentlichen Merkmale der Musik und die Beziehung zum Hörbaren auch ohne Musik, ohne Töne⁶ betonen können. Ebenso werden Bezüge der beiden Werke zur Popmusik oder zu der Musik immanenten Theatralität diskutiert. In der zweiten Hälfte der Studie werden die letztere und die Performativität herausgehoben. Bemerkenswert ist indessen Katschthalers assoziatives, vernetztes Denken: oft verbindet ein Begriff Autoren, Werke, Motive, theoretische Aspekte, wirkt manchmal fast improvisatorisch, obwohl hinter all diesen Begriffen eine tiefe Gelehrsamkeit und ein souveräner Umgang mit theoretischer Literatur stehen. Den Zusammenhängen werden schnell mit Trennungen und Differenzierungen kontrapunktiert, und sie weisen zugleich die Grenzen der Logik der assoziativen Analyse auf, bzw. verfeinern das Profil des analysierten Phänomens. – Im Gegensatz zu Cages reduzierter Theatralität im Stück „4‘ 33““ sei Welshes „Hygiene“ (2011) eine explizite. Die ziemlich detaillierte Analyse geht auf die Aufteilung des Raumes in der Aufführung, den Rhythmus ihrer Beleuchtung, die aurale und visuelle Ebene, den Schicht der Aktionen und der Videoprojektion ein, und beschreibt, wie deren durchgedachte Integration und Überlagerung funktionieren. Inzwischen spüren wir jedoch, dass die semantische Interpretation (die „Entschlüsselung“)⁷ in den Hintergrund gedrängt wird, wie Katschthaler es ausdrückt: die Narrativität des Stückes ist „höchstens rudimentär“ (104). In der Schilderung von „Hygiene“ wird die Beschreibung des Verhaltens der Signifikanten betont, die Analyse wird zu einer fast „formalen“ Analyse, die den Verbindungen zwischen den Medien nachspürt, genauer gesagt den „Spuren“ oder „Stimmen“ der Signifikanten. Die Analyse deutet weitgehend darauf hin, dass die allgemeine ästhetische Bedeutung des Stückes und sein offensichtlicher semantischer Gewinn die Darstellung der Beziehungen zwischen den Medien sei – nicht die Bildung einer gegenüber dem Spiel der Ketten von Signifikanten und der intermedialen Bezüge „transzendenten“ Bedeutung. Katschthaler analysiert des „Hygiene“ tatsächlich als eine „Komposition“, in der die visuelle, die akustische und die theatralische Ebene gleichwertige, integrale Bestandteile der Komposition sind, und die nur mit einem hybriden Begriff (in dem das Akustische seinen Vorrang verloren hat) als *Musik* beschrieben werden kann.

⁵ Denn auch die von Fischer-Lichte zitierten Theorien befassen sich weitgehend mit der Beziehung zwischen den beiden Körpertypen des Schauspielers.

⁶ Indessen blutet das Herz des Rezensenten, dass es hier keinen Platz genug für die Entfaltung der enorm spannenden Potenzialität ist, die sich im Katschthalers Hinweis auf den Geräusch des technischen Apparats verbirgt, der eine immanente und selbstreflexive Hörschicht der technischen Reproduktion von Musik darstellt.

⁷ Walshe selbst hat den ideologischen Kontext im Programmheft der Uraufführung offenbart: es ist der „des deutschen Diskurses der Volksgesundheit und Leibesertüchtigung im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, auf dessen starke militaristische Implikationen“ (zitiert nach Katschthaler, 105).

Der nächste Großkapitel, der mit seiner drei Abhandlungen der längste im Buch ist, steht im Mittelpunkt des Bandes, und hat ein Thema, das den Fokus mehr in Richtung Kunstwerke im klassischen Sinn zu rücken scheint. Die Musik von Gustav Mahler, Alban Berg und György Kurtág wird hier unter dem Gesichtspunkt der Narrativität untersucht. Damit tritt in den Vordergrund der andere Grundbegriff in Katschthalers Buch. Auf den ersten Blick scheint Narrativität die Leitkategorie von Kunstwerken zu sein, die ihren Sinnzusammenhang durch die Organisation ihrer Zeitstruktur gewinnen, Kunstwerke also aus dem Zeitalter der Autonomie der Kunst, wo also beinahe alles von materialimmanenten Zusammenhängen abhängt. Das nennt Katschthaler „komponierte“ Narrativität. In seinem Denken gibt es aber eigentlich keine scharfen Grenzen: so wie ein atmosphärisches Kunstwerk narrative Schichten haben kann, umgekehrt kann ein narratives Kunstwerk atmosphärische Komponenten haben. Außerdem unterscheidet der Autor auch einen anderen Typ der Narrativität, der sich in der Werkgeschichte anlagernden sekundären. Die Beziehung zwischen diesen beiden wird durch die Mahler-Studie des Bandes einleuchtend belegt.

Wie spannend die Rekonstruktion einer Idee sein kann, zeigt also das Kapitel über die Interpretationsmöglichkeiten der Hammerschläge im Finale von Mahlers „Sechsten Symphonie“. Katschthaler untersucht, welcher Klang Mahler vorgeschwebt sein mag, als er in dieses Finale mysteriöse „Hammerschläge“ schrieb. Dies ist eine bekannte (und reichlich recherchierte) Frage der Mahler-Philologie, die Katschthaler auf vielfältige Weise und akribisch behandelt. Seine Aufmerksamkeit erstreckt sich auf das Autograph und die späteren Versionen, untersucht die Veränderungen der musikalischen Textur, detailliert Entwicklungen in der Rezeptionsgeschichte (sowohl Dirigentenentscheidungen als auch die verwendeten Werkzeuge für die Realisierung) und befasst sich ausführlich damit, wie das Problem in der zeitgenössischen Kritiken diskutiert wurde. Das Wichtigste dabei ist für ihn: in welchen narrativen Rahmen sich diese Klänge einfügen lassen. Im Gegensatz zu der „metaphysischen“ oder „biografischen“ Interpretation von Alma Mahler habe das schwer fassbare akustische Phänomen des Hammerschlages eine narrative Bedeutung, die ein integraler Bestandteil der Klangdramaturgie des Satzes sei. „Die Zunehmende Überforderung durch zunehmende Repräsentation von nicht mehr Vorhandenem bei gleichzeitiger Abnahme der Stärke des Hammerschlags ist an diesen Stellen gerade das musikalische Geschehen: Musik gelangt an die Grenze des Geräuschs.“ (138) Das wird auch in einen geschichtlichen Zusammenhang eingelegt: „Unterminierung der symphonischen Norm durch das Übertreten der Grenze des Musikalischen zum Geräusch hin und in erster Linie durch das Übertreten der Konventionen der Symphonik.“ (137) So habe das Finale dieser Symphonie eine antizipierende Kraft für die Musikgeschichte des 20-ten Jahrhunderts. Die Destruktion des angelagerten metaphysischen Sinnes, der „sekundären“ Narrativität dient dazu, die Logik der reinen Klangereignisse zu erklären, die ihre eigenen Grenze transparent machen und in einem das Ende des Universums der reinen musikalischen Ton prognostizieren. Damit wird aber Mahlers Musik ebenfalls mit einer Narrative verbunden, nur eben aus der Perspektive der Gegenwart, nämlich bewaffnet mit dem Wissen über die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, mit dem Erkenntnis, dass eine ihrer bestimmenden Tendenzen die Verschiebung von klarem Klang zu Rauschen war. Während früher die metaphysischen Bedeutungen den Maßstab für die Interpretation setzten, so ersetzen sie jetzt die aktuellen Phänomene der musikalischen Gegenwart: die radikale Erweiterung des musikalischen Klanges. Katschthalers Sensibilität für dieses Problem ist übrigens einer der roten Fäden, die sich durch das ganze Buch ziehen. (Ansonsten

entspricht diese interpretatorische Logik im Geiste voll und ganz der Mahler-Rezeption der zweiten Wiener Schule, die Mahlers Musik – nur aus anderen Gründen – aus der Sicht der fortschreitenden Prozesse ihrer Gegenwart heraus als „prophetisch“ wahrnahm.) Noch in der Einleitung des Bandes weist Katschthaler darauf hin, dass der musikalischen Platonismus auch noch in der post-klassischen Narratologie – wonach die Narrative nicht mehr eine inhärente Qualität des Textes, sondern ein durch den Leser/Hörer auf den Text projiziertes Attribut ist – seine Positionen behält, dass also jede Narrativität im Grunde genommen eine mentale Konstruktion ist. Dies gilt natürlich auch für den Begriff der „komponierten“ Narrativität, die als „inhärent“ doch Ergebnis mentalen Operationen ist. In diesem Sinne bewahrt Katschthalers Interpretation einige der grundlegendsten intellektuellen Gesten musikwissenschaftlichen Denkens, mit denen er übrigens wirkungsvoll polemisiert. – In der zweiten Studie des Kapitels wird die Frage der musikalischen Narrativität in den Kontext der Transgression zwischen den verschiedenen Medien gestellt. Während in der Mahler-Studie die Narrativität eng mit der musikalischen Struktur verbunden war, im Kontext von Bergs „Lyrischer Suite“ wird sie eher zur Repräsentation von Bedeutungen. Diese Repräsentation kann Katschthalers Meinung nach durch transmediale Vermittlungen geleistet werden, sogar bei Zwölftonkompositionen, die sozusagen von Haus aus antinarrativ eingestellt seien (laut S. McClary). Katschthaler bestreitet die rezeptionsgeschichtliche Interpretation von Bergs Werk, dass das „verborgene Programm“ der Lyrischen Suite mit einer autobiografischen Narrative identisch und so Schlüssel zum Verständnis des Werkes wäre. In der Interpretation der narrativen Schichten der „Lyrischen Suite“ sei das kulturelle Narrative viel wichtiger, das die Moderne in dualistische Begriffspaare (Erotik/Askese, sinnlich/intellektuell, körperliche Begierde/schöpferische Kreativität usw.) unterteilt, und dessen ästhetisches Programm eine Verschiebung von der Bedeutung zum Klang auszeichnet (wie Kristeva es formuliert hat). Katschthaler entdeckt diese Verschiebung (diese Ästhetisierung oder „Feminisierung“) bereits in Georges Übersetzung von Baudelaire Gedicht (des verborgenen Programmes), und interpretiert den letzten Satz der „Lyrischen Suite“ (Largo desolato) als eine spezifische transmediale Leistung, in der Berg „den Text des Gedichts von Baudelaire in Musik transformierte, indem er sich von der diskursiven Bedeutung der Worte ab und ihrem Klang und Rhythmus zuwandte“ (151). Der Schwerpunkt dieser Abhandlung verschiebt sich aber von dem bestimmten Werk Bergs zu einem theoretischen Problem: das Ziel ist nicht, Bergs Musik zu analysieren, sondern die Möglichkeiten der Narrativität in einer Musik auszuloten, die als spezifisch antinarrative gilt, bzw. die naive autobiografische Narrativität zu kritisieren, die gegen die kulturelle arbeitet und das ganze Problematik der Intertextualität und der Intermedialität umgeht. Die autobiographische Narrativität kann auch nur in einem intertextuellen Zusammenhang gültig sein. – Im dritten Teil des Kapitels wird das Problemfeld der musikalischen Narrativität in Richtung Performativität und Theatralität erweitern. In Kurtágs „...concertante...“ (Op. 42, 2003) ist die Quelle der Narration nicht die dem Genre (dem virtuosen romantischen Konzert) immanente Theatralität. Das Subjekt seiner Musik ist nicht das bürgerliche Subjekt, das sich aus der Gemeinschaft des Orchesters triumphal abhebt, sondern ein Subjekt, das der ständigen Gefahr des Schweigens ausgesetzt ist und in der Nähe zum Tod intim musiziert. Kurtágs Musik als in Szene setzte Musik öffnet den Raum für die kollektive Verhandlung eines Subjektivität, dessen musikalische Manifestationen ständig mit den narrativen Elementen von Tod und Verstummen verwoben sind. In ähnlicher Weise sind Kurtágs „Kafka-Fragmente“ von der Gefahr des Verstummens organisiert: die Narration birgt die Ge-

fahr des Scheiterns und das Sprechen die des Schweigens. – Das Verstummen ist indessen eines der markantesten Verbindungselemente zwischen den Studien des Bandes, ein gedankliches Leitmotiv. Für Katschthaler scheint das wichtigste und ständig verlockende Problem die Durchquerung und Begehbarkeit des Feldes zwischen Klang und Stille zu sein. In seinem ganzen Buch wendet er sich mit besonderer Sensibilität zu Gestalten des Erklingens, des zur Worte Kommens und zu ihren Inversionen, zur Stille und Verstummen zu. (Nebenbei sei bemerkt, dass dies alles irgendwie immer auch in seinen Kompositionsarbeiten wichtige Rolle spielt.)

Das fünfte Kapitel untersucht eigentlich erneut, ob eine Musik als Autobiographie möglich ist, also ob die Autobiographie als angemessene Narrative in einem musikalischen Prozess interpretiert werden kann. Drei Werken von zwei Komponisten, Kurtág und Krenek werden hier untersucht, denen Franz Kafkas Texte untergelegt sind. Die Werkanalysen jeweils eines Stückes aus jeden Zyklen veranschaulichen unterschiedliche analytische Strategien der autobiografischen Narrativität. Erstmals wird das dritte aus Kreneks „Fünf Lieder“ Op. 82, („Noch spielen die Jagdhunde“) untersucht. Der äußerst sensiblen Analyse des Textes folgt die der Zwölftonkomposition, wobei Katschthalers Augenmerk eindeutig die semantischen Erkenntnisse der Textanalyse lenken. So schafft die Logik des semantischen Spiels zwischen Musik und Text ein äußerst dichtes, sich selbst rechtfertigendes Bedeutungsfeld, aus dessen Elementen Katschthaler assoziativ die Möglichkeit einer autobiografischen Lesbarkeit ausliest. Hier macht also eine genaue Textanalyse Platz für die autobiographische Erweiterung: die Lieder können „in chronologischer Linearität“ wie ein Tagebuch gelesen werden. Sehr ähnlich wird die Analyse von Kurtágs Stück („Kafka-Fragmente“ Op. 24., No. 35. auf denselben Kafka-Satz geschrieben) geführt, aber ihre Referenz ist anders: die Biographie ist hier keine lineare Narrative, sondern wird „als ein Netzwerk von Bezügen und Verweisen gestaltet, die latent vorhanden sind, dabei aber einem Spiel von Verbergen und Enthüllen unterworfen werden“ (185). – Der zweite Typ der analytischen Strategie geht den entgegengesetzten Weg: der Ausgangspunkt ist eher eine Metanarrative (das Verhältnis von Krenek und Kurtág zu der neoavantgardistischen Szene, zu ihrer eigenen Kompositionstechnik und zur Möglichkeit der Materialentwicklung in der Musik, bzw. ihre fachliche Beurteilung in dieser Situation), die dann in der Werkanalyse (über Kreneks „6 Motetten nach Texten von Franz Kafka“ Op. 169) als „komponierte“ Narrative wiederkehrt. Katschthaler – wie öfters in seinem Buch – macht in der Rezeption eigentlich nur einen „kleinen“ Schritt, anhand dessen aber den Schwerpunkt verschiebt und die interpretative Konstellation geändert oder gar neu ausgerichtet werden kann. Diese scheinbar kleine Entdeckung bezieht sich hier auf die kompositorische Positionierung des Textes „der wahre Weg“, die Kreneks veränderte Beurteilung der Dodekaphonie zum Ausdruck bringt, und so auch seine existenzielle Lebenssituation reflektiert. – Endlich die Verarbeitung von Kafkas identischem Text in Kurtágs Werk („Kafka-Fragmente“ Op. 24, Teil 2: „Der wahre Weg »Hommagemessage à Pierre Boulez«“) stellt eine weitere Art der autobiografischen Narrativität dar. Die Musik kehrt die Bedeutungen des Textes in ihren Gegenteil um: es gibt hier keinen „wahren Weg“, keine Bewegung, was in Kreneks Musik noch eine Konsequenz ist, wird bei Kurtág zu einem inneren Bewegungsprinzip. Bei Kurtág löst sich die autobiografische Erzählung auf in einem „Rollenspiel von Verbergen und Enthüllen, von mehrdeutigen, oft ambivalenten Verweisen und die Überzeugung, dass der Weg, da es den wahren Weg nicht gibt, nur von einem Ton zu einem anderen Ton führen kann“ (204). – Das musikalische Subjekt wird indessen nicht direkt als theoretisches Problem thematisiert, sondern als Sensibilität, Selbstinterpretation und

Selbstpositionieren der beiden Komponisten in Bezug auf die Texte von Kafka, also als eine Reflexion, die sich auf den semantischen Beziehungen zwischen Text und Musik begründet und über ihre Verknüpfungen indirekt auch die Aspekte des persönlichen Schicksals zugänglich macht.

Das letzten zwei Kapiteln öffnen die Tür weit auf zu den Phänomenen der zeitgenössischen Musikszene. Wir kommen hier nicht nur an die Grenzen der Musik, der Installations- oder Medienkunst, sondern zu neuen Kunstzweigen, künstlerische Aktivitäten, Konzepten, Bewegungen und Ideologien, die den Begriff der Kunst(werke) und das System ihrer sozialen Beziehungen radikal umgestalten. Die Arbeiten von Jennifer Walshe und Brigitte Muntendorf sind Beispiele für eine künstlerische Praxis in diesem Kapitel, die sich nicht nur das Potenzial der Medienrevolution zunutze macht, sondern auch sensibler auf gesellschaftlichen Problemen reagiert und weitgehend verlässt die traditionellen Aufführungs- und Vermittlungsräume, um ganz neue Schauplätze der Wahrnehmung und Kommunikation zu verschaffen. Katschthalers Text verbirgt in diesem Kapitel die Möglichkeit von bis zu zwei oder drei Monographien. Eine Menge neuerer ästhetischer Begriffe, Theorien und theoretischer Debatten werden erwähnt, die versuchen, diesen Wandel zu erklären, aber die meisten von ihnen erscheinen hier fast nur in Aufzählung. Ihre Aufgabe ist, Interpretationsrahmen für die Werke der beiden Komponistin zu schaffen. Die Schlüsselwörter lauten: Gegenwärtigkeit, Transdisziplinarität, Desmologie (Vernetzung), Transmedialität, Korporalität, Performativität und Diversifikation. In diesem dichten Begriffsfeld lassen sich jedoch drei Schwerpunkte ausmachen. Erstens: infolge der Einbettung im System sozialer und kommunikativer Beziehungen, also infolge der Relationalität der Musik verändert sich die Beziehung der Konzertaktivität der Musiker_innen zu den gesellschaftlichen Strukturen und Rollen. Zweitens: das Hauptmedium dieser veränderten Tätigkeit wird der phänomenale Leib der Musiker_innen, womit nimmt auch die Bedeutung der visuellen und theatralischen Elemente zu. Und drittens: verändert sich der Begriff des Schöpfers der Kunst, die Komponist_inn_en werden in einem auch Performer, Direktor, Kurator, Forscher oder Kommunikator. Die Einzelanalysen in diesem Kapitel sind sehr eindrücklich, sensibel, wie etwa die des Projektes von Muntendorf: „Public Privacy“ und des von Walshe: „Grupat“.

Am Ende des Buches breiten sich theoretische Probleme, die bisher nur als „versteckte Bäche“ heruntergesickert sind, zu einem Fluss, sowohl im wortwörtlich als auch im übertragenen Sinne. Mit der zweiten Grundkategorie des Buches, der Atmosphäre und mit den dazu gehörenden Hörerlebnissen von Musik, versucht Katschthaler den Horizont der ästhetischen Interpretation von Musik zu erweitern. Darauf deutet bereits die Vielfalt der neuen Kunstgattungen wie Sound Art, Field Recording, Composition, Soundscape-Composition, Klanginstallation. Während die Verräumlichung der Musik, die ursprünglich eine Zeitkunst ist, wie Adorno sagte, irgendwo zwischen Debussy und Strawinsky auftauchte und als einer Erscheinung der „Verfransung“ zu einem wichtigen Spezifikum der Neo-Avantgarde-Musik wurde, interpretierte Gernot Böhme die Musik als eine wesentlich Raumkunst, innerhalb derer die Hörer „akustische Phänomene als solche wahrnehmen, nicht als Äußerungsformen von etwas“ (232), und ihrer Antinarrativität ist einzig das akusmatische Hören adäquat.⁸ Wobei diese Anti-Visua-

⁸ Anhand der in diesem Kapitel analysierten „soundscape“ Produktionen ergänzt Katschthaler diese Art des Hörens mit dem Begriff des „relationalen Hörens“ von Lawrence English. Bei fieldrecordings kann man eine „Widerständigkeit des Klangs“ erfahren. Nye Parry spricht so über dieses Phänomen, als ob wir in der ver-

lität und Ikonoklasmus sind nicht ganz neu in der Musikästhetik, sie tauchten noch Mitte des 19. Jahrhunderts in der Debatte zwischen Formästhetik und Neuer Deutschen Schule auf, obwohl hinter beiden Positionen die Vorstellung einer transzendenten Form oder Bedeutung wirkte, die über die bestimmten Klänge hinausging. Aufgrund der erwähnten Theoretiker (Böhme, Waldenfels, Murray F. Schafer und Pierre Schaeffer) und einer Neukonzeption des Hörens scheint Katschthaler über eine „phänomenologische Wende“ in der Musik(kultur) zu sprechen, die sich aber doch nicht ganz von der „platonischen Kultur“ der Musik lösen kann. Katschthaler versucht, die „atmosphärische“ Musikkultur durch eine Analyse des spannenden Projekts von Annea Lockwood („The Sound Map of the Danube“) darzustellen, aber sofort ihren Grenzen auch zu präsentieren. Das hörbare Ergebnis, das der Konzeption nach einer Dokumentation der Klangräumen des Flusses sein sollte, aber sich gleichzeitig mit einer gescheiterten Geste der Zurücknahme von Subjektivität paart, beweist schließlich, dass „die Signifikanz eines Sounds eine Frage des Hörens ist, und zwar bereits im Stadium der Aufnahme, nicht erst beim Anhören in der Installation. Mehr noch als ein Sound-Porträt der Donau, bekommen wir also ein Sound-Porträt der Hörerin Annea Lockwood. In diesem Sinne kann man dann auch von einer Dokumentation sprechen, von einer Dokumentation des Hörens auf die Donau“ (237–38). Die von Lockwoods strukturierten Aufnahmen erscheinen auch hier sowohl als Repräsentationen von Bedeutungen als auch als kognitive Konstrukte, zumindest haben sie immer eine solche Schicht.

„Zwischen Atmosphäre und Narration“ verarbeitet ein erstaunlich reiches Material, dessen Vielfalt, wie ich bereits angedeutet habe, die Frage nach der Kohärenz aufwirft. Das liegt aber vor allem an Karl Katschthalers persönlicher Begabung, Denkweise, akustischer Sensibilität und an seinem beeindruckend souveränen Umgang mit der Literatur in diesem Buch. Eine besondere Freude für den Leser bedeutet die Offenheit, mit der der Autor mit dem Begriff und möglichen Formen von Musik umgeht, von denen viele in der heutigen ungarischen Musikwissenschaft leider immer noch das Schicksal eines Stiefkinds erleiden, bestenfalls am Rand des Horizont auftauchen. Die beiden im Titel angedeuteten Begriffe führen also gerade nicht zu einer geschlossenen Dichotomie, sondern zu einer produktiven Diversifizierung der musikalischen Interpretation.

wirklichten Utopie befänden, die für Adorno in einer ungewissen und undefinierbaren Zukunft vorschwebte. Parry wird von Katschthaler zitiert 225–26.