

fluss amerikanischer Nachkriegsmusicals – vor allem durch Sexualisierung sowie den Wandel von Geschlechterbildern – hinterfragt (vgl. S. 234–242). Teil drei „New Approaches to Form and Subject Matter“ behandelt „innovative musicals“ (S. 16) von den späten 1950er bis frühen 1970er Jahren, woraufhin Analysen von „key productions of the 1980s“ (S. 18) im vierten Kapitel „The British are Coming“ folgen. In letzterem untersucht Christine White, Professorin für Kunst und Design an der University of Derby und ehemalige Stage Managerin, die Genealogie, Charakteristika und Rezeption visuell auftrumpfender „Spectacular Musicals“ als „commodities“ (S. 403) seit den 1980er Jahren, indem sie beispielsweise die Entwicklung von Musical-Szenographien zu vermarktbareren „Produkten“ überzeugend mit der sogenannten „Disneyfication“ (S. 405) verknüpft. Schließlich widmet sich das fünfte Kapitel sechs Künstlern, die das britische Musical maßgeblich beeinflusst haben: Noël Coward, Joan Littlewood, Lionel Bart, Tim Rice, Cameron Mackintosh und Andrew Lloyd Webber. So analysiert David Chandler, Professor für englische Literatur an der Universität Kyōto, Lloyd Webbers Musicals in chronologischer Reihenfolge und vor entstehungsgeschichtlichem Hintergrund mit Schwerpunkt auf Lloyd Webbers Persönlichkeit als Künstler und Geschäftsmann, seine facettenreichen Einflüsse und seine musikgeschichtliche Selbsteinordnung. Aufschlussreich erscheint besonders der hier zitierte Essay Lloyd Webbers von 1978, in welchem er das durchkomponierte Musical als persönliche Innovation bzw. „major department from, and refinement of, the American musical“ (S. 563) ansieht. Ertragreich wäre sicherlich ein Vergleich solcher frühen Aussagen mit Lloyd Webbers heutiger Selbstwahrnehmung anhand seiner für 2018 angekündigten Autobiographie *Unmasked*. Das letzte Großkapitel „The Art of the Possible: Alternative Approaches to Musical Theatre Aes-

thetics“ extrahiert die jüngsten Trends innerhalb der britischen Musicalszene.

Das *Handbook of the British Musical* zeichnet ein äußerst präzises Bild einer nationalen Ausformung des populären Musiktheaters und stellt somit eine enorme Bereicherung zur Erforschung eines längst internationalen Phänomens dar. Zu wünschen ist, dass diese gelungene Arbeit impulsgebend wirkt und zu weiteren „geographisch dezentrierten“ Arbeiten animiert, etwa zur florierenden Musicallandschaft im asiatischen Raum.

(Oktober 2017)

Sarah Baumhof

*Le Wagnérisme dans tous ses états 1913–2013. Hrsg. von Cécile LEBLANC und Danièle PISTONE. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2016. 268 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Wie jedes rechte Jubeljahr war auch 2013, das der 200. Wiederkehr der Geburtstage Richard Wagners und Giuseppe Verdis galt, durch eine Unmenge an Konferenzen, Symposien, Vorlesungen und vielem anderem mehr charakterisiert, was im Laufe der darauffolgenden Jahre eine umfangreiche Publikationstätigkeit zur Folge hatte. Dazu gehört auch dieser Band, der die Ergebnisse des Treffens vom 22.–24. Mai 2013 bei der Stiftung Singer-Polignac in Paris vorstellt. Sowohl der Titel des Bandes als auch das Vorwort der Herausgeber stimmen von Anfang an den Leser für den Band ein: Die darin gesammelten Beiträge sollen nicht nur den 200. Geburtstag zelebrieren, sie stellen eher die Gelegenheit dar, über das Phänomen des Wagnerismus nachzudenken, im Sinne von Reaktion und Inspiration für Künstler sämtlicher Disziplinen innerhalb einer langen Zeitspanne: Wagner après Wagner. Die Erwartungen, die eine solche interdisziplinäre, zeitliche und geographische Perspektive von *longue durée* ahnen lässt, scheinen bereits bei einem Blick auf das Inhaltsverzeichnis erfüllt: Der Fokus beschränkt sich – mit Ausnahme von vier Beiträgen – aus-

schließlich auf Frankreich bzw. auf dessen Einflussbereich. Innerhalb dieses geographischen Rahmens scheinen die zeitlichen Grenzen eher in „rückblickender“ Richtung nach vorne verlegt: „depuis“ Wagner könnte man sagen statt wirklich auf dem Geleise einer Rezeption nach 1913. Die Gliederung des Bandes selbst scheint die vom Titel angedeuteten Beschränkungen widerzuspiegeln: Auch in einzelnen Beiträgen wird eine derart umfangreiche Thematik häufig eher in einer groben Übersicht als vertieft behandelt. So bleibt der Leser mit dem Eindruck zurück, dass es an einem angemessenen Vergleich mit Rezeptionserfahrungen in anderen europäischen Regionen mangelt.

Paris und Frankreich im Allgemeinen stellen einen besonderen Fall im Umgang mit Wagner dar, sowohl in historischer Hinsicht als auch bezüglich der Auswirkungen auf die Theorien und auf kompositorische Entscheidungen anderer Musiker, was an und für sich diese präzise Thematik geographisch und auch zeitlich scharf umreißen lässt. Ein gutes Beispiel dafür ist der erste Teil des Bandes, der mit einem genau dokumentierten Porträt von Winnaretta Singer beginnt, die zwischen 1880 und 1912 zu den wichtigsten Förderern von Wagners Musik in Paris zählte. Nach einem kurzen biographischen Exkurs zur Kindheit und den allerersten musikalischen Erfahrungen der schwerreichen französisch-amerikanischen Erbin einer berühmten Nähmaschinen-Dynastie behandelt Sylvia Kahan die Gründung eines ersten Musiksaales im Jahre 1888 durch Singer und des noch berühmteren Saales Singer-Polignac, nachdem sie den Prinzen Edmond de Polignac geheiratet hatte.

Beide Eheleute, die ab 1893 zu den leidenschaftlichen Bewunderern Wagners zählen, gründen ein regelrechtes Zentrum der Selbstförderung (der Prinz war selbst ein reger Komponist) und Verbreitung von Wagners Musik. Wagners kompositorische Erbschaft steht im Mittelpunkt eines Essays, der von Roy Howat und Emily Kilpatrick gemein-

sam verfasst wurde. Entgegen der Ankündigung im Titel („Le Wagnérisme de Fauré: Pénélope [1913] et les mélodies“) behandeln die Autoren eine der verworrensten Fragen der Historiographie des französischen Musiktheaters am Beginn des 20. Jahrhunderts nur am Rande: Wie hätte man nach Wagner eine Oper schreiben können? Vielmehr konzentriert sich ihre Argumentation auf einige Lieder auf Texte von Charles Baudelaire, die 1871 und 1879 in zwei verschiedenen Sammlungen erschienen waren. Die Analyse einiger musikalischer Konstanten in diesen Kompositionen (tonale Instabilität, Verarbeitung der Motive, meistens chromatisches bzw. modales Profil) lässt die beiden Autoren vermuten, dass sich Fauré diese drei *Mélodies* als eine Art Zyklus vorgestellt habe. Strikt musikalisch betrachtet, fasziniert diese Schlussfolgerung, weniger überzeugend und eher „assoziativ“ als analytisch erscheint dagegen die These, dass die Homogenität der musikalischen Mittel durch die vertonten Texte Baudelaires oder gar durch eine dem Text inhärenten Ästhetik (Baudelaire als leidenschaftlicher Wagneranhänger) bedingt sei. Herbert Schneider hat der Frage der Übersetzung der Libretti verschiedene Veröffentlichungen gewidmet, wobei er nun auch die französischen und italienischen Versionen von Wagners Werken betrachtet. Indem Schneider zahlreiche Quellen (Partituren, Libretti und die zur Lektüre bestimmten Übersetzungen) heranzieht, die französische Fassungen von *Tristan und Isolde* überliefern, schlägt er eine komparative Analyse einiger wichtiger Stellen der Oper vor, wobei er stilistische und lexikalische Auswahlentscheidungen kommentiert wie auch die musikalischen Anpassungen durch Wagners wichtigste Übersetzer. Mit dem Musik- und Kunstkreis, den 1908 Gustave Fayet, Odilon Redon, Rita Strohl und Richard Burgstahl gegründet hatten, befassen sich Alexandre d'Andoque und Pierre Pinchon sowie Marjory Clément, deren Beiträge diesen ersten Abschnitt abschließen. Ihr besonderes Inter-

esse gilt dabei den Dekorationen der Abtei Fontfroide wie auch dem „Petit Bayreuth“, dem Théâtre de la Grange von Bièvre, das Burgstahl und dessen Gemahlin, die Pianistin und Komponistin Rita Strohl, geschaffen hatten.

Die beiden Beiträge analysieren eingehend und anhand von Archivadokumenten diese ganz besondere Erfahrung: die Rezeption oder besser den Einfluss, den Wagners Werke auf die Dekorationskünste ausübten, was nicht nur Anstoß zu Techniken abstrakter Malerei gab, sondern auch zu einer besonderen Mischung aus profaner Mythologie und sakraler Inspiration. Gleichzeitig erschließt sich so aber auch der exklusive und private Charakter dieser präzisen Erfahrung, wie sie absichtlich in der Peripherie der Pariser Metropole, also in der „Provinz“ verborgen wurde.

Das Jahr 1913 stellt einen sehr wichtigen Zeitraum mit der ersten Jahrhundertfeier von Wagners Geburtstag und zur gleichen Zeit der Aufhebung des Verbots, *Parsifal* außerhalb von Bayreuth aufzuführen, dar. Aus unterschiedlichen Perspektiven betrachten Damien Rodriguez und Rainer Schmusch die schwankenden Reaktionen der Presse und die Schwierigkeiten, die mit der Inszenierung von Wagners letztem Werk sowohl in Frankreich als auch in Belgien verbunden waren. Von besonderem Interesse erscheint dabei der Versuch des unternehmungslustigen Direktors des Theaters in Monte-Carlo, Raoul Gunsbourg, die Regeln des internationalen Rechts zu hintergehen. Obschon eine offizielle Aufführung des *Parsifal* in Monte-Carlo nie stattgefunden hatte, zeigt sich in diesem Beitrag aus der Feder Schmuschs eine grundsätzliche Reflexion auf den Wandel der Produktionssysteme im Musiktheater mit der konstanten Spannung zwischen Hauptstadt- und Provinztheatern, wobei die Letzteren im Wettbewerb mit der Pariser Vorherrschaft oft weitaus aufgeschlossener für Neues waren. „Erweiterung und Verbreitung“ von Wagners Werken dank neuer technologi-

scher Mittel sind Schlüsselwörter in den Aufsätzen von Élizabeth Giuliani, die einen historischen Überblick über Schallplatten-aufnahmen bietet, und von Cécile Leblanc, die sich mit Verfilmungen von Wagners Leben befasst, als Image des Komponisten, das jede Epoche neu konstruiert.

Interdisziplinarität prägt den letzten Teil des Bandes, charakterisiert durch die methodologische Vielfalt der einzelnen Beiträge. Archivadokumente zu Salvador Dalís Vorliebe für Wagner durchdringen den Aufsatz von Caroline Barbier de Reulle, während Heath Lees gerade vor der Gefahr einer nicht grundlegend reflektierten interdisziplinären Annäherung warnt. Durch eine kritische, punktgenaue Diskussion über die Literatur, die sich mit dem Verhältnis zwischen *Ulysses* von James Joyce und der Musik (insbesondere Wagners) befasst, umreißt Lees eine methodologische Parabel, die manche Gemeinplätze zu klären sucht – wie etwa den Gebrauch und die Bedeutung des Wortes „Leitmotiv“ bzw. „mélodie infinie“. Gleichwohl werden die beiden Begriffe vollkommen unangebracht miteinander assoziiert, in einer suggestiven, jedoch nicht wirklich begründeten Gegenüberstellung literarischer und musikalischer Analyse. Mit einem Sprung von beinahe einem Jahrhundert befasst sich Bruno Bossis mit der Beschreibung des dramaturgischen Aufbaus von Wagners Vorlage wie auch mancher charakteristischen Eigenschaft der Instrumentation von *Wagner Dream*, einem Werk von Jonathan Harvey, das 2007 inszeniert wurde und das einige Fragmente der Skizzen und der Szenerie von Wagners Opernentwurf *Die Sieger* über ein buddhistisches Sujet verwendet.

Den Band beschließen drei Beiträge, die sich mit der französischen Wagner-Rezeption in unserer Gegenwart befassen: Claude Coste fasst den Inhalt von zwei Bänden der Philosophen Slavoj Žižek und Alain Badiou aus dem Jahre 2010 zusammen, um hervorzuheben, dass die moderne Philosophie dazu

neigt, Wagners Figur und die Aktualisierung seines Werkes wieder zur Diskussion zu stellen, und zwar in dialektischer Position zu den Theorien von Theodor W. Adorno, Friedrich Nietzsche und Philippe Lacoue-Labarthe. Danièle Pistone versucht, eine statistische Bilanz der Präsenz Wagners in der Presse, in Theateraufführungen, in den Tonaufnahmen und in der musikwissenschaftlichen Literatur des 21. Jahrhunderts zu ziehen.

(Oktober 2017) Vincenzina C. Ottomano

*Body Sounds. Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL. Mainz: Schott Music 2017. 264 S. (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 57.)*

Die in diesem Band zusammengetragenen Beiträge sind ursprünglich anlässlich der 70. Frühjahrstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt vorgebracht worden. Trotz seines Schattendaseins neben dem bekannteren Internationalen Musikinstitut Darmstadt (vom Jazzinstitut Darmstadt ganz zu schweigen) kann das INMM also mittlerweile auf eine beachtliche Geschichte zurückblicken. Das Konzept der Tagungen und der aus ihnen resultierenden Bände scheint darin zu liegen, die regelmäßigen Mitglieder des Instituts mit Spezialisten für das jeweils gewählte Thema ins Gespräch zu bringen. Gleichzeitig kommt es zu einem Austausch zwischen Musikwissenschaftlern, Komponisten, Interpreten und Musikpädagogen sowie der interessierten Öffentlichkeit, wie er in dieser Form einzigartig sein könnte. Die Stärke dieser Vorgehensweise liegt in der Vielfalt der von den Autoren repräsentierten Perspektiven und Herangehensweisen. Darin liegt jedoch zugleich die Schwäche: Die den Beiträgen zugrundeliegenden terminologischen und theoretischen Begriffe sind zum Teil so divergent oder sogar inkommensurabel, dass sich nicht immer

nachvollziehbare Beziehungen zwischen ihnen ergeben. Beides – Stärken und Schwächen – lassen sich an diesem Band illustrieren.

Die siebzehn, zumeist kurzen Beiträge sind sehr heterogen, was etwa die Thematik, die Methodik und den Stil betrifft. Dies zeigt sich bereits in der unterschiedlichen Ausprägung des Begriffs des Körpers oder der Körperlichkeit, auf den die Autoren aufbauen. Mal geht es um den tatsächlichen Körper, mal um dessen Repräsentation, mal um eine Metapher; den einen geht es um den Körper als Klangerzeuger, anderen um den des Instrumentalisten, Komponisten, Hörers oder um den musikimmanenten oder von der Musik evozierten Körper – mit anderen Worten um den klingenden Körper, den klangerzeugenden Körper oder den Körper als Thema der Musik. Einige Beiträge bauen auf der Phänomenologie auf, andere auf der Neurowissenschaft, wieder andere beziehen sich auf die Metapherntheorie oder Informatik, wenn sie nicht die Thematik eher allgemein und nach herkömmlichem Verständnis diskutieren. So anregend diese Vielfalt einerseits ist, so schwierig ist es andererseits, Verbindungen zwischen den verschiedenen Ansätzen herzustellen.

Nach einer reichhaltigen und fundierten Einführung des Herausgebers Jörn Peter Hiekel folgt ein programmatischer Beitrag des phänomenologisch inspirierten Philosophen Bernhard Waldenfels. Waldenfels unterscheidet zwischen dem Leib, der wir *sind* und dem Körper, den wir *haben*, eine Dualität, die allerdings spezifisch für die deutsche Sprache ist und die hier durch den Begriff des *Leibkörpers* überwunden wird. Waldenfels' Schlussfolgerungen über „leibliches Musizieren“ – wozu hier auch Komponieren und Hören zu zählen sind – gehören zu den Höhepunkten des Buches, und seine theoretischen und terminologischen Prägungen erweisen sich als einflussreich und werden von zahlreichen anderen Autoren übernommen. Stefan Drees stellt die Diskussion