

schottischen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden, doch ist sein Schaffen fraglos von höchster musikalischer Qualität, und als Komponist und Mensch wurde er schon zu Lebzeiten zur Legende. Musikalisch doppelt hoch begabt (als Komponist wie als Pianist), studierte er am Royal Northern College of Music in Manchester Klavier bei Iso Elinson und war in den 1960er-Jahren Gastdozent der Universität von Cape Town, wo er 1963 die Uraufführung seiner rund achtzigminütigen Passacaglia über die Initialen Schostakowitschs gab. Ein abwechslungsreiches Leben resultierte in einem ebenso reichen Schaffen (das Werkverzeichnis in dem vorliegenden Band umfasst ganze 96 Seiten), vom dem heute außer dem bereits genannten kaum etwas bekannt ist. Grund mag der offen gelebte Sozialismus Stevensons sein, der in Großbritannien auch die Rezeption anderer Komponisten (etwa Stevensons Freund Alan Bush) beeinträchtigt hat. Harte Kost mag dieser Band vielen sein, die mit der Richtung der Kompositionen Stevensons nicht vertraut sind (Ferruccio Busoni und Kaikhosru Sorabji sind als wichtige Einflüsse zu nennen, dazu die engen Freunde Hugh McDermid, John Ogdon und Erik Chisholm), doch nur wenige kleinere Inkonsistenzen beeinträchtigen eine im Ganzen längst überfällige Würdigung eines Mannes, den Menuhin „one of the most original minds in the world of the composition of music“ (S. 9) nennt. In Colin Scott-Sutherland, jenem unermüdlichen Verfechter britischer Musik des 20. Jahrhunderts, wurde ein Herausgeber gefunden, der aus den teilweise recht disparaten Beiträgen ein geschlossenes Ganzes geformt hat; insbesondere Ate [D'Arcy] Orga und Malcolm MacDonald, beide renommierte Musikschriftsteller in Großbritannien, bieten erhellende Einführungen in die Klavier- bzw. Orchester-musik, James Reid Baxter befasst sich mit der Chormusik und dem Komplex *Stevenson and Scotland*. Der mit zahlreichen Abbildungen und Notenbeispielen sowie neun Anhängen generös ausgestattete Band würdigt einen sperrigen, aber wichtigen Komponisten und bietet viel Material und Anregung für die künftige Befassung mit einem Komponisten, der noch der Entdeckung harret.

(März 2006)

Jürgen Schaarwächter

Wolfgang Rihm. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard-Boorberg-Verlag 2004. 163 S., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Sonderband.)

In diesem Band werden die Ergebnisse des ersten internationalen Wolfgang Rihm-Symposiums, welches im August 2000 im Mozarteum Salzburg stattfand, präsentiert. Der bereits 2003 erschienene Symposiumsbericht der Alten Oper Frankfurt bezieht sich auf eine spätere Veranstaltung aus dem Jahre 2002.

Es scheint, als sei es eine Maßgabe für diese Publikation gewesen, dem Komponisten Wolfgang Rihm „den Nimbus einer vielfach attestierten ‚Unanalysierbarkeit‘ zu nehmen“, wie es Joachim Brügge, mit Siegfried Mauser Leiter des Symposiums, bereits in seiner Habilitationsschrift zu Wolfgang Rihms Streichquartetten formulierte (Saarbrücken 2004, S. 8). Die Beiträge halten fast durchgehend ein hohes analytisches Niveau, im musikalischen Detail wie auch in ästhetischen Fragen. Dabei ergeben sich Ansätze, welche die noch junge Rihm-Forschung weiterverfolgen sollte: Jürg Stenzls Untersuchung des Verhältnisses zu Luigi Nono zeigt, dass die Annäherung an den bewunderten Komponisten von Rihms Seite stellenweise bis zur Angleichung führte, was nicht nur musikalisch, sondern auch in schriftlichen Äußerungen mit überraschender Deutlichkeit nachzuvollziehen ist. Mit großer Sorgfalt widmet sich Ivanka Stoianova den Verbindungslinien zu Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“. Die Beziehung zum Dichter ist schon aufgrund der zeitlichen Distanz freilich weniger persönlich. Dafür wird deutlich, wie stark Rihm während einer bestimmten Schaffensphase von der Ästhetik Artauds – bis zur akribischen musikalischen Umsetzung – beeinflusst war. Dieter Rexroth widmet sich Rihms Werktiteln, die in der Regel weder strukturell noch programmatisch abschließende Funktion haben, sondern eher aus dem Schaffensvorgang selbst heraus entstehen. Thomas Schäfer setzt sich, auf seiner Dissertation zum Thema basierend (München 1999), einmal mehr mit Rihms Verhältnis zu Gustav Mahler auseinander und erläutert dabei vor allem die Bedeutung der Allusion, die gegenüber dem meist distanzierenden Zitat tatsächlich als „Verschmelzung zweier Horizonte“ (S. 104) wirken kann. Unter den rein analytischen Beiträgen sind vor allem jene von Rudolf Frisius und Joa-

chim Brügge hervorzuheben. Ersterem gelingt es, die schwer zu fassende, gemeinhin als „spontanistisch“ bezeichnete Kompositionsweise Rihms in *Chiffre I* im Hinblick auf die für den Hörer wahrnehmbare Gesamtform zu erklären. Form ist bei Rihm kein zu erfüllender Plan, sondern entsteht aus dem Kompositionsvorgang heraus, ohne deshalb im Resultat weniger schlüssig zu sein. Brügge gibt mit detaillierten Tabellen – eine Methode, die bereits in seiner Habilitationsschrift Anwendung fand – einen ersten Überblick zum umfangreichen Kompositionsprojekt *Vers une symphonie fleuve*. Seine Hinweise auf die Idee der Symphonie nach Mahler und auf die ästhetische Verbindung der Werkfolge mit dem „Roman fleuve“ deuten an, welch reiche Gebiete es für zukünftige Arbeiten noch zu erschließen gilt. Auch Siegfried Mauser, Wilhelm Killmayer und Reinhold Brinkmann haben bereits früher wesentliche Beiträge zur Musik Rihms veröffentlicht. Letzterer bietet eine ebenso knappe wie genaue Analyse der *Hölderlin-Fragmente*, die er hinsichtlich Zusammenhang schaffender Tonkonstellationen, aber auch hinsichtlich des musikhistorischen Kontextes, vor dem sie sich abheben, betrachtet. Killmayer analysierte bereits 1996 Rihms *Klavierstück Nr. 6* als „tonale [...] Schwerfeldmusik“. Hier nimmt er Klangstrukturen in der Lyrik Hölderlins als Ausgangspunkt und zeigt, wie sich Ähnliches in Klaviermusik realisieren lässt. Als Fortführung seiner bereits 1985 veröffentlichten Untersuchungen konzentriert sich Mauser vor allem auf die *Klavierstücke Nr. 1* und *Nr. 7*. Ulrich Dibelius' Artikel zu den Streichquartetten oder Josef Häuslers Überlegungen zur Einteilung in Schaffensphasen bieten gute Überblicksdarstellungen, ohne dabei wesentlich neue Ansätze einzubringen.

Aus dem Rahmen der übrigen Beiträge fällt Nike Wagners Auseinandersetzung mit den Texten Wolfgang Rihms. Assoziativ, dabei durchaus einfühlsam, sinnt sie über auffällige Wortbildungen nach, verfolgt Linien und gibt damit ein individuelles Bild des schriftstellerisch tätigen Komponisten. Sie respektiert die Eigenheiten seines Schreibens, legt aber auch Probleme offen. Ohne jegliche Apologetik kommt sie dem Kunstschaffenden Wolfgang Rihm dabei nahe, wie es selten in einer Auseinandersetzung mit seinen Texten gelingt.

(April 2006)

Eike Feß

JOACHIM BRÜGGE: *Wolfgang Rihms Streichquartette. Aspekte zu Analyse, Ästhetik und Gattungstheorie des modernen Streichquartetts*. Saarbrücken: Pfau 2004. 393 S., Abb., Nbsp.

Zum Ziel seiner Arbeit erklärt Brügge, Rihms Musik „den Nimbus einer vielfach attestierten ‚Unanalysierbarkeit‘ zu nehmen“ (S. 8). An Stelle von Allgemeinplätzen und ästhetisierenden Betrachtungen strebt er die Auseinandersetzung mit dem Notentext auf der Basis einer profunden gattungstheoretischen Untersuchung an. Dabei entwickelt Brügge seine Streichquartett-Typologie gleichsam aus dem Gattungsdiskurs heraus. In einer umfangreichen Literaturschau verfolgt er u. a. die Verwendung traditioneller Streichquartett-Topoi (hoher artifizierter Anspruch, Diskursivität u. ä.) innerhalb des Musikschrifttums zu Werken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Den Topos des „Quartett-Gesprächs“ im erweiterten Sinne als „Dialektik eines ‚reinen Denkens‘“ zu interpretierten (S. 28 f.), trägt allerdings eher zur Verwischung der Gattungskonturen bei. Das zeigt sich schon in der Annahme, die Solosonate sei dem Streichquartett in der „Durchdringung [ihrer] spekulativen Dichte“ (S. 29) unterlegen: Das ist sie lediglich – wie Joseph Kerman (Berkeley 1994) überzeugend nachweist – hinsichtlich eines Gesprächshabitus im engeren Sinne, nämlich der besonderen Eignung des Quartetts zur Verknüpfung unterschiedlicher Gedankenstränge. Auch lassen sich mit solcher Begrifflichkeit Ausgrenzungen, etwa die Ablehnung von Stockhausens Hubschrauber-Quartett, nicht überzeugend darlegen. Dennoch bleibt die Übersicht wertvoll. Die Beobachtung des Sprechens über die Gattung erlaubt eine Annäherung zumindest an das, was faktisch unter Streichquartett verstanden wird.

Aufschlussreich ist auch das Kapitel über Rihms Musikästhetik, wobei Brügge vor allem bezüglich der Schlagworte „Neue Einfachheit“ und „Postmoderne“ einige Schieflagen der bisherigen Rezeption zurechtrücken kann. Die Betrachtung von Rihms eigenem Schrifttum lässt leider eine apologetische, tendenziell unkritische Haltung erkennen. Die mehrfache Betonung, Rihm sei ein „profunde[r] Musiktheoretiker“ (S. 96), erst recht der Vergleich mit Schönberg und Schumann (S. 74) greift