

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 artifizeller 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 Schief lagen 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

inhaltlich wie auch qualitativ zu hoch. Sie widerspricht zudem Rihms eigener Einschätzung, er verstehe seine Äußerungen weniger „musiktheoretisch“ als „aus der Werkstatt heraus“ (vgl. das schriftliche Interview mit Wolfgang Rihm im selben Band, S. 372). Immerhin erhält der Leser eine Fülle Rihm'scher Zitate in geschickter Kombination, so dass nach und nach ein facettenreiches Bild von dessen charakteristischer Musikästhetik entsteht.

Unklar bleibt die Bedeutung des Kapitels über „Wolfgang Rihm und Horst Janssen?“ Ein Vergleich beider Kunstauffassungen mag interessant sein – es besteht aber keinerlei Notwendigkeit, diese Überlegungen in einem Buch über Streichquartette zu präsentieren (einmal abgesehen von der verbreiteten Analogiebildung Zeichnung – Streichquartett). Anders verhält es sich mit dem späteren Kapitel zum Themenfeld „Übermalung“ und „Überschreibung“ (v. a. auf Arnulf Rainer und Cy Twombly bezogen). Hier ergeben sich wichtige Ansätze zum Verständnis der eher hermetischen *Streichquartette* Nr. 5 bis Nr. 7.

Zweifelloos liegt die große Stärke des Buches in den umfangreichen Analysen der Streichquartette bis Nr. 10 und des *Streichtrios* als verwandtem Werk. Mit detaillierten Tabellen liefert Brügge zu den meisten Stücken eine Bestandsaufnahme, die in ihrer Sorgfalt und Ausführlichkeit innerhalb der bisherigen Rihm-Forschung einmalig dasteht. Es gibt formale Übersichten, Darstellungen zur Motivstruktur wie auch Untersuchungen zur Einbindung von Zitaten und Allusionen. Neuland betritt Brügge mit der Analyse von Skizzen Wolfgang Rihms: Aufgrund der zahlreichen Abbildungen verdient das Buch allein schon als Materialsammlung einige Beachtung. Brügge gelingt es jedoch – besonders überzeugend zum 4. *Streichquartett* – anhand der Skizzen Schaffensprozesse zu verfolgen und dabei gegen das Vorurteil eines rein spontaneistischen Komponierens zu argumentieren. Vollständig kann er etwaige Zweifel an den Werken jedoch nicht aus der Welt räumen. Die Feststellung gewisser struktureller Konstanten und deren Fortentwicklung reicht etwa beim 6. *Streichquartett* kaum, um das Werk als überzeugendes Ganzes begreifbar zu machen.

Leider stören beim Lesen zahlreiche Fehler – vermutlich gibt es beim Pfau-Verlag kein

Lektorat. Auch hätte man sich in terminologischen Fragen mehr Sorgfalt gewünscht. Symptomatisch ist die Behauptung, bei Cages *Thirty Pieces for String Quartet* handele es sich im Gegensatz zu Rihms 2. *Streichquartett* um ein Beispiel „wirklicher improvisierter Musik“ (S. 151) – die Differenzen zwischen diesen Stücken zeigen sich in unterschiedlichen Qualitäten aleatorischer Freiheit, von Improvisation kann hier keine Rede sein! Ähnliche Unschärfen beeinträchtigen auch die prinzipiell gelungene Ästhetik- und Gattungsdiskussion. Anscheinend kam es Brügge in diesen Abschnitten mehr auf die Formulierung einiger kritischer Gedanken an, eine profunde Abhandlung der Thematik wäre auf ca. 100 Seiten auch kaum zu leisten gewesen (konzentriert auf die Metapher „Der Körper[s] des Komponisten“ leistete dies zuletzt Simone Mahrenholz, „Der Körper des Komponisten und der Widerstreit zwischen Sprache und Materie in der Neuen Musik“, in: *Ausdruck – Zugriff – Differenz. Der Komponist Wolfgang Rihm*, hrsg. von Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz 2003, S. 23–40). In jedem Fall wird sich die künftige Rihm-Forschung an den Analysen, die immerhin fast drei Viertel des Buches einnehmen, messen lassen müssen.

(Februar 2006)

Eike Feß

New Musik of the Nordic Countries. Hrsg. von John D. WHITE. Hillsdale, New York: Pendragon Press 2002. IX, 605 S., Abb., Nbsp.

Bedenkt man, welche beachtliche internationale Reputation derweil zeitgenössische Musik aus Nordeuropa besitzt (und diese Reputation erstreckt sich nicht allein auf „komponierte“ Musik), so lag das Erscheinen einer diese Entwicklung zusammenfassenden Studie geradezu in der Luft (große Teile des Vorworts veröffentlichte John D. White bereits 1998 als Projektskizze in *STM-Online*, www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol_1_1/White.html). Dass der Band nun derart umfassend ausgefallen ist, mag überraschen, doch spiegelt sich in jedem der fünf umfassenden Kapitel des Buches auch die eigene musikalische Geschichte und Vielfalt jeder der Nationen hinreichend wider. Nur dem aufmerksamen Leser wird dabei auffallen, dass eigenständige Kapitel über Åland, Grönland und die Färöer fehlen. Das ist insofern ärgerlich, als White selbst in seinem Vorwort auf NOMUS