

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 greifbar 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](http://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

verweist (Nordiska musikmittén), in dem diese Inseln selbstständig vertreten sind, und beispielsweise der Färinger Sunleif Rasmussen (geb. 1961) im Register gar nicht verzeichnet ist (er gewann im Jahre 2002 mit seiner *1. Sinfonie* den Nordischen Musikpreis).

Die strikte Gliederung nach einzelnen Ländern erweist sich freilich als vorteilhaft, wo ein besonderer Akzent auf den jeweiligen Traditionen, Bezugspunkten und Schulen liegt. Dennoch sollte der Band offenbar auch lexikalisch nutzbar sein, und so bietet etwa das Dänemark-Kapitel von Jean Christensen (120 Seiten) über weite Strecken nur knapp gehaltene Komponisten-Biographien mit groben Charakterisierungen der musikalischen Sprache und Techniken (meist verbunden mit einem Schlaglicht auf nur ein Werk). Der schnelle Zugriff auf Daten und Fakten wurde indes auf Kosten eines generellen Überblicks erkaufte; und wo historische Grundlagen vermittelt werden, fehlt mitunter die Genauigkeit: J. A. P. Schulz wird aus zweiter Hand zitiert (S. 10), und die Stadt Altona wird ohne Blick auf den viel komplexeren historischen Zusammenhang dem „southern-most part of Denmark“ zugeschlagen (S. 11). Auch White neigt in seinem Island-Kapitel (94 Seiten) zu einer ähnlichen Anlage, doch versteht er es, das Œuvre der einzelnen Komponisten weitaus stärker zu individualisieren (nur die Seitenangaben des Inhaltsverzeichnisses führen hier vollkommen in die Irre). Vergleichsweise knapp fällt gar das Norwegen-Kapitel von Harald Herresthal und Morton Eide Pedersen aus (61 Seiten); hier vermisst man auch schmerzhaft die in den anderen Abschnitten obligatorische Liste mit weiterführender Referenzliteratur. In jeder Weise ausführlich und grundlegend sind hingegen das Finnland-Kapitel von Kimmo Korhonen (166 Seiten) und das abschließende Schweden-Kapitel von Per Broman (144 Seiten). Während Korhonen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt voranschreitet und damit die allgemeine stilistische Entwicklung akzentuiert, orientiert sich Broman darüber hinaus an musikalischen Gattungen (Oper, Sinfonie/Konzert, elektroakustische Musik und Lied) und eröffnet damit einen ganz anderen Zugang, der auch den Blick auf das Detail im Sinne einer punktuellen Tiefenbohrung zulässt.

Auch wenn die mit dem Anspruch des Buches verbundenen hohen Erwartungen nicht in

jedem Kapitel gleichermaßen erfüllt werden, so ist doch ein Referenzwerk entstanden, das die aktuellen Enzyklopädien auf willkommene Weise ergänzt und vielfach wichtige Informationen erstmals in einer Lingua franca aufbereitet und zusammenfasst. Nicht anders war auch der Wunsch des Herausgebers gelagert: „to impart information about contemporary art music in the Nordic countries to a wider world readership“ (S. V).

(Mai 2006)

Michael Kube

WOLFGANG GRATZER: *Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2003. 383 S., Abb., Nbsp. (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge. Band 22.)*

Weithin gelten Texte, in denen Komponisten ihre musikalischen Werke erläutern, als grundlegende Quellen musikwissenschaftlicher Arbeit, aus denen wertvolle Aufschlüsse über die künstlerischen Intentionen des Komponisten, über die Werkgenese sowie über die Art und Bedeutung der eingesetzten kompositorischen Verfahren zu erlangen sind. Obwohl aber der Rekurs auf Komponistenkommentare zur alltäglichen und scheinbar selbstverständlichen Praxis musikwissenschaftlicher Forschung gehört, sind Fragen nach den Geltungsansprüchen, Leistungen und Grenzen derartiger auktorialer Darlegungen bislang erstaunlicherweise bestenfalls im konkreten Kontext einzelner Werkbetrachtungen diskutiert worden. Nicht zuletzt im Vergleich mit den Literaturwissenschaften, die der Untersuchung von Para- und Epitexten zu literarischen Werken spätestens seit den grundlegenden Arbeiten Gérard Genettes eine verstärkte Aufmerksamkeit gewidmet haben, besteht hier von musikwissenschaftlicher Seite ein deutlicher Nachholbedarf an theoretischer und methodischer Reflexion, und schon deshalb kommt der Habilitationsschrift von Wolfgang Gratzner eine grundlegende Bedeutung zu. Dass der Verfasser gleichwohl den Anspruch, eine umfassende Geschichte des Selbstkommentars schreiben zu wollen, von vornherein als illusorisches Unterfangen abwehrt, ist der Einsicht geschuldet, dass angesichts der Unübersichtlichkeit und Vielschichtigkeit des Untersuchungsfeldes zulässig einzig „Mikrogeschichten“ (S. 25) des Komponisten-