schaftlichen Diskussion nachvollzogen und nicht verschwiegen, dass Quellmalz 1942 von Reichsführer SS Heinrich Himmler und von Reinhard Heydrich als „weltanschaulich zuverlässiger und auf diesem Gebiet besonders befähigter Musikwissenschaftler“ (S. 299) bezeichnet und gefördert wurde. Der Autor betont jedoch, dass es ihm darum ging, nachzuweisen, dass Quellmalz aufgrund seiner akademischen Schulung und seines Wissenschaftsverständnisses weniger NS-ideologischen Zwecken als vielmehr den Forschungsinteressen der älteren deutschen Volkskunde verpflichtet war.

Nach 1945 erfolgte die Überführung der Südtirolsammlung nach Regensburg, Quellmalz musste sich für seine politische Vergangenheit rechtfertigen, gab jedoch in der Folge Südtiroler Volkslieder in 3 Bänden heraus (1968–1976), einen Registerband hat 1990 Wiegand Stief beigegeben. Im COMPA-Band von Franz Kofler und Walter Deutsch, *Tänze und Spielstücke aus der Tonbandsammlung Dr. Alfred Quellmalz 1940–42* (Bd. 10, Wien 1999), finden sich 72 Fotos aus diesem Nachlass. Keines der von den Südtirolern zum Besten gegebenen Loblieder auf den Nationalsozialismus oder der antifaschistischen Lieder, die Quellmalz auf einer gesonderten Spule sammelte, taucht in den Publikationen auf.

Im bibliographischen Teil gibt es ein Abkürzungsverzeichnis, die Auflistung der Quellen und ein Literaturverzeichnis. Das Personen- und Ortsregister ist in sehr kleinen Lettern gehalten, jedoch eine willkommene Ergänzung der Arbeit. Im Buch finden sich 35 Schwarzweißfotos, einige Abbildungen, eine Karte und zwei Notenbeispiele. Das Buch ist aufschlussreich und empfehlenswert.

(September 2003)

Engelbert Logar

Klangkunst. Hrsg. von Helga de la MOTTE-HABER. Laaber: Laaber-Verlag 1999. 352 S., Abb. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 12.)

Elektroakustische Musik. Hrsg. von Elena UNGEHEUER. Unter Mitarbeit von Martha BRECH, Herbert BRÜN, Paulo C. CHAGAS, Frédéric CLAISSE, John DACK, Pascal DECROUPET, Bernd ENDERS, Golo FÖLLMER, Rudolf FRISIUS, Folkmar HEIN, Roger HOFFMANN, Thomas KESSLER, Thomas NEU-

HAUS, Christoph REUTER, Nicola SCALDA-FERRI, Joachim STANGE-ELBE, Marco STROPPA und Martin SUPPER. Laaber: Laaber-Verlag 2002. 336 S., Abb. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 5.)

Bildende Kunst ist dem Raum verpflichtet, Musik andererseits der Zeit – so heißt es oft. Doch Raum und Zeit sind – ebenso wie die Kunstformen, die ihnen zugeordnet werden, – keine Kategorien a priori, sondern kulturspezifisch. So argumentiert Helga de la Motte-Haber in dem von ihr herausgegebenen Band zur Klangkunst, während Elena Ungeheuer, Herausgeberin des Bandes zur elektroakustischen Musik, sich spezifisch auf den Oberbegriff Raum bezieht, um die verschiedenen Aktivitäten zu skizzieren, die zur elektroakustischen Musik gehören und in den Beiträgen dieses Bands thematisiert werden: Der kommunikative Raum, der Apparateraum, der Forschungsraum, der Wahrnehmungsraum, und nicht zuletzt die imaginären, realen und assoziativen Räume des Musikerlebens (S. 14–17).

Publikationen wie diese sind ja selbst ein Stück Kulturgeschichte. Dessen ist sich Ungeheuer offensichtlich bewusst: Sie hat sich vorgenommen, die herkömmlichen Diskurse über elektroakustische Musik in Frage zu stellen. Die Geschichtsschreibung der elektroakustischen Musik ist – zumindest was ihr Frühstadium betrifft – schon zu Revision(en) vorgeschritten. Diese Situation, und die Tatsache, dass „elektroakustisch“ mehr oder weniger angemessen eine technische Kategorie benennt, die längst nicht nur Domäne der so genannten E-Musik ist, mögen erklären, warum Ungeheuer sowohl als Autorin als auch als Herausgeberin versucht, frühere Kategorisierungen mit dem Sammelbegriff des „Anderen“ zu kontern: Einige Kapitel enthalten diese Strategie schon im Titel („Das andere Hören“, „Das andere Musikinstrument“ etc.). Ganz anders die Klangkunst: Ihre wissenschaftliche Untersuchung steht – abgesehen von den Vorarbeiten in der Kunstwissenschaft – noch am Anfang. Zu ihrem Wesen gehört die Auflösung der Grenzen zwischen Zeitkunst und Raumkunst. Die Geschichte dieses Prozesses, und der Versuch, die neuen Grenzen zu skizzieren, die dadurch entstehen, sind Thema des von de la Motte editierten Bands.

Doch nicht nur diese verschiedenen wissen-

schaftsgeschichtlichen Hintergründe erklären die fundamentalen Unterschiede zwischen diesen Teilbänden aus dem *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*. *Klangkunst* versammelt wesentlich weniger Einzelbeiträge, und diese sind durch den Versuch gekennzeichnet, verschiedene Teilbereiche (z. B. Klangskulptur, Klanginstallation) systematisierend zu untersuchen und mit zahlreichen (auch bildlichen) Beispielen zu erhellen. Genau in der damit gewonnenen Klarheit der Struktur ist eine hervorragende Einführung in das Thema entstanden. Diese Strategie spiegelt sich wider in den ausführlichen Künstlerbiographien am Ende des Buches.

Einen solchen ausführlichen Anhang bietet *Elektroakustische Musik* nicht; im Verzeichnis sind nicht einmal die Titel der diskutierten Beispiele angegeben. Und trotz vieler nützlicher Vorschläge zum Vergleich künstlerischer Strategien und Techniken ist das Ergebnis zu diffus, um daraus klare Folgerungen zu ziehen: Dem „postmodernen“ Streben nach Vielfalt sind ironischerweise einige wichtige Entwicklungen zum Opfer gefallen. Das einzig Verbindende scheint die häufige Bezugnahme auf die Musik der fünfziger Jahre zu sein. Viele der Aufsätze betreten theoretisches Neuland, als Handbuch allerdings ist das Gesamtergebnis nur begrenzt von Nutzen.

Die Klangkunst, vor allem die Klanginstallation, ist mehreren Autoren des betreffenden Bandes zufolge Ausdruck der Abkehr vom Subjekt, die ein zentrales ästhetisches Anliegen des zwanzigsten Jahrhunderts bildete. Die situationsgebundene Aktionskunst gilt hier als einer von vielen Vorläufern, nun tritt aber in der Installationskunst der aktiv agierende Künstler aus dem Raum. Dabei betritt oft buchstäblich ein neues Subjekt den Raum – der Rezipient. Nicht immer spielt die Anwesenheit und Mitwirkung des Rezipienten in der Klangkunst eine entscheidende Rolle, doch ist die Tendenz dazu groß. Zentral wird dadurch die Situation des Erlebens – ob deren Rahmen nun institutionell oder öffentlich ist (Letzterer wird hier durch ein eigenes Kapitel gewürdigt). Klanginstallationen sind oft so konzipiert, dass der Eintritt des Besuchers oder Passanten zu jeder Zeit geschehen kann. Doch dieser Dauerhaftigkeit der Form läuft das ephemere Wesen einiger Klanginstallationen zuwider, die – wenn sie für

bestimmte Orte konzipiert wurden – nur für die Dauer ihrer Installation erlebt werden können. Man kann deshalb in Zweifel ziehen, ob – wie von de la Motte-Haber vorgeschlagen – der Begriff „site-specific“ auf alle Arbeiten anwendbar ist, in denen der Rezipient eine entscheidende Rolle spielt, doch zeigt uns diese Diskussion den Unterschied sowohl zu anderen, eher werkbezogenen Arbeiten aus der elektroakustischen Komposition, als auch zum eher objekt- statt raumbezogenen Feld der Klangskulptur.

Klangkunst, so die Herausgeberin, ist „zum Sehen und Hören bestimmt“ (*Klangkunst*, S. 13). Elektroakustische Musik, so Folkmar Hein im anderen Band, ist „akustische Kunst ‚für‘ bzw. ‚mit‘ Lautsprechern“ (*Elektroakustische Musik*, S. 165). Natürlich gibt es Überkreuzungen, und in Heins Definition wird klar, dass unter elektroakustischer Musik potenziell viel mehr zu fassen ist, als unter Klangkunst – in Band 5 besprochen werden u. a. Industrial Rock und Internetmusik. Doch Heins Definition ist insofern nützlich, als sie ein Merkmal hervorhebt, das die unterschiedlichsten theoretischen und ästhetischen Reflexionen gestern und heute nicht nur übergreift, sondern auch bestimmt. Der Lautsprecher dient erstmal nur der Hervorbringung des Klangs; das Fehlen einer visuellen Quelle wird mal als Möglichkeit, mal als Störung empfunden. Die Folgen sowohl für die Ästhetik als auch etwa für die musikalische Analyse werden in vielen Beiträgen thematisiert, die besondere Konzentration auf Pierre Schaeffers Begriff der akusmatischen Musik ist also durchaus angemessen.

Sowohl für die Klangkunst als auch für die elektroakustische Musik ist die Möglichkeit, Klänge räumlich und zeitlich von ihrer Quelle zu trennen, entscheidend – ob man sie nun nutzt oder nicht. Der Grundunterschied zwischen (oft elektroakustischer) Raumkomposition und Klanginstallation besteht laut de la Motte-Haber darin, dass Letztere an verschiedenen Orten erlebt werden kann. Doch auch wenn die mise-en-scène nicht zur Grundkategorie der elektroakustischen Musik gehört, so verdankt sich die elektroakustische Musik einem konkreten Ort – einem Ort, der heutzutage Gefahr läuft, gesprengt zu werden. Dieser Ort heißt Studio: nicht das Heimatstudio, sondern das Studio als institutionelle Einrichtung,

wo die Arbeit zwischen Klangregisseuren, Technikern und Komponisten notwendig geteilt wird. Ausdrücklich thematisiert wird diese Gegebenheit in verschiedenen Beiträgen der *Elektroakustischen Musik*, womit klar wird, dass nicht nur die Klangkunst interdisziplinär tätig ist. Das Studio war schon immer Ort des Dialogs, der Forschung; die teilweise virtuellen Räume, die, wie eingangs erwähnt, von Ungeheuer postuliert wurden, verdanken sich den Erfahrungen dieses zentralen, sozialen Raums. Dass diese Aspekte ausdrücklich thematisiert werden, ist äußerst begrüßenswert, und – gerade wegen der zunehmenden Tendenz zum kompositorischen Privatstudio, die auch in diesem Band verzeichnet wird – durchaus an der Zeit.

(Januar 2004) Morag Josephine Grant

FRIEDHELM KRUMMACHER: Das Streichquartett. Teilband 1: Von Haydn bis Schubert. Laaber: Laaber-Verlag 2001. 374 S., Abb., Notenbeisp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 6,1.)

FRIEDHELM KRUMMACHER: Das Streichquartett. Teilband 2: Von Mendelssohn bis zur Gegenwart. Mit einem Beitrag von Joachim BRÜGGE. Laaber: Laaber-Verlag 2003. 515 S., Abb., Notenbeisp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 6,2.)

Webers berühmtes Postulat „Das rein Vierstimmige ist das Nackende in der Tonkunst“ liest Friedhelm Krummacher als Umkehrung von Heines Bemerkung, die Sprache sei „das Kleid der Musik“. Entkleidet also – aufs Eigentliche reduziert –, das steht hinter diesem Bild, macht sich die ‚reine Instrumentalmusik‘ im Streichquartett auf den Weg, ihre grundlegenden Bedingungen auszuloten (wie Winckelmann es für die Aktzeichnung postulierte – das ist die andere Folie, vor der man Weber lesen kann). Dass das Streichquartett zwar früh „als sublimstes Genus der Instrumentalmusik“ erkannt, aber nicht in einer Gattungsgeschichte reflektiert wurde, wie Krummacher gleich zu Beginn der Einleitung des ersten Bandes bemerkt, mag daran liegen, dass sich erst in einiger Distanz zeigt, wie die aufkommende Idee der autonomen Kunst gerade für die Konstitution des Streichquartetts als Gattung die Dimension des Historischen – und zwar im Blick auf

die kompositorische Problemstellung in den Werken – konstitutiv werden ließ. Durch die Ausbildung eines Kanons entstand jener Erinnerungsraum, vor dessen Hintergrund das Komponieren von Streichquartetten sich schließlich je individuell zu positionieren hat. Krummachers Ausgangspunkt ist genau diese Besonderheit der Gattung, die sich direkt in den Werken niederschlägt. Seine Perspektive ist gleichsam die kompositionshistorische Introspektion. Dem Autor geht es allerdings nicht darum, eine idealtypische Entwicklung zu zeichnen, sondern vielmehr einerseits jene Traditionsstränge zu verfolgen, die sich auf kompositionshistorisch einflussreiche Modelle beziehen lassen, andererseits auch jenen individuellen Lösungen gerecht zu werden, die das so entstandene dichte Traditionsgeflecht flankieren. Krummacher unternimmt auf denkbar breiter Basis den Versuch, die zentrale Bedeutung der klassischen Trias Haydn, Mozart, Beethoven für die Konstitution der Gattung kompositionshistorisch zu verstehen.

Brisant wird dieser Ansatz, wenn es um eine Bewertung der kompositorischen Auseinandersetzung mit der Gattung nach der Aufgabe der Prinzipien traditioneller kompositorischer Zusammenhangsbildung geht, die gerade die diskursive Verbindung der vier selbständigen Stimmen im Streichquartett begründet hatten: Tonalität, motivisch-thematische Arbeit, Ausdruck. Gehören solche Werke noch zur Gattung oder transportieren sie nur noch eine Art Erinnerungsrest? Krummacher diskutiert die verschiedenen möglichen Standpunkte: Nimmt man die Arbeit mit thematischen Prozessen als konstitutives Gattungsmerkmal, wird man ohne Zweifel deren Ende postulieren müssen, nimmt man hingegen, so schlägt Krummacher vor, die Kategorie des „Einzelwerkes“ ernst, so kann man es „als eine äußere Konsequenz der Geschichte auffassen, wenn das Einzelwerk im späten 20. Jahrhundert als immer neue Problemstellung zu verstehen ist“ (Bd. 2, S. 452). Das allerdings bedeutet, dass sich diese Werke nur „in engen Grenzen vergleichend bündeln oder gar typisieren lassen“. Mit Recht weist Krummacher auf die Wurzeln dieser Entwicklung im 19. Jahrhundert hin und methodisch begegnet er diesem Problem durch geographische Verortung. Der gesamte zweite Band entfaltet historische Topographien des Streich-