

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 äufere 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-

quartetts von Mendelssohn bis in die 1970er-Jahre (hervorzuheben ist dabei nicht nur das längst überfällige, allerdings bei diesem Autor erwartbare, Einbeziehen des skandinavischen Raumes, sondern auch die eigene Würdigung der Situation in der DDR). Man fragt sich allerdings, warum die beeindruckende Stringenz der beiden Bände, gerade am historisch ohnehin „offenen“ Ende in die Gegenwart hinein, durch eine Art „Ergänzung“ eines anderen Autors verletzt wurde. Joachim Brügge hat gegen die Übermacht der vorgetragenen Argumentation im Grunde gar keine Chance – und er lässt sich auch nicht auf die kompositionshistorische Perspektive und das analytische Niveau des restlichen Bandes ein, sondern zieht sich letztlich auf die Darstellung ästhetischer Standpunkte zurück. Man möchte hinter diesem „Epilog“ fast eine Verlagsentscheidung zugunsten vermeintlicher Aktualität vermuten.

Die zentralen Stärken von Krummachers Darstellung liegen ohne Zweifel zum einen in der beeindruckenden Breite der Materialbasis und der analytischen Brillanz, zum anderen aber auch in der ausführlichen Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur, die einhergeht mit dem – auch für diese Handbuchreihe nicht selbstverständlichen – Ernstnehmen und immer wieder argumentativen Aufgreifen der Aufgabe, eine Gattungsgeschichte zu schreiben und nicht einfach Musikgeschichte anhand von Beispielen aus einer Gattung. Krummachers ausführliche historiographische Reflexion und sein sorgfältig begründeter methodischer Standpunkt ermöglichen ohne Zweifel konstruktive Diskussion, die ich vor allem an zwei Stellen erwarten würde: Zum einen im Zusammenhang mit der Bewertung der Achse Haydn/Mozart/Beethoven (die Debatte darum nimmt der Autor bereits selbst auf, vgl. v. a. Bd. 1, S. 338 f.), zum anderen im Anschluss an Krummachers Bemerkung, dass „sozialgeschichtliche Prämissen für das Quartett weniger von Belang zu sein“ scheinen, „als für andere Gattungen“ (S. 9). Vor allem Letzteres mag (und soll wohl auch) vor dem Hintergrund der neueren kulturhistorischen Debatten Widerspruch provozieren, ist allerdings methodisch begründbar – man könnte sogar sagen, dass diese Gattung es sich geradezu zur Aufgabe gemacht hat, sich gegen ‚außermusikalische‘ Bedingungen zu immunisieren (alle „Kleider“ abzule-

gen, wenn man das Bild vom Anfang wieder aufnehmen möchte). Die historischen Bedingungen dieser Immunisierung und ihre Entwicklung können nur im Kontext einer vergleichenden Gattungsdiskussion weiter geklärt werden, und das wäre erst der nächste Schritt – dann werden sozialhistorische wie kulturelle Kontexte eine große Rolle spielen und gerade jene Seitenstränge, die sich dieser Immunisierungsstrategie widersetzen wie z. B. das *Quatuor concertant* und *brillant* etc., im Kontext einer vergleichenden Gattungsdiskussion interessant werden. Das allerdings wäre in der Anlage des vorliegenden Handbuchs nicht auch noch zu leisten. Dieser Schritt ginge überdies wohl ohne die hier so umfassend vorgelegten Voraussetzungen ins Leere. Krummacher hat in vieler Hinsicht ein *Opus summum* vorgelegt, an dem niemand vorbeikommen wird, der sich mit der Geschichte der Kammermusik befasst.

(März 2004)

Dörte Schmidt

*THOMAS DANIEL: Zweistimmiger Kontrapunkt. Ein Lehrgang in 30 Lektionen. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 2002. 272 S., Notenbeisp.*

Nach dem *Kontrapunkt* (Köln 1997, 2. Aufl. 2002) und dem *Choralsatz bei Bach und seinen Zeitgenossen* (Köln 2000) legt der Kölner Tonsetzprofessor Thomas Daniel nun sein drittes Lehrbuch vor. Es hat – wie der enzyklopädische *Kontrapunkt* – inhaltlich die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts zum Gegenstand, beschränkt sich aber auf die Lehre vom zweistimmigen Satz.

Der erste von insgesamt drei Hauptteilen befasst sich, unterteilt in zehn Lektionen, mit den Grundlagen der Tonsysteme und -arten, mit Metrum und Rhythmus, den Tonräumen, der Kadenzlehre und dem Wort-Ton-Verhältnis. In zwölf Lektionen behandelt der zweite Teil „Melodie- und Satzlehre“ charakteristische melodische Sprünge und Schritte, Textunterlegung, Konsonanz- und Dissonanzbehandlung sowie Imitations- und Kanontechniken. Während diese Kapitel eine Zusammenfassung der ersten fünf Teile des *Kontrapunkts* darstellen, ist der dritte Teil neu konzipiert. Seine acht Lektionen versteht der Verfasser als Schritte zum „praktischen“ Kontrapunkt. Er führt den