

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 Vielfältigkeit 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

auf der sinnlich klanglichen Erfahrung und Struktur, mal auf der rhizomatischen Text- und Kontext-Auslegung. Die Schwierigkeit im Falle des Musiktheaters liegt eher in der Balance der sinnlich erfahrbaren und intellektuell erfassbaren Aspekte – Theater ist ebenso wenig der (post)dramatische Text wie Musik die (post)dramatische Partitur. In der Forschung sind jedoch Ansätze zu erkennen, die gleichermaßen mit strukturellen als auch ästhetischen Aspekten des theatralen und des musikalischen Narrativs umzugehen vermögen.

Ulrike Hartung zieht zu Beginn ihres Buches *Postdramatisches Musiktheater* bereits eine Differenzierung ein, die auf den zeitgenössischen Opernaufführungen zugewandten Musikhistoriker zielt und die Historizität der oftmals bemühten Regietheater-Konzeption betont: Das „Regietheater im Musiktheater und seine spezifische Ästhetik“ ist durchaus bereits als „historisches Phänomen“ (S. 10) zu betrachten. Damit ist, trotz der bisweilen sicherlich berechtigten Kritik an bestimmten Aufführungskonzeptionen, das Regietheater in der Oper nicht zuletzt in der Diskussion um zeitgenössische Zugriffe einer Inszenierung nur bedingt tragfähig. Hartung schlägt in Abgrenzung zu diesem Konzept daher vor, sich den ästhetischen Tendenzen der zeitgenössischen Aufführungspraxis vielmehr über die Vorstellung von einem „postdramatischen Musiktheater“ (ebd.) zu nähern. Inwiefern die ebenfalls bereits gut zwei Jahrzehnte alte Theorie des postdramatischen Theaters nach Hans-Thies Lehmann ebenfalls als „historisch“ zu verstehen ist, wäre gleichfalls zu diskutieren. Allerdings scheint sie sich durch ihre Offenheit und Vielseitigkeit durchaus als konstruktives Mittel und damit als Folie für die Untersuchung zeitgenössischer Aufführungspraktiken in der Oper zu erweisen – was sich in der Auswahl der vorliegenden Fallstudien in Ansätzen widerspiegelt.

Der engagierten Begriffsbestimmung von Oper und Musiktheater im 1. Kapitel des Buches wäre jedoch eine sorgfältige Recherche

mit Blick auf die Oper zu wünschen gewesen, die über *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, *Riemanns Musiklexikon* und einige Veröffentlichungen des Doktorvaters dieser Arbeit hinausginge. Denn die Behauptung, die *MGG* hätte unter dem „Stichwort [Oper] keinen Eintrag“ (S. 15), ist doch irritierend in Anbetracht eines allgemeinen begriffsbestimmenden sowie mehrerer spezifischer Artikel sowohl in der *MGG1*, der *MGG2* als auch der *MGG Online*. Damit zeigt sich leider gleich zu Beginn die bereits erwähnte fachspezifische Gewichtsverschiebung hin zur Theaterwissenschaft mit ihrer Aufführungsanalyse und dem problematischen Umgang mit der dem Begriff inhärenten, auch der Musikforschung durchaus bewussten, terminologischen Indifferenz. Was dieses Kapitel jedoch bietet, ist ein theaterwissenschaftlich informierter Blick auf die Diskussionen und Theorien um postdramatische Theaterkonzeptionen. Dabei werden zentrale Topoi wie die Arbitrarität des Zeichens, die Autorschaft oder die Performanz im Theater in gegebener Kürze nachvollziehbar dargestellt.

Diesem mehr öffnenden als Arbeitsdefinitionen konturierenden Einleitungskapitel folgt die in einigen Fällen äußerst kurssorische Diskussion um bzw. Analyse von fast 20 (!) postdramatischen Musiktheaterproduktionen. Hartung fasst dabei jeweils drei bis sieben Arbeiten unter Feldern wie Theater und Medien/Digitale Strukturen oder Verarbeitung durch Kombination, De-Kontextualisierung und De-Konstruktion zusammen. Dabei zeigt sie mit Blick auf den Umgang mit Werktexten, Bedeutungsfeldern oder der theatralen Performanz, welche künstlerischen Strategien das Postdramatische ausformen. So ist etwa die Aneignung textlicher oder musikalischer Strukturen durch Medien als selbstreflektierender, kritischer Ansatz neben der Intertextualität als Materialerweiterungs- oder die palimpsestartige Verwindung als Zerschlagungsstrategie zu beobachten. Die „Oper als Readymade“ (S. 166) ist zudem ein reizvoller Gedanke, der sich jedoch in den an-

schließenden Fallstudien unter den ebenfalls aus der Kunstwissenschaft entlehnten Begriffen der Collage und Montage auflöst.

Trotz des beachtenswerten Facettenreichtums postdramatischer Ansätze im Musiktheater und dem Vorsatz, eine repräsentative Auswahl an Werken vorzustellen, sind doch möglicherweise ungewollte Schwerpunktbildungen zu beobachten: Zum einen erhalten das Schlingensief'sche und Dombois'sche *Ceuvre* im Einzelnen mehr Diskussionsraum als die 15 anderen Arbeiten; zum anderen bezieht sich fast die Hälfte der Fallstudien auf Werke des Bayreuther Gralshüters Richard Wagner; und schließlich findet die analytische Betrachtung vorwiegend auf der Ebene des Textes bzw. der Kontextualisierung des Textes und kaum auf der musikalischen Ebene statt. Der postdramatische Umgang mit Repertoireoperen, vor allem aber mit ihrem musikalischen Material, ist in der vorliegenden Studie meist nur zu erahnen: Etwa, wenn Hartung die Verwebung von „Barockoper und Musicalnummern“ (S. 154) in Barrie Koskys *Poppea*, das Mischen von Händel-Passagen mit „Blue Notes, Elemente[n] der Salonmusik, des Jazz, der Volksmusik oder des Klezmer“ (S. 182) in *ANESTHESIA* von Nico & the Navigators oder das stimmlich-gesangliche Scheitern der Schauspiel-Diva an Puccinis Opern-Arien (S. 187ff) in Sebastian Baumgartens *Tosca* erwähnt. Die postdramatischen Strategien auf kompositorischer oder klanglicher Ebene werden dabei kaum freigelegt. Spannend wäre beispielsweise gewesen, wie die „Marthaler-Musikcollage“ (S. 167) in dessen Offenbach-Adaption *Die Großherzogin von Gerolstein* ganz konkret Offenbach, Wagner, Brahms, Händel, (David) Hasselhoff u. v. m. musikalisch miteinander verknüpft – wie die „musikhistorischen Zitate“ (S. 168) aufgenommen, moduliert, transformiert und ineinander verflochten werden, um die Operrettenseligkeit des Publikums zu hinterfragen.

Ein Weniger an Fallstudien und ein Mehr an musikalisch-/klanglich-analytischer Tiefe, die auch aufführungsanalytische Perspekti-

ven nicht verneint, wäre zu wünschen gewesen und hätte der Arbeit mehr Kontur verliehen. Nichtsdestotrotz sei dieses Buch allen empfohlen, die sich mit musiktheatralen Arbeiten auseinandersetzen wollen, die weit über eine Aktualisierung des Opernrepertoires durch eine zwar mutige, doch zumeist eng am Werktext orientierte Regie hinausgehen. Was „das“ postdramatische Musiktheater ist, verrät dieses Buch nicht, allerdings zeigt es, welche ästhetischen Strategien in musiktheatralen Arbeiten als postdramatische verstanden werden können.

(November 2020)

Fabian Czolbe

*ULLI GÖTTE: Wiederholung als zentrales universelles Gestaltungsmittel der Musik. Berlin: Springer, Stuttgart: Metzler 2020. 562 S., Abb., Nbsp., Tab. (Zeitgenössische Musikwissenschaft.)*

Der 1954 in Kassel geborene Ulli Götte wirkt u. a. als Komponist, Jazzmusiker, Instrumentalist und Gamelan-Spieler, Ensembleleiter und Minimal-Music-Festival-Initiator. Als promovierter Musikwissenschaftler lehrt er u. a. an der Musikakademie der Stadt Kassel. Als Komponist minimalistischer Musik verfolgt er einen eigenen Weg jenseits der „Klassiker“ Steve Reich, Philip Glass und Terry Riley, außerdem existieren von ihm Kompositionen mit Bezug zu indonesischer und zu afrikanischer Musik. Bereits in seinen früheren Buchpublikationen spiegelt sich die Vielschichtigkeit seiner Tätigkeiten wider. Exemplarisch seien jeweils eine seiner wissenschaftlichen und seiner pädagogischen Veröffentlichungen genannt: *Minimal Music – Geschichte, Ästhetik, Umfeld*, Wilhelmshaven 2000 (Florian Noetzel-Verlag, Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 138), und *Weltsprache Rhythmus. Gestalt und Funktion in der Musik des Abendlandes und außereuropäischer Kulturen*, Wilhelmshaven 2011 (Florian Noetzel-Verlag, Musikpädagogische Bibliothek, Bd. 42).