

übergreifenden und die Wirkungsweisen einbeziehenden Blick nicht schuldig: „Eine Wiederherstellung der liturgischen Form muß aber für die cäcilianische Bewegung auf dem Hintergrund der Verwirklichung eines Gesamtkunstwerkes gesehen werden. Der Schwerpunkt lag auf dem romantischen Anliegen, mit der Liturgie, wie mit ihrer Musik, eine weihevollere Stimmung zu erzeugen, die nach ihrer psychischen Wirkung eingeteilt und beurteilt wurde“ (S. 210). Katschthaler stand am Beginn einer Entwicklung, die nicht mehr den Kultus unter erzieherischen Aspekten betonte, sondern die „Stärkung des kirchlichen Gemeinschaftsbewusstseins durch aktives Mittun der Gläubigen bei der Liturgie“ förderte (S. 223).

Im Resümee ihrer tief greifenden und sehr gut zu lesenden Dissertation kommt Carena Sangl zu dem Schluss, dass „Katschthaler [...] als ein Cäcilianer zu bezeichnen [wäre], der im Hinblick auf die Liturgie kompromisslos war, innerhalb der cäcilianischen Stilvariationen aber alle Richtungen gelten ließ, wobei er seinen persönlichen Schwerpunkt auf die Pflege des Chorals und eine Forcierung des Volksgesangs legte“ (S. 274).

Ein paar Anmerkungen und Korrekturen noch: Der Vorname Haimasys ist Johann Evangelista (S. 72); für „Arkadelt“ ist die Schreibweise mit „c“ üblich (S. 103); Franz Xaver Haberl, nicht Witt, gründete 1874 die Kirchenmusikschule Regensburg; im Literaturverzeichnis, das sich zwischen Haupttext und Anhang etwas versteckt, sucht man vergeblich nach Carl Proskes „Einleitung“ zur *Musica divina*, von der anscheinend die zweite, durch F. X. Haberl herausgegebene Ausgabe von 1884 benutzt wurde. Auf ein Personen- und Ortsregister wurde leider verzichtet.

(August 2007)

Johannes Hoyer

ARNE STOLLBERG: *Auge und Ohr. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006. 307 S., Abb., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 58.)

„Das Ohr als Erkenntnisorgan“: so lautet der Titel des 1993 erschienenen Bandes des anthropologischen Periodikums *Paragrana*. Die hier angesprochene erkenntnistheoretische Digni-

tät des Sinnesorgans Ohr greift auf geistesgeschichtliche Traditionen zurück, unter denen vor allem der Ansatz Johann Gottfried Herders hervorzuheben ist. Im Diskurs des 18. Jahrhunderts um den unterschiedlichen Beitrag der Sinne zum Erkenntnisgewinn und insbesondere um die Rivalität zwischen Auge und Ohr in dieser Hinsicht, brachte dieser gewichtige Argumente dafür vor, die damals vorherrschende Hierarchie zugunsten des Auditiven zu revidieren. Jürgen Trabant wertete (in seinem Beitrag im erwähnten Band) Herders Entdeckung des Ohrs gar als Anzeichen für eine „philosophische Wende“ hin zu einer „sprachlich-dialogischen Erkenntnistheorie“.

Arne Stollberg geht in seiner Dissertation jener Opposition von Auge und Ohr nach, die er aus dem Blickwinkel ihrer Verwendung im musikbezogenen Kontext beschreibt, so dass er im Titel pointiert von einer „musikästhetischen Dichotomie“ spricht. Als Stationen dieses Begriffspaares untersucht er zu Beginn seines Buches die Schriften von Herder, bei dem er einen Verdichtungs-, teilweise eben auch Ausgangspunkt für die nachfolgende Diskussion vermutet; daraufhin widmet sich Stollberg der Betrachtung von schriftlichen und kompositorischen Produktionen der Musikdramatiker Richard Wagner und schließlich Franz Schreker, die in Beziehung zu Herder gesetzt werden.

Unter der Überschrift „Wagners Beethoven-Schrift und das Konzept des Musikalisch-Erhabenen“ gliedert sich das zentrale (etwa die Hälfte des Gesamtumfangs der Arbeit einnehmende) Wagner-Kapitel wiederum in inhaltlich unterschiedlich ausgerichtete Abschnitte: Einerseits wird auf textnahe Weise das Verhältnis von Wagner zu anderen Denkern beleuchtet (unter anderem natürlich Herder); andererseits finden sich analytische Betrachtungen von Ausschnitten aus der *Walküre* und den *Meistersingern*, die exemplarisch für Stollbergs Interpretation von Formkonzeption und Poetik Wagners stehen. Als Verbindungsglied zu Herder werden zahlreiche Zitate aus den Schriften des Komponisten eingefügt, die Wagners Anknüpfen an die Denktradition Herders illustrieren sollen. Insbesondere die verwandte Musik-Metaphorik wird hierbei von Stollberg verschiedentlich akzentuiert: Wasserbezogene Begriffe wie „Strom“ (Herder) oder „Meer“

(Wagner), Metaphern von Nacht und Traum fänden sich bei beiden; schließlich entdeckt er Ähnlichkeiten in den jeweiligen Konzepten des Erhabenen.

Zumindest was den Einsatz der betreffenden Metaphern angeht, sei an dieser Stelle der Hinweis angebracht, dass hiermit noch keine Verwandtschaft im musikästhetischen Denken indiziert wird, handelt es sich doch um verbreitete Topoi des – noch nicht einmal genuin musikalischen – Schrifttums des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Auch genügen die beigebrachten Belege nur zum Teil den Ansprüchen einer tatsächlichen musikästhetischen Konzeption, sondern stellen vielmehr anregende poetische Bilder dar, die unter Umständen mit durchaus unterschiedlichen Intentionen eingesetzt werden können. Wenn etwa dreimal im Verlauf der Arbeit eine Stelle bei Herder zitiert wird, an denen von einer „Sommernacht“ und dem darin erlauschten „Wohl laut“ die Rede ist (S. 106, 127, 210), so ergibt sich daraus selbst bei Feststellen ähnlicher Metaphorik bei Wagner („Sommerabend“ und „Waldesmelodie“) nicht zwangsläufig ein musiktheoretisch tragfähiger Konnex.

Damit soll nicht in Abrede gestellt werden, dass es gewisse – so der Titel des entsprechenden Abschnitts (S. 175–191) bei Stollberg – „ästhetische Berührungspunkte“ zwischen Wagners und Herders Musikdenken gibt. Die Unmittelbarkeit, die Herder dem Wirken der Musik zuspricht, lässt sich zum Teil durchaus vergleichen mit der Rolle, die dieser in der an Schopenhauer geschulten Theorie Wagners zukommt. Auch das Misstrauen gegenüber allzu regelmäßig ausgebildeten, architektonisch-austarierten und verfestigten formalen Einheiten – Perioden im Verständnis des 19. Jahrhunderts einerseits, ein blockhaft-rigides Schema von Rezitativ und Arie andererseits – darf als Analogie festgehalten werden, was beide Male Konsequenzen auf dem Gebiet des Musiktheaters zeitigte (Stollberg demonstriert dies anhand von Herders Libretto zum „Drama zur Musik“ *Brutus*).

Darüber hinaus wäre jedoch anzumerken gewesen, dass die Entwürfe Wagners und Herders in ihren jeweiligen theoretischen Systemen Funktionen einnehmen, die letztlich inkommensurabel sind. So war es nicht unbedingt in erster Linie eine Musikästhetik, die zu

entwerfen Herder sich in seinen genannten Schriften anschiekte. Vielmehr dient der (musikalische) Ton als Exemplifikation seiner Konzeption eines ästhetischen Zeichens, das keiner weiteren Vermittlungsinstanz mehr bedarf (etwa durch In-Beziehung-Setzen zu anderen Größen oder durch weitere Interpretation), sondern unmittelbar wirkt – musikalische Zeichen „bedeuten“ laut Herder (*Kalligone*) nicht nur „Schwingungen des Mediums sowohl als unserer Empfindungen“, sie „sind“ diese. Aus der Referenzlosigkeit des Musikalischen erklärt sich sowohl die notwendige Fokussierung auf den einzelnen Ton bei Herder (im Gegensatz zum Mehrklang wie bei E. T. A. Hoffmann oder Wagner) als auch die zentrale Rolle der Resonanztheorie in seiner Wirkungsästhetik. Schließlich ist hiermit auch die fundamental unterschiedliche Rolle der Zeitlichkeit des Musikalischen motiviert: Anders als bei Wagner ist diese bei Herder kein Akzidentelles zu Zwecken der Darstellung (ideal – und für Wagners Wirkungsgeschichte im 20. Jahrhundert bedeutend – wäre hier die Aufhebung der Zeit); vielmehr macht für ihn Zeitlichkeit das Wesen nicht nur des musikalischen Tons, sondern des ästhetischen Zeichens überhaupt aus. Die Flüchtigkeit des Tons, sein Vergehen bestimmt Medialität wie Wirkungsweise von Musik und aller „energischen Künste“, die nicht nur „in der“, sondern „durch die Zeitfolge“ wirken, wie es in Herders *Erstem Kritischen Wäldchen* heißt. (Für die Genese und Herders spezifische Formulierung der Rollen von Auge und Ohr im Erkenntnisprozess wäre weiterhin der Hinweis sehr hilfreich gewesen, dass *enargeia* – Klarheit der Darstellung: ihre Anschaulichkeit – und *energeia* – Wirksamkeit qua Bewegung – bereits für die antike Redekunst Kategorien darstellten.)

So ist es vor allem der erste Teil der ansonsten sehr gewinnbringend zu lesenden Arbeit, der Fragen offen lässt. Weiterführende Ansätze finden sich bei Titeln, die Stollberg zwar zitiert, ohne jedoch die hier gelieferten Anregungen weiter zu verfolgen (so ließen sich etwa bei der von Stollberg ausführlich referierten Schrift von Rafael Köhler zahlreiche Hinweise zu den Bedingungen und Konsequenzen von Herders Konzeption des Energetischen entnehmen, insbesondere im Hinblick auf den Aspekt der Zeitlichkeit). Das unbestreitbare große Verdienst

der Arbeit liegt demgegenüber vor allem darin, die Aufmerksamkeit auf eine Traditionslinie gelenkt zu haben, die aus durchaus rationalen Gründen und mit ebensolchen Mitteln die Einbeziehung auch des Irrationalen in den erkenntnistheoretischen bzw. ästhetischen Diskurs betrieb und damit seine Diskursfähigkeit schlechthin beeindruckend belegte.
(August 2007) Andreas Jacob

Von Grenzen und Ländern, Zentren und Rändern. Der Erste Weltkrieg und die Verschiebung in der musikalischen Geographie Europas. Hrsg. von Christa BRÜSTLE, Guido HELDT und Eckhard WEBER. Schliengen: Edition Argus 2006. 369 S., Abb.

Der Band versammelt Beiträge einer Berliner Tagung aus dem Jahr 2004. Sein inhaltlicher Zuschnitt entspricht dem eher assoziations- als konzeptgesättigten Titel (der sich in seinem ersten Teil erklärtermaßen auf eine Aufsatzsammlung August Halms bezieht, ohne dass diese oder ihr Autor in der Folge noch irgendeine Rolle spielen). Damit ist nichts gegen die Qualität der Beiträge gesagt – sie durchmessen das ganze Spektrum von erhellend bis entbehrlich –, man hätte sich aber als Leser eine größere inhaltliche Stringenz gewünscht, zumal eine Parallelisierung von politischer und Musikgeschichte (die als Konzept noch durch die Antragsprosa des Vorworts hindurchscheint) gleich zu Beginn in einem der letzten Texte Wolfgang J. Mommsens einmal mehr verworfen wird. Die Beziehungen beider auszuleuchten, bleibt somit dem individuellen Vorgehen der einzelnen Texte überlassen. Sie stammen überwiegend von jüngeren Kolleginnen und Kollegen und geben häufig – nicht zu ihrem Schaden – einen konzentrierten Einblick in deren Qualifikationsarbeiten (ein Inhaltsverzeichnis ist im Internet einsehbar unter www.editionargus.de/assets/own/27-0.htm). Damit mag sich auch der Hang zum Überblickshaften, der Mangel an pointierten und pointiert vorgetragenen Thesen erklären. Wie viel aller vorgebrachten Kritik ungeachtet dennoch aus dem vorliegenden Band mitzunehmen ist, dafür diene als Beispiel der Aufsatz von Ivana Rentsch, die anhand von Bohuslav Martinů den Zusammenhang von stilistischen Selbst- und Fremdzuschreibungen, nationalen Stereotypen und

transnationalen Austauschprozessen beleuchtet und damit tatsächlich jene „Verschiebungen in der musikalischen Geographie Europas“ in der Zwischenkriegszeit, von denen der Titel des Bandes spricht, greifbar werden lässt.
(August 2007) Markus Bögemann

Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930. Hrsg. von Sabine MEINE und Katharina HOTTMANN. Schliengen: Edition Argus 2005. 173 S., Abb., Nbsp. (Hochschule für Musik und Theater. Interdisziplinäre Gender- und Kulturgeschichtsstudien.)

Dieses Buch muss man einfach in die Hand nehmen. Es ist nahezu unmöglich, der taktilen Verführung des tiefroten Samteinbandes zu widerstehen. Mit diesem sinnlich-sinnfälligen Buch-Körper wird man von den beiden Herausgeberinnen gleich mitten in ihre Konzeption hineingezogen: Der Körper wird in der Moderne zu einem Medium der Erfahrung. Der vorliegende Band ist die Dokumentation einer Vortragsreihe an der Musikhochschule Hannover, und gibt die gemeinsame Erarbeitung einer ungewohnten Perspektive wieder: Musikbetrachtung unter den Gesichtspunkten „Mechanisierung des Körpers“, „Ästhetisierung der Maschine“, „der vermarktete Körper“, „Körper und Ausdruck“, „der sakralisierte Körper“, „Körper als Provokation“, „Mobilmachung der Masse“, „der beschädigte Körper“ (Vorwort). Körper als Ort des Geschlechts, der sozialen Distinktion, Normierung, Funktionalisierung, Mechanisierung, Heroisierung. Die enthaltenen acht Beiträge dokumentieren den Aufbruch in neue Körperbilder, den Übergang von der Repräsentation zur Performativität: Wie konstruiert sich der Körper durch Musik, durch Tanz, durch das Kino? Und wie konstruiert und positioniert sich das Geschlecht in diesem gesellschaftlichen Diskurs? Sabine Meine erklärt die gewählten drei konzeptionellen Bilder: Das Bild der Puppe steht im Diskurs zwischen technischer Präzision, Selbstbeherrschung und hoher Leistungsfähigkeit, weitgehend befreit von menschlichen Makeln. Auf der anderen Seite steht sie für den seelenlosen Dressurakt und bietet in den grotesk überzeichneten Clowns- und Volkstheatertraditionen die Projektionsfläche für die Ängste der Gesell-