

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 Œuvre 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).

Wenn man Göttes erstaunlich vielfältige Tätigkeiten betrachtet, lässt sich diese Schrift als zusammenfassende Konsequenz deuten. – Einleitend untersucht Götte den allgemein gebräuchlichen, aber wohl gerade deshalb relativ unreflektierten Begriff „Wiederholung“, wobei wir dessen Unschärfe aus dem täglichen Leben kennen: Die „subjektive Erfahrung des ‚Wieder-Geholten‘ ist wesentlich stärker als die Erfahrung des Andersartigen“ (S. 1) Wiederholung wird in den verschiedenen Künsten, aber auch in den Disziplinen Pädagogik und Psychologie, Naturwissenschaften und Philosophie in Form präzise dargestellter Exkurse beleuchtet, wobei die Philosophie mit der zunächst überraschenden Erkenntnis aufwartet, dass „es gerade die Einzigartigkeit ist, die Wiederholung ermöglicht“ (S. 1)

Das 2. Kapitel widmet sich zunächst der Begrifflichkeit und anschließend der Beschreibung des Forschungsstandes seit etwa 1990, wobei Götte hervorhebt, wie offenkundig sich der Wiederholungsbegriff „in den musikwissenschaftlichen Diskurs, insbesondere im angelsächsischen Raum“ (S. 31) drängt. Als Resümee lassen sich z. Tl. miteinander korrespondierende Perspektiven ästhetischer, rezeptiver, interkultureller, performativer und soziologischer Art aufzeigen (S. 65). Das führt Götte zu den Leitfragen seiner Studie, von denen die letzte genannt sei: „Welche Bedeutung kommt der Wiederholung zu, wenn man konstatieren muss, dass es letztlich eine reine Form der Wiederholung weder im musikalischen Verlauf (außer ggf. durch technisch produzierte Loops) noch in der Wahrnehmung gibt?“ (S. 70)

Im 3. Kapitel, „Die elementare musikalische Ebene“ (S. 71ff.), deckt die „statistisch operierende Suche nach Wiederholungsstrukturen“ (S. 116) ihre Existenz unterhalb der auditiven Wahrnehmbarkeit auf.

Das Folgekapitel beleuchtet die diversen Wiederholungsformen der europäischen Kunstmusik (z. B. Reprisesformen, aber auch Themenstrukturen: Satz und Perio-

de), um anschließend den Blick auf die von Wiederholung geprägten Strukturelemente in der europäischen Kunstmusik zu lenken. Die Systematik des Ansatzes beleuchtet u. a. die Aspekte Diastematik / Melodik, Rhythmik, Harmonik, um die Erkenntnisse in den sich anschließenden Analysen von Perotin bis Morton Feldman anzuwenden, mit dem Ziel, den „musikalischen Sinn der Wiederholung exemplarisch und in seiner werkbezogenen Ganzheit zu verdeutlichen“ (S. 249)

Eine ungeheure Weitung des Blickwinkels bringt das 6. Kapitel „Wiederholung als Strukturelement in der Musik Afrikas, Indonesiens, Lateinamerikas sowie in europäischen Volkstänzen“ (S. 271ff.). Götte verweist eingangs auf die Problematik der eurozentrischen Sichtweise und Bewertung anderer musikalischer Kulturen, wobei die aus der Betrachtung europäischer Musik entwickelte Terminologie für das Erkennen deren genuiner ethnomusikalischer Substanz wie ein unpassender Filter wirken kann. Schon die Problematik des Übertragens in unsere übliche Notation zeigt Einschränkungen auf. Notgedrungen stützt sich Götte in den Analysen dieses Kapitels „auf Transkriptionen verschiedener Musikethnologen, die bisweilen auch hinsichtlich der Darstellung von Tonhöhenstrukturen zu Vereinfachungen tendieren“ (S. 273) Die knappe, aufschlussreiche Darstellung z. B. der grundsätzlich auf Patterns beruhenden afrikanischen Musik lässt den ungeheuren kulturellen Reichtum ahnen, von dem wir allenfalls ein paar Klischees kennen.

Weitere Kapitel widmen sich der „Wiederholung als Strukturelement in Populärer Musik“ (7. Kap., S. 345ff.: Jazz, Rock/Pop) und in Minimal Music, in der „Wiederholung als Primat“ fungiert (S. 405ff.). Götte belässt es nicht bei einer bloßen systematischen Darstellung der Minimal Music, sondern stellt ihr eine kurze Betrachtung der historischen Entwicklung voran.

Das vorletzte Kapitel widmet sich der „Ästhetik der Wiederholung“ (S. 457ff.), hier

wird das „Bild von Wiederholung als ein bloßes technisch-strukturelles Mittel“ differenziert und erweitert um die „Darstellung bestimmter historischer Situationen und ästhetischer Positionen, in denen das Element der Wiederholung die kompositorische Arbeit entscheidend – ob nun in negativer oder positiver Konnotation – beeinflusst hat“. (S. 457)

Das letzte Kapitel leistet eine „systematische Erfassung der Strategien und strukturellen Typen der Wiederholung“ (S. 501). Im abschließenden Ausblick widmet sich Götte dem „Komplex der Wiederholung aus der Perspektive der Wahrnehmung und der Rezeption“ (S. 521), die er ansonsten ausklammern musste, denn sie „würde eine komplett eigene Untersuchung erfordern“. (S. 521)

Der Untersuchungsgegenstand „Wiederholung“ gehört zu den Erscheinungsformen, die keinen Gegenpol besitzen – vergleichbar verhält es sich auch bei der „Kommunikation“ –, es leuchtet daher vollkommen ein, warum Götte eine primär deskriptive Arbeit anstelle einer thesenorientierten Untersuchung vorgelegt hat. Das im Zuge seiner eindrucksvollen Schrift plausibel nachgewiesene Fazit, nach der Wiederholung das mutmaßlich wichtigste Gestaltungsmittel (nicht ausschließlich) der Musik sei, nimmt man als bereicherndes Resümee mit, wissend, dass sich eine solche These aufgrund des fehlenden Gegenpols nicht „beweisen“ lässt.

Hervorzuheben ist im Übrigen Göttes angenehmer, nirgendwo „abgehoben“ anmutender Sprachduktus. – Die beiden folgenden Details schmälern den positiven Gesamteindruck in keiner Weise:

1. Aufgrund des für diese Untersuchung so zentralen, sogar titelbildenden Begriffs „Wiederholung“ hätte man dessen konsequente Verwendung in der Untersuchung erwartet, stattdessen stößt man wiederholt auf den eben nicht vollkommen deckungsgleichen Begriff „Repetition“, der als Synonym verwendet wird (S. 27, 29, 117 u. a. m.). Götte selbst beschreibt exakt den feinen Unterschied zwischen beiden Begriffen auf S. 31,

wo er Wiederholung als „die unmittelbare, aber auch entfernte Wiederkehr einer musikalischen Gestalt, stets im Bewusstsein ihrer zeitlichen Implikationen“ definiert. Hiervon unterscheidet er Repetition, die – „in einem höheren Allgemeinheitsgrad – die potentiell mehrfache Wiederkehr einer musikalischen Einheit“ bezeichnet.

2. Das 10. Kapitel wird anstelle von „Résumé“ konsequent „Résumé“ (sic) benannt, auch in den lebenden Kolumnentiteln.

In Analogie zu Paul Watzlawicks Axiom, Nicht-Kommunikation sei unmöglich, lässt sich nach dem Lesen von Göttes Referenzwerk konstatieren – ohne Zweifel hat es diesen Rang –: Nicht-Wiederholung ist unmöglich.

(November 2020)

Michael Töpel

NOTENEDITIONEN

JOHN JENKINS: *Fantasia-Suites: III*. Hrsg. von Andrew ASHBEE. London: Stainer and Bell 2019. XXXVII, 186 S. (*Musica Britannica*. Band 104.)

John Jenkins (1592–1678) gehörte zwischen 1623 und 1670 zu den herausragenden englischen Komponisten. Auch als Lauten- und Violenspieler war er hochgeachtet. Während seines 86-jährigen Lebens erlebte er turbulente gesellschaftliche Wandlungen, von der elisabethanischen Epoche über die blutigen Auseinandersetzungen des Bürgerkriegs, die Hinrichtung des Königs und die kurze Herrschaft Cromwells bis zur Restauration der Monarchie. Wie viele Musiker vertrieb der Bürgerkrieg Jenkins aus London. Er zog sich ins weit genug entfernte Norfolk im Osten Englands zurück und wirkte dort als Musiklehrer, Musizierpartner und Komponist in herrschaftlichen Häusern. Nach der Restauration von Charles II. 1660 wurde er Lautenist am Londoner Hof, zog es aber vor, seine letzten Lebensjahre im Haus von Lord