

Sumanth Gopinath / Pwll ap Siôn (Hg.), *Rethinking Reich*, New York: Oxford University Press 2019

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: minimal music; Steve Reich

In die »Rethinking-Series« der Oxford University Press reiht sich schon zu Lebzeiten Steve Reich ein, wenngleich das Motiv des Überdenkens in einem eigentümlichen Widerspruch zum im Vorwort des Bands betonten Anspruch der Herausgeber steht, eines der ersten allein dem Œuvre des amerikanischen Komponisten geltenden Bücher vorzulegen. (Voraus ging ihm, sieht man von der Zusammenstellung der eigenen *Selected Writings* ab,¹ bereits 2016 Russel Hartenbergers *Performance Practice in the Music of Steve Reich*.)² Das gestiegene wissenschaftliche Interesse an seinem Werk ist neben der zunehmenden Historisierung der sogenannten »Minimal Music«, einer Kategorie, gegen die sich Reich ebenso erfolglos wehrte wie weiland Schönberg gegen das Label der »Atonalität«, dabei durch zwei voneinander unabhängige, zeitlich gleichwohl parallele Entwicklungen befördert worden.

Zum einen sind seit 2009 in der Basler Paul Sacher Stiftung die Skizzen, Entwürfe und Aufzeichnungen des Komponisten zugänglich, was der zunehmend an der Prozessualität und Materialität des Kompositionsvorgangs interessierten Musikforschung eine Fülle neuer Fragestellungen eröffnet hat. Zum anderen lenkt sein Musik- wie Zeitgeschichte atmendes Œuvre den Blick zwangsläufig auf den amerikanischen und weltpolitischen Entstehungskontext zahlreicher Werke, einschließlich postkolonialer und identitätspolitischer Konstellationen, die nicht ohne heftige Überschäumungen inzwischen auch Musiktheorie und -wissenschaft erfassen. Dies berührt Reichs ostentativen, von einer (erneuten) Hinwendung zur Sprachkomposition und zu dokumentarischen Werken gefolgt »Jewish Turn« gegen Ende der 1970er Jahre ebenso wie die neuerdings dem Verdacht »kultureller Aneignung« ausgesetzte Beschäftigung mit afrikanischen und asiatischen Musikkulturen und noch

die im Kontext der amerikanischen Avantgarde und Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre entstandenen Sprach- und Tape-Experimente des Frühwerks. In nicht wenigen der vierzehn fast durchweg lesenswerten Beiträge des Sammelbands verbinden sich somit Philologie und nachgeborene Selbstgerechtigkeit nicht immer vermeidende Ideologiekritik. Andere Aspekte wie die Jugend- und Studienzeit des Komponisten oder geistige Einflüsse, wie der für Reichs Denken nicht eben unbedeutende Ludwig Wittgenstein, über den er seine philosophische Abschlussarbeit in Cornell verfasste, bleiben demgegenüber unberücksichtigt.

Nicht völlig zu überzeugen vermag darüber hinaus die Gruppierung der Aufsätze in vier thematisch geordnete, faktisch angesichts zahlreicher Querverbindungen allerdings nur schwer voneinander abzugrenzende Abteilungen.

Dies gilt zumal für die mit der reichlich allgemeinen Überschrift »Political, Aesthetic and Analytical Concerns« versehene Eröffnungssektion, die freilich mit instruktiven Beiträgen der beiden Herausgeber beginnt. Sumanth Gopinath akzentuiert in einer dichten Beschreibung die mannigfaltigen diskursiven und auditiven Bezüge, die von *Four Organs* (1970) auf die sich in der Jazz- und Popmusik rund um die Mondlandung von 1969 artikulierenden gesellschaftlichen Spannungen zurückverweisen, während Pwll ap Siôn sich einem Werk widmet, das ein Jahrzehnt später am Beginn einer neuen Schaffensphase steht: *Eight Lines* (1979 bzw. 1983) wird einer ausführlichen Analyse unterzogen, deren Ergebnisse (längere melodische Spannweite, größere harmonische Zielorientierung) als Resultat einer »anxiety of influence« (Harold Bloom) interpretiert werden, durch die der Komponist, der diesen Wandel als Resultat seiner Auseinandersetzung mit jüdischen Gesangstraditionen begriff, sich den stilistischen Usancen der von ihm kritisch betrachteten europäischen Musiktradition näherte.

1 Vgl. Reich 2004.

2 Vgl. Hartenberger 2016.

Der Video Opera *The Cave* (1993), einem zentralen Werk für die Hinwendung zu jüdischen Stoffen seit *Tehillim* (1981) ebenso wie für die instrumentale Umsetzung von Sprachpatterns und das seit den 1980er Jahren ins Zentrum von Reichs Interesse rückende dokumentarische Komponieren, gelten die beiden folgenden Beiträge. Maarten Beirens demonstriert, wie die Komposition von Sprachpatterns seit *Different Trains* (1988) mit stärkeren harmonischen Kontrasten und einer ausgedehnteren tonalen Relationalität in der Musiksprache einhergeht. (Der ausgiebige Einbezug von Skizzenmaterial und detaillierte Analysen verleihen seinem Beitrag dabei jene empirische Eindringlichkeit, der dem einem ähnlichen Thema gewidmeten, argumentativ indessen auf der Meta-Ebene verbleibenden Aufsatz Robert Finks gerade fehlt.) Wenig von konkreter musikalischer Gestaltung ist dagegen in Ryan Elbrights Beschäftigung mit der die Sicht der drei monotheistischen Weltreligionen auf die Ruhestätte Erzvater Abrahams thematisierenden Video Opera die Rede: Gezeigt wird hier, wie ihre bis ins Jahr 1980 zurückreichende Konzeption sich unter dem Eindruck politischer Entwicklungen, dem Beginn der Intifada ebenso wie latenten Spannungen zwischen der jüdischen und afro-amerikanischen Community, mehrfach einschneidend verändert.

Die zweite Sektion des Bandes ist mit den sämtlich schon zuvor thematisierten Schlagworten »Repetition, Speech and Identity« überschrieben. Robert Fink, der sich, ausgerüstet mit dem kompletten poststrukturalistischen Werkzeugkasten der akademischen amerikanischen Salonlinken, schon in seinem Buch *Repeating Ourselves* (2005) um die Entschlüsselung der »Minimal Music« als Soundtrack kapitalistischer Konsumkultur mühte, attestiert nunmehr den seit Reichs Hinwendung zur jüdischen (Wort-) Religion entstandenen Werken eine in der Komposition instrumentaler Sprachpatterns gipfelnde Regression in logozentrisches Denken. Den erstmals in Gopinaths Dissertation näher thematisierten Kontext der Sprach- und Klangcollage *Come Out* von 1966 (den auch der später entfallene, die afro-amerikanischen Opfer eines Justizskandals referenzierende Untertitel »Harlem Six Condemned« andeutet) nutzt John Pymm anschließend für Reflexionen über Reichs »racial distinction between himself and the voice he presents« (153). Als sorgfältig planenden und

nach Kontrolle strebenden Klangregisseur porträtiert den Komponisten indessen auch Celia Caseys Beitrag zu der in der Konzeption wie Besetzung an *Different Trains* gemahnenden Docu-Music *WTC 9/11* (2010), der besonders durch seine aufschlussreichen Querbezüge zu zahlreichen Etappen des sich über fünf Jahrzehnte erstreckenden Reich'schen Œuvres besticht.

Zu Beginn des dritten Abschnitts »Reich Revisited: Sketch Studies« konzentriert sich Matthias Kassels Überblick zur Sammlung der Paul Sacher Stiftung auf die archivalischen Herausforderungen des Umgangs mit technisch längst obsoleten Dateiformaten, die aus der von Reichs seit der zweiten Hälfte der 1980er Jahre vollzogenen Einbeziehung des Stift und Papier keineswegs gänzlich ersetzenden Computers in seine kompositorische Arbeit resultieren. Für Twila Bakkers Beitrag erweist sich ebendiese von Kassel beschriebene analog-digitale Hybridität mit einem Seitenblick auf das sozioökonomische Umfeld der Reagan-Jahre als konstitutiv: Die von wirtschaftlichen Erwägungen wie namentlich der Reduktion von Kopierkosten keineswegs unabhängige Adaptation des apparativen Fortschritts geht in den parallel entstandenen »Counterpoint«-Stücken mit einem verstärkten Traditionsbezug und dem Wandel von der »Phase«- zur »Canon«-Komposition einher. Zwei zwischen diesen Beiträgen stehende Aufsätze konzentrieren sich hingegen auf das in Basel in reicher Fülle verfügbare konventionelle Skizzenmaterial: Keith Potter seziert Reichs spezifischen Umgang mit Tonalität (als Oszillation zwischen zunächst basslosen »pulsing chords«) in der zwischen 1973 und 1976 entstandenen *Music for 18 Musicians* mit einer Gründlichkeit, die bisweilen an den aus der Beethoven- und Schumann-Forschung hervorgegangenen »genetic criticism« gemahnt: kompositorisches Handeln als ein gradueller Prozess. David Chapman kontextualisiert seine Neubewertung von Reichs emblematischer *Piano Phase* (1967) – unter Bezugnahme auf die ihre Prinzipien vorwegnehmende *Music for Two or More Pianos* (1964) – mit seiner sich anschließend verfestigenden Ablehnung der Improvisation, die Reich in ein Spannungsverhältnis ebenso zur afro-amerikanischen Jazz-Avantgarde wie den Experimenten John Cages und seiner Anhänger setzt.

Die abschließende Sektion »Beyond the West: Africa and Asia« eröffnet Martin Scherzlin-

gers zusammenfassender Rückblick zum Einfluss afrikanischer Modelle auf Reichs Musik (mit der für diesen Autor leider nicht untypischen Unterdrückung bereits vorliegender Arbeiten), dem sich eine ergiebige Analyse des auf die Gestaltungsprinzipien der Musik für Antilopenhornensembles bei den zentralafrikanischen Linda Bezug nehmenden, gegenüber Kompositionen wie *Drumming* (1971) bislang jedoch vernachlässigten *Electric Counterpoint* von 1987 anschließt. Neben Disketten sowie Notiz- und Skizzenbüchern gehören zur Basler Reich-Sammlung auch als Überspielungen von Schallplatten entstandene Tonbänder mit Musik aus Bali, Indien, Japan, Afrika oder dem europäischen Mittelalter: Michael Tenzer demonstriert anhand eines instruktiven, vom rezeptionshistorischen Potential des »misreading« gleichwohl strikt abstrahierenden Beispiels, wie die von Reich der balinesischen Gamelan-Musik als Gegenmodell zur europäischen Tradition unterstellte Statik sich als Resultat selektiver Wahrnehmung erweist. Dem wird die indifferente Reaktion balinesischer Musiker auf die ihrerseits als ereignislos empfundene Musik Reichs triumphierend entgegengestellt: »One who imagines that precosmopolitan Balinese are ideologically closer to Reich than Adorno may wish to reconsider« (317). Eine derartige Missbilligung des kulturellen Eklektizismus tritt in Kelly O'Briens Schlussbeitrag zu Reichs Beschäftigung mit indischen Yogi-Traditionen, die er als ein essentielles Mittel zur Kontrolle von »mind and body«

dem Vorwurf seelenloser Maschinenmusik stets entgegengestellte, wiederum deutlich zurück.

Dass derartige (pseudo-)politisch motivierte Anklagen in den 1970er Jahren nicht selten von deutschsprachigen Autoren erhoben wurden, beleuchtet allerdings pars pro toto auch den problematischen Umgang des Bandes mit nicht-englischsprachiger Literatur. In mehr oder weniger akkurater Übersetzung wird sie als Quellenmaterial und Rezeptionszeugnis herangezogen, ansonsten bis auf wenige, z. T. obendrein fehlerhaft in der Gesamtbibliographie referenzierte Ausnahmen beinahe gänzlich ignoriert. Im Lichte einer (musiktheoretischen) Debatte, die aus dem englischsprachigen Auge des imperialen Orkans gegen die vermeintlich eurozentrische Beschäftigung mit der deutschen, französischen oder italienischen Sprache zu Felde zieht, entbehrt diese Marginalisierung nicht einer gewissen Ironie. Ob aber auch ein solches Versäumnis, das gegenüber der durch ihr Erscheinungsdatum inzwischen überholten *Steve Reich Bio-Bibliography* von David J. Hoek (2002) einen entschiedenen Rückschritt markiert, in weiteren Bänden der Reihe noch einmal »überdacht« werden wird, darf man mit Brechts Peachum getrost bezweifeln: Denn die verlegerischen Verhältnisse sind nicht so – von den sich anscheinend unaufhaltsam auf eine Monokultur zubewegenden akademischen Zuständen ganz zu schweigen.

Tobias Robert Klein

Literatur

Hartenberger, Russel (2016), *Performance Practice in the Music of Steve Reich*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hoek, David J. (2002), *Steve Reich Bio-Bibliography*, Westport (CT): Greenwood Press.

Reich, Steve (2004), *Writings on Music 1965–2000*, Oxford: Oxford University Press.

© 2021 Tobias Robert Klein

Humboldt-Universität zu Berlin

Klein, Tobias Robert (2021), »Sumanth Gopinath / Pwill ap Siôn (Hg.), *Rethinking Reich*, New York: Oxford University Press 2019«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2, 247–250.
<https://doi.org/10.31751/1136>

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 15/12/2021

angenommen / accepted: 16/12/2021

veröffentlicht / first published: 30/12/2021

zuletzt geändert / last updated: 24/07/2022