

dem Sinn erscheint der Sammelband als ein komplementäres „Produkt“ der Edition, ihre wichtige Ergänzung. Dessen Motivation, seine historischen und kontextuellen Gründe, aber auch Zweck und Anspruch eines solchen Vorhabens werden damit deutlicher erkennbar. Aber viel mehr als ein „Benutzerhandbuch“ zu dieser ist der Band eine Art Leuchtfener, um die vielfältigen Wege einer fast völlig verschwundenen Sarti-Forschung neu zu erleuchten.

(Februar 2021)

Esma Cerkovnik

The Cambridge Companion to Operetta.
Hrsg. von Anastasia BELINA und Derek B. SCOTT. Cambridge: Cambridge University Press 2019. xxvi, 319 S., Abb., Nbsp., Tab. (Cambridge Companions to Music.)

Die Websites der Cambridge University Press nennen für die vorliegende Veröffentlichung unterschiedliche Umfänge – 452 bzw. 408 Seiten. Der deutlich geringere Umfang des Printprodukts ist weit mehr als nur ein Fehler in der Werbemaschinerie. Vielmehr bedingt der geringere Umfang der Veröffentlichung bei nicht weniger als 19 Beiträgen im Hauptteil eine Beschränkung in der Informationsmenge, die bei den Bärenreiter/Metzler Handbüchern glücklicherweise vermieden worden ist.

Die vorliegende Publikation ist konsequent musikgeographisch konzipiert – einzelne Musikzentren wie ganze landesbezogene Traditionen finden ihre Thematisierung. So kann der Band in drei ungefähr gleich umfangreiche Teile strukturiert werden. Der erste ist den Anfängen in Paris, Wien, Budapest, London und Tschechien gewidmet. Die fünf Kapitel sind von ganz unterschiedlicher Qualität. John Kenrick etwa hält sich in seinem eröffnenden Beitrag zur Offenbach-Operette unverhältnismäßig lange mit Nebensächlichkeiten auf und kann so weder der sozio-politischen Bedeutung der Offenbach-Operette noch ihrer musikhisto-

rischen Situation in Frankreich hinreichend Platz widmen. Schon nach wenigen Seiten endet sein Kurzessay, der ein typisches Beispiel ist für die folgenden Beiträge: In knappen Essays sollen teilweise nicht unkomplexe Sachverhalte zusammengefasst werden – weitere Informationen darf sich der Leser unter „Recommended Reading“ selbst beschaffen. Es kann nicht überraschen, dass in manchen Beiträgen bei einem derartigen Konzept wichtige Namen und Werke unerwähnt bleiben oder dass sogar die Erkundung offensichtlich an der Oberfläche bleibt. Bruno Bower etwa beleuchtet in seinem Beitrag über die Gilbert-&-Sullivan-Operetten in London ausführlich die aktuelle Sicht auf diese Werke, so dass die musikgeschichtliche, -soziologische oder -psychologische Situation selbst sowie einzelne Werke sowohl im Umfang wie in der Erkundung in die Tiefe kaum Platz finden; hier hätte ein sachkundiges wissenschaftliches Lektorat an den rechten Stellen die Proportionen korrigieren und dem Leser nachhaltigere Erkenntnisse an die Hand geben können.

In anderen Beiträgen werden die Thematiken weitaus tiefer durchdrungen: Lisa Feurzeig bietet etwa in ihrem Beitrag zur Wiener Operette des „Goldenen Zeitalters“ eine vorzügliche Einführung in ihr Thema – soweit es ihr der Platz denn zulässt; sie reißt die Geschichte des Wiener Volkstheaters an und arbeitet Stilcharakteristika einzelner Komponisten heraus; dass Carl Millöcker und Carl Zeller bei ihr zu knappe bzw. keine Betrachtung erfahren, ist sicher auch durch Platzbeschränkungen bedingt. Nicht minder ergiebig (wenn auch bis zu einem gewissen Grade in Überschneidung mit Feurzeigs Beitrag) ist Lynn M. Hookers Beitrag zu Ungarn und „Hungarianisms“ in Operetten und Volksstücken im grob Österreich-Ungarn zu umschreibenden Gebiet. Von nicht geringerer Bedeutung ist Jan Smaczny's vertiefender und die Thematik ausweitender Beitrag zur Bedeutung der Operette in der Wiederbelebung eines tschechischen Nationalgefühls.

Der zweite Teil des Buches ist übertitelt „The Global Expansion of Operetta“ und beleuchtet vornehmlich die Entwicklung in weiteren Sprachräumen. Stefan Freys Einlassungen befassen sich nicht etwa mit der Wiener Operette des „Silbernen Zeitalters“, auch nur fallweise mit ihrer internationalen Ausbreitung – im Grunde nur mit Franz Lehárs *Lustiger Witwe* und Leo Falls *Dollarprinzessin*. Weit substantieller sind die Beiträge von Christopher Webber zur Zarzuela, von Anastasia Belina zur Operette in Russland und der UdSSR, von Pentti Paavolainen zur Operette in Skandinavien inklusive Finnland sowie von Avra Xapapadakou zur Operette in Griechenland. Raymond Knapp betrachtet die Entwicklung der nordamerikanischen (er schreibt amerikanischen) Operette, auch in Abgrenzung zum Musical (es gibt einen separaten *Cambridge Companion to the Musical*, der bereits in dritter Auflage vorliegt) – wenn auch ohne ausführlichere Betrachtung der Broadway-Operette. Leider fehlen Beiträge zu anderen Ländern, auch eine Abgrenzung der Operette zur Opéra comique in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zu Ravels *L'heure espagnole*; selbst Hervé, Charles Lecocq, Reynaldo Hahn oder Robert Planquette finden keine hinreichende Erwähnung.

Der umfangreichste dritte Teil des Buches konzentriert sich (bei aller Inkonsequenz in Bezug zum zweiten Teil) auf die Operette nach 1900. Derek B. Scotts Überblick über die britische Operette nach Sullivan scheint zunächst hinreichend umfassend, doch fällt auf, dass die Bedeutung der Operette auch für ernste Komponisten keine hinreichende Erwähnung findet (beispielsweise Granville Bantocks Engagement bei der Tournee von Sidney Jones' *A Gaiety Girl* oder Benjamin Brittens „Operette“ *Paul Bunyan*). Valerio De Luccas Beitrag zur Operette in Italien umfasst auch die Entwicklungen vor 1900; notgedrungen bleibt es an diversen Stellen bei der Nennung von Namen und Werken ohne die Möglichkeit der vertiefenden Betrachtung. Umgekehrt befasst sich Anastasia

Belina ausführlich mit der Operette in Warschau und kann sich den Platz gönnen, ein Stück Musikgeschichtsschreibung zu präsentieren. In ihrem vorzüglich strukturierten Beitrag zur „Operettenfabrik“ Wien im „Silbernen Zeitalter“ erhellt Micaela K. Baranello die Mechanismen der damaligen „Produktionssysteme“; allerdings irrt sie, wenn sie Emmerich Kálmán und anderen pauschal attestiert, dass sie selbst ihre Werke orchestriert hätten: Es ist hinreichend bekannt, dass die Orchestrierung von Operetten (und nicht nur von diesen) nicht selten von gewiegten Arrangeuren übernommen wurde und eventuell existierende Originalorchestrierungen gerade im „Silbernen Zeitalter“ durch Neubearbeitungen ersetzt wurden. Tobias Becker perpetuiert in seinem Beitrag zur Berliner Operette das Missverständnis, dass es vor den Komponisten des „Silbernen Zeitalters“ keine Operettenproduktion gab – weiterhin ein Desiderat der Musikforschung. Allerdings verquickt er seine lebendige Erkundung der Berliner Theater und ihrer Repertoires mit der *Dreigroschenoper*, der er fast ebenso viel Platz einräumt wie den Repertoireoperetten *Frau Luna*, *Im weißen Rössl* und *Clivia*.

Das den Band beschließende Interview des australischen Regisseurs Barrie Kosky mit Ulrich Lenz über die „Subversiveness of a Predominantly Jewish Genre“ soll, dies ist zu spüren, das Fehlen eines Beitrags über die Operettenpflege in Australien kompensieren. Doch gerät das Interview schnell zu einem Beitrag zu vielen jener Aspekte, die ansonsten in dem Buch zu knapp vorkommen – die politisch-satirischen, die erotisch-subversiven, die queeren Aspekte, die Rückbezüge zur griechischen Komödie. Dass in der Operette, die Kosky vornehmlich betrachtet (Berliner Beiträge des „Silbernen Zeitalters“ einerseits, amerikanische Musicals andererseits), eine unleugbar jüdische Komponente enthalten sein kann, muss hier als missverständliche Verallgemeinerung verstanden werden. Als Gegenpol macht Matthias Kauffmann in seinem Beitrag zur Operette im Nazi-Regime

klar, wie stark sich die braunen Machthaber von im Grunde all den genannten Aspekten und Traditionen abzugrenzen trachteten; die Tilgung der Namen jüdischer Textdichter, die Unterschlagung der Erkenntnis, dass Johann Strauss zu einem Achtel jüdischer Abstammung sei, die Entfernung von Werken jüdischer Komponisten aus dem Kanon. Einige heute vergessene, damals erfolgreiche Kompositionen werden vorgestellt, wenn auch die historische Aufarbeitung der Karriere ihrer Schöpfer, die hier quasi en passant erfolgt, bei aller Korrektheit der Angaben durch Fehlen jedweder Quellenreferenzen (einem Prinzip der ganzen Buchveröffentlichung) nicht ganz seriös wirkt.

Derek B. Scotts Beitrag über Operettenfilme bleibt zumeist sehr selektiv und berücksichtigt auch nicht die Operettenfilme für das Fernsehen, die mit einem kurzen Absatz abgekanzelt werden (Filme von Gilbert-&-Sullivan-Operetten finden keinerlei Erwähnung).

Schon in der Einleitung weisen die Herausgeber darauf hin, dass ihnen Autoren für weitere wichtige Kapitel nicht zur Verfügung standen – dass dennoch die immer wieder aufscheinenden Topoi in Operettenkompositionen aller Länder (politische und soziale Satire, Erotik und Sex, Romantik und Sentimentalität, um nur einige zu nennen) keines eigenen Kapitels wert schienen, ist mehr als bedauerlich. Eine Diskussion der Terminologie des Begriffs „Operette“ erfolgt nicht, obschon weder die Werke von Offenbach noch jene von Sullivan von ihren Schöpfern als Operetten bezeichnet wurden; auch erfolgt die Nutzung der Begriffe des „Goldenen“ und des „Silbernen Zeitalters“ unreflektiert (die Begriffe fanden erstmals in dem 1947 erschienenen Buch *Die Wiener Operette* von Franz Hadamowsky und Heinz Otte Erwähnung); gleichfalls unterbleibt eine Erkundung der Ursprünge im Vaudeville, in der Spieloper und in der Opéra comique. Natürlich wird auch nicht die Operette tatsächlich weltweit erkundet, sondern es fehlen zahllose Kulturregionen und Epochen, so dass der

Band nur eine sehr provisorische erste Auflage eines echten „Companion“ sein kann, während eine entsprechende Verfeinerung und Korrektur kommenden Auflagen vorbehalten sein müssen.

Dann wird hoffentlich auch ein sorgfältigeres Lektorat erfolgen – manche Daten sind falsch (es gibt beispielsweise widersprüchliche Informationen zu Franz von Suppés Todesjahr), im Register scheinen mehrere Werke doppelt auf (Zeichen für voneinander abweichende, im Lektorat nicht angepasste Schreibweisen in den einzelnen Beiträgen). Ein wenig hätte man sich auch eine kontinuierlichere Illustrierung des Bandes gewünscht: So viel Platz sollte sein.

(Februar 2021) *Jürgen Schaarwächter*

Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives. Hrsg. von Davinia CADDY und Maribeth CLARK. Cambridge: Cambridge University Press 2020. 309 S., Abb., Nbsp., Tab.

Ein elegant gestalteter Hardcover-Band von Cambridge University Press mit einem entsprechend stolzen Preis löst hohe Erwartungen aus. Aber auch der Titel, der verspricht, dass in diesem Band Musikwissenschaft und Tanz aus einer historischen wie kritischen Perspektive miteinander in Verbindung gebracht werden, lässt aufhorchen. Nicht etwa, weil diese Kombination etwas gänzlich Neues oder gar Ungewöhnliches wäre, sondern weil gerade in der Musikwissenschaft angloamerikanischer Provenienz bereits zahlreiche (historische wie kritische) Ansätze unternommen wurden und weiterhin werden, sich dem Tanz zu nähern. Um die lebhaften Diskussionen in den einschlägigen „Music and Dance Study Groups“ – sei es innerhalb der AMS oder SMT und nicht zuletzt auch innerhalb der Dance Studies Associations (DSA) – widerzuspiegeln, würde allerdings ein einzelner Band kaum ausreichen. Und da die beiden Herausgeberinnen (und