

Weise werden so nicht nur ein Leben nachgezeichnet, sondern auch eben jene Brüche und Rückschläge, beruflicher wie privater Art, die in Meltons Prosa auch eine ganz unaufdringliche psychologische Zeichnung erhalten. So wird der Mensch Humperdinck in seinem gesamten Umfeld rundum lebendig.

Während Humperdinck heute zumeist fast ausschließlich als Opernkomponist im öffentlichen Bewusstsein präsent ist – obschon in den vergangenen Jahren nicht nur die Orchestermusik, sondern auch die Lieder und die Kammermusik einige Erkundung in der musikalischen Praxis gefunden haben –, ist es erfreulich, dass William Melton seinen Blick auf alle Schaffensbereiche des Komponisten legt. So gibt es auch für den Musikkenner einiges zu entdecken, etwa die symbolistischen Bühnenmusiken *Das Mirakel / Das Wunder* (1911) und *Der blaue Vogel* (1912) und die späten Spielopern *Die Marketenderin* (1914) und *Gaudeamus. Szenen aus dem deutschen Studentenleben* (1918), aber auch Chorwerke wie die frühe, in England recht erfolgreiche Kantate *Die Wallfahrt nach Kevelaer* (1878) nach Heine. Dass andere Werke, etwa die Klaviersuite *Schillers Lied von der Glocke* (1879) oder verschiedene Streichquartettwerke neben dem großen C-Dur-Quartett von 1920, nur am Rande Erwähnung finden, ist in biographischen Arbeiten nicht immer ganz vermeidbar.

So erfreulich die Veröffentlichung insgesamt wie im Detail ist, mit vorbildlichen Anhängen und Registern, intrikaten Quellennachweisen sowie gut lesbaren, sorgfältig gesetzten (auch ausführlicheren) Notenbeispielen, so bedauerlich ist die minderwertige Qualität diverser Schwarzweiß-Abbildungen (ganz abgesehen von ihren auch archivari-schen Ansprüchen zumeist nicht genügenden Legenden). Doch ist dies ein kleiner Wermutstropfen im Vergleich zum Gesamtergebnis. William Meltons Arbeit ist ein wichtiges Buch, das in keiner musikwissenschaftlichen Bibliothek in Deutschland fehlen dürfte.

(September 2020) Jürgen Schaarwächter

*RE-SET. Rückgriffe und Fortschreibungen in der Musik seit 1900.* Hrsg. von Simon OBERT und Heidy ZIMMERMANN. Mainz u. a.: Schott Music 2018. 327 S., Abb., Nbsp., Tab.

Die hier besprochene Publikation der Paul Sacher Stiftung stellt ein Begleitbuch zur Ausstellung *RE-SET. Aneignung und Fortschreibung in Musik und Kunst seit 1900* dar, welche im Frühling 2018 im Basler Museum Tinguely stattgefunden hat. Der Band enthält dreißig auf Beständen der Stiftung fußende Essays von MusikwissenschaftlerInnen und -theoretikerInnen aus der Schweiz, Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Italien, Österreich, Ungarn und den USA. Das großformatige Buch ist dank der zahlreichen farbigen Quellenabbildungen (etwa von Musikmanuskripten, Briefen oder Photographien) auch visuell sehr wertvoll. Die LeserInnen werden also eingeladen, eine „Promenade“ durch die Bilder der *RE-SET*-Ausstellung zu machen.

Der Unterschied in den Titeln des Bandes und der Ausstellung („Rückgriffe“ vs. „Aneignung“) ist bemerkenswert: Simon Obert und Heidy Zimmermann heben im Vorwort hervor, dass eine kreative Auseinandersetzung der KomponistInnen mit früherer Musik zwar „ein grundlegendes Schaffensprinzip“ sei, doch war es insbesondere für die Zeit ab 1900 charakteristisch (S. 9). Ein Beleg dessen sei eine ganze Reihe mit dem Phänomen verbundener und im 20. und 21. Jahrhundert verwendeter Begriffe (auf der S. 5 werden 37 angeführt: von Adaption über Coverversion, Demontage, Metamorphose, Remake oder Transformation bis Zweitverwertung).

Gegliedert ist *RE-SET* in vier Kapitel: „Eigentümlich fremd. Komponisten im Dialog mit ihren Kollegen“, „Definitiv entwicklungs-fähig. Das Potential der Eigenbearbeitung“, „Urvordenklich modern. Anbindung an die Volksmusik“ und „Unterschwellig elitär. Popularisierung und Nobilitierung“. Jedem Kapitel ist ein theoretischer Beitrag

vorausgeschickt, in dem basale Aspekte des jeweiligen Themas reflektiert werden.

Jonathan Cross beschäftigt sich in seinem Text „Geschichten vom Wiedererzählen“ mit Funktionen und Deutungen von musikalischen Rückgriffen. Seine zentrale Frage lautet: „Inwiefern kann die Ästhetik von Transkription und Bearbeitung als Kernstück modernen und postmodernen Denkens betrachtet werden?“ (S. 18). Anhand von Beispielen wie Igor Strawinskis *Pulcinella*, Dieter Schnebels *Contrapunctus I*, John Cages *Cheap Imitation*, Luciano Berios *Rendering für Orchester* oder Betsy Jolas' *Lassus Ricer-care* werden Besonderheiten des Umgangs mit Musik früherer Zeiten seitens der KünstlerInnen der Moderne und der Postmoderne analysiert. Das Verhältnis zur Vergangenheit sei durch komplexe Beziehungen zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven, dem Historischen und dem Aktuellen gekennzeichnet und rufe Marcel Prousts Suche nach der verlorenen Zeit als einer „kennzeichnenden Erfahrung der Moderne“ (S. 29) ins Gedächtnis.

Das Kapitel ist nach Gegenständen von „Re-Sets“ chronologisch gegliedert: Matteo Nanni vergleicht Bearbeitungen Guillaume de Machauts von Harrison Birtwistle, Heinz Holliger und Salvatore Sciarrino, an welchen Unterschiede etwa zwischen einer Instrumentierung und einer Rekomposition deutlich zu sehen sind. Stefan Drees stellt u. a. Péter Eötvös' und Klaus Hubers künstlerische Dialoge mit Musik Carlo Gesualdos und Markus Böttgermann Anton Weberns, Luciano Berios und Sofia Gubaidulinas mit jener Johann Sebastian Bachs in den Mittelpunkt. Dass Bach für Gubaidulina eine der wichtigsten Persönlichkeiten der Menschheitsgeschichte ist, hat sie auch verbal mehrfach hervorgehoben, so beispielsweise in einem Interview mit der Rezensentin im Jahr 2011. Denis Herlin untersucht das einzige (erhaltene) Beispiel von Orchestrierung einer fremden Komposition im Schaffen Claude Debussys: seiner Version der *Gymnopédies* des mit ihm

ca. ein Vierteljahrhundert befreundeten Erik Satie. Um die kompositorische Rezeptionsgeschichte von Arnold Schönbergs Opus 19, das in sich sowohl „klassizistische“ als auch „anti-klassizistische“ Züge trage, konkret: um Instrumentierungen Viktor Ullmanns, Wolfgang Rihms, Heinz Holligers und Youngghi Pagh-Paans handelt es sich im Text Hermann Danusers.

Friedrich Geiger schrieb den einführenden Beitrag zu dem zweiten Kapitel „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Eigenbearbeitungen in der Musik“, ausgehend von der Intention, zu einer Präzisierung des Begriffs „Eigenbearbeitung“ beizutragen, wobei insbesondere Unterschiede zur „Komposition“ in den Blick genommen werden. Geiger betont, dass Gründe für Eigenbearbeitungen vielfältig, folglich nicht auf beispielsweise formale Verbesserungswünsche der KünstlerInnen zurückzuführen sind. Außerdem seien Kompositionen keine festen abgeschlossenen Strukturen, sondern Stadien künstlerischer Prozesse, die prinzipiell immer Potential für Eigenbearbeitungen darbieten und also fortgesetzt werden können.

Die Protagonisten des zweiten Kapitels sind: Igor Strawinski, Anton Webern, Edgar Varèse, Pierre Boulez, György Ligeti, Bruno Maderna, Mauricio Kagel und Wolfgang Rihm. Gesine Schröder analysiert Unterschiede zwischen der Ballettpartitur *Der Feuervogel* und den entsprechenden Ballettsuitennummern aus den Jahren 1911, 1919 und 1945. Grundlegende Differenzen der drei Fassungen von Mauricio Kagels *Antithese-Trilogie*, mit denen sich Matthias Kassel auseinandersetzt, liegen im Medienwechsel begründet: Tonbandstück (1962) – Theaterwerk (1963) – Film (1965). Auffällender sei hingegen eine ästhetische Konstante: nämlich die Anwendung elektronischer und „öffentlicher“ (Kagel), d. h. mit Mikrofon festgehaltener Klänge. Ulrich Mosch beginnt seinen Artikel „Verflüssigung der Musik – Verflüssigung des Werks. Zu zwei Werk-Familien von Wolfgang Rihm“ mit der

Feststellung, Eigenbearbeitungen spielen im Schaffen Rihms generell eine wichtige Rolle. Nach der Analyse der „Werk-Familien“ der *Sphere* und der *Vers une symphonie fleuve* hebt der Musikforscher nochmals hervor, dass „Re-Sets“ bei Rihm ein basales Prinzip darstellen, ohne welches sein kompositorisches Denken nicht vorstellbar ist.

Das dritte Kapitel beginnt mit dem Text „Das bearbeitete Volk: Gehört – und ver-kunstet?“ von Jürg Stenzl. Hier wird über die Frage reflektiert, warum „bedeutende Komponisten“ wie Olivier Messiaen, Luciano Berio oder Sándor Veress sich an „eigene oder fremde Volksmusik“ gewendet bzw. sie (mit) kreiert haben. Im ersten Teil des Artikels nimmt Stenzl außerdem als „Vorgeschichte“ die Auseinandersetzung der Komponisten des 19. Jahrhunderts mit diesem Phänomen unter die Lupe.

Im ersten von sieben Artikeln des Kapitels befasst sich Heidy Zimmermann anhand von Bearbeitungen der jiddischen Volkslieder von Darius Milhaud und Stefan Wolpe mit Fragen nach dem komplexen Verhältnis zur jüdischen „Volksmusik“ seitens der assimilierten westeuropäischen Juden, das in sich immer auch etwas „gebrochenes“ habe. Die Autorin definiert die Art und Weise, wie Milhaud und Wolpe mit jiddischen Liedern umgehen, als „Aneignung des fremden Eigenen“ (S. 197). Auch Transkription von Volksmelodien in Béla Bartóks Violinrhapsodie Nr. 1, wie Felix Meyer in seinem Beitrag überzeugend darlegt, ist vom politischen Kontext getrennt nicht zu begreifen. Bartóks Idee der „Verbrüderung der Völker trotz allem Krieg und Hader“ (zit. nach S. 207) sei von erstranger Bedeutung gewesen. Zu sehen ist das beispielsweise darin, dass auch slowakische oder rumänische Quellen zu Grundlagen der Komposition wurden. Im Zentrum des zweiten der ungarischen Volksmusik zugeeigneten Aufsatzes steht die *Transsilvanische Kantate* des Komponisten und Ethnomusikologen Sándor Veress aus dem Jahr 1935: Seine, so der Autor Márton Kerékfy, kompositions-

technisch und aufführungspraktisch komplexeste und subtilste A-cappella-Volksmusikbearbeitung (S. 209). Kerékfy analysiert u. a. formale und ideelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu der *Cantata profana* von Veress' Lehrer Bartók (1930, UA 1934). Der Autor weist am Schluss des Textes außerdem darauf hin, der damals 23jährige Komponist zolle in dem Werk auch den Traditionen der Kirchenkantaten Bachs einen Tribut.

Roman Brotbeck rückt *Alb-Chehr* für Sprecher, kleinen Chor ad libitum und Kammerorchester Heinz Holligers (einem Schüler Veress') in den Mittelpunkt. Der Eindruck, es handle sich um eine „echte Schweizer Volksmusik“, täuscht. In der Realität sei es eine penibel durchdachte Kunstmusik, in der mit Elementen der „Volksmusik“ gearbeitet wird. Adrian Thomas analysiert bis dahin unveröffentlichte Quellen zur *Kleinen Suite*, zum *Konzert für Orchester* und zu den *Tänzerischen Präludien* Witold Lutosławskis sowie teilweise widersprüchliche Aussagen des Komponisten bezüglich seines Verhältnisses zur „Volksmusik“. Nicht alle Quellen von Lutosławskis Werken konnten nachgewiesen werden, so von den letzten drei Stücken aus den *Tänzerischen Präludien*. Wenn es gelingen wird, ihre „Identität“ genau zu definieren, wird es laut Thomas möglich, die Einstellung des Komponisten zur „Volksmusik“ noch präziser zu verstehen.

Simon Obert konzentriert sich in dem vierten und letzten einführenden Beitrag „Aneignung und Verfremdung. Artifizelle Bearbeitungen populärer Musik“ auf Beziehungen zwischen der sogenannten avantgardistischen und der Popmusik. Eigene Abschnitte sind u. a. der Rezeption des Jazz, der Musik der Beatles oder Aussagen und Musik Igor Strawinskis gewidmet. Obwohl das Verhältnis zwischen den beiden kulturellen Praktiken aufgrund von „unterschiedlichen sozialen und ästhetischen Konnotationen“ (S. 265) durchaus einen Sonderfall darstellt, ließen sich auch hier allgemeine Tendenzen beobachten: „Bearbeitungen [sind] – egal wie

nah oder fern sie zur Vorlage sind – grundsätzlich von ihren Vorlagen bedingt“ (ebd.). In welches Licht aber die Letzteren gerückt werden, sei vom jeweiligen Stück abhängig und sollte gerade aufgrund von ambivalenten Beziehungen zwischen der „E-Musik“ und „U-Musik“ ein Thema von bewussten Reflexionen sein.

In den sechs Beiträgen des Kapitels beschäftigen sich die AutorInnen mit Kulturtransferprozessen in den USA bzw. zwischen den USA und Europa. Geht es Helena Bugallo um die Rolle des Jazz und des Boogie-Woogie im Schaffen Conlon Nancarrow, so befasst sich Simon Obert mit Jerry Leibers, Mike Stollers und Morton Feldmans *Montagen* aus der Titelmusik zu dem Film *Something Wild* (1960, Regie: Jack Garfein). Zwei weitere, viel bekanntere, „Re-Sets“ aus dem Bereich der Kinokunst werden von Andreas Meyer (Strawinskis *Le Sacre du printemps* in Walt Disneys *Fantasia*) und Julia Heimerdinger (Ligeti in *2001: A Space Odyssey*) diskutiert. Die „Zusammenarbeit“ an *2001: A Space Odyssey* sei, so Heimerdinger, für György Ligeti und Stanley Kubrick eine Win-Win-Situation gewesen: Sie trug einerseits zur „Popularisierung“ von Ligetis Musik und andererseits zur „Avantgardisierung“ von Kubricks Film bei (S. 309). Von einigen Parallelen lässt sich in dieser Hinsicht auch im Zusammenhang mit *Fantasia* sprechen, doch die Unterschiede sollen andererseits nicht unterschätzt werden: Beispielsweise war nicht nur Strawinskis *Sacre* im Jahr 1940 weitaus bekannter als Ligetis Musik 1968, sondern auch äußerte sich Strawinski nach dem Zweiten Weltkrieg sehr kritisch über *Fantasia* und über die Filmindustrie insgesamt. In den Aufsätzen Stefan Weiss’ und Kate Meehans handelt es sich um Rückgriffe auf berühmte Artefakte: Im Text von Weiss um Dmitri Schostakowitschs „legendäre“ Orchesterfassung des Songs *Tea for Two* Vincent Youmans’ bzw. im Artikel Meehans um Beatles-Arrangements von Louis Adriessen und Luciano Berio für Cathy Berberian, die ein Zeichen eines Wen-

depunkts in ihrer künstlerischen Laufbahn bedeuteten.

Die Lektüre des Bandes hinterlässt einen positiven Eindruck nicht nur dank der Möglichkeit, faszinierende Vielfaltigkeit von künstlerischen „Re-Sets“, sondern auch eine solche der individuellen Stile der AutorInnen verfolgen zu können. Die Publikation ist trotz dieser Besonderheit ein harmonisches Ganzes, wobei die Texte sowohl für Fachleute als auch für InteressentInnen von Bedeutung sein können.

Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung haben in den letzten Jahren und Jahrzehnten die musikwissenschaftliche Literatur bereichert. Auch in dem Band *RE-SET* ist die „Handschrift“ der Paul Sacher Stiftung auf erfreuliche Weise erkennbar, mit der nach den höchsten wissenschaftlichen Standards strebend wichtige Kapitel in Erforschung und Vermittlung der Musik des 20. und des 21. Jahrhunderts geschrieben werden. Es besteht kein Zweifel, dass auf den Band von MusikwissenschaftlerInnen, KünstlerInnen und MusikinteressentInnen rückgegriffen wird. So wird man auch an diesem Beispiel beobachten können, wie die „Re-Set“-Prozesse in unterschiedlichen Formen wie Nachdenken, Diskutieren, Transformieren, Variieren oder auch Dekonstruieren immer weitergehen.

(November 2020) *Anna Fortunova*

*ULRIKE HARTUNG: Postdramatisches Musiktheater. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 267 S. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 36.)*

Untersuchungen zum Musiktheater, was dies im Konkreten auch sein mag, scheinen eher das Konfliktpotential anstelle der intermedialen Wirkbeziehungen zwischen musikalischen und theatralen Aspekten zu betrachten. Nicht selten verlagert sich die analytische Perspektive, von den jeweiligen fachspezifischen Kräften getrieben, auf eine der beiden Seiten – mal liegt das Gewicht