

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

ebenso ein Großteil der Autor\*innen) des vorliegenden Bandes just in diesen Kreisen, wenn überhaupt, dann nur sporadisch präsent sind, liegt nahe, dass hier nun neue Wege abseits der allgemein kursierenden Debatten eingeschlagen werden sollen – und das wäre nicht nur ein legitimes, sondern auch durchaus reizvolles Unterfangen. Von dieser Vermutung ausgehend, soll daher im Folgenden vor allem danach gefragt werden, worin das Spezifische dieses historischen wie kritischen Zugangs zu tänzerischen Phänomenen aus einer musikwissenschaftlichen Perspektive, letztlich also das herausgeberische Konzept dieser Publikation, besteht.

Die einleitenden Erörterungen zu der Cover-Illustration dieses Sammelbandes – ein ebenso ansprechend wie dezent gestaltetes Poster des französischen Graphikers Jules Chéret mit dem Titel *La pantomime* – eröffnen die Diskussion bildlich poetisch: Das Lachen des auf diesem Plakat abgebildeten Clowns sei anlockend und zurückweisend zugleich, zumal wir es zwar sehen, aber nicht hören können. Dieses Lachen, in dem sich (imaginär) „sound and motion“, aber auch „noise“ mischen, stehe für „human connectedness that resonates with procreative and degenerative, decaying and renewing bodily energies“ (S. 4, mit Verweis auf Mikhail Bakhtin). Und mit Bezug auf einen Artikel von Carolyn Abbate zu der imaginär klanggenerierenden Bedeutung von Gesten in Stummfilmen erfährt man weiter: „In performances involving gestures and music, these relationships raise questions about the interconnectedness of sound and motion, music and dance – performance, life and death.“ Hieraus würden Fragen zu „musical performances, especially those involving dance“ resultieren, insbesondere „[how they] construct meaning and escape meaning, belong to a historical moment and geographical locale and challenge the notion of time and place“ (ebd.) Es dürfte schwerfallen, die anvisierten Sachverhalte noch vager zu umschreiben. Soll hier nun vor allem etwas zwischen se-

mantisch Aufgeladenem und Entsemantisiertem, Zeitlichem und Überzeitlichem, Lokalem und räumlich Ungebundenem in den Mittelpunkt des musikwissenschaftlichen Interesses am Tanz gestellt werden?

Der sich daran anschließende Überblick zu dem Forschungsstand der im Buchtitel proklamierten Thematik fällt leider eher sporadisch-selektiv aus (wobei ohnehin nicht erwartet wird, dass außerhalb des englischsprachigen Raums publizierte Literatur Erwähnung findet). Hinzu kommt, dass diese wohl dosierte Vermischung von Zentralem und Marginalem auch nicht unbedingt aktuell ist (warum wird in einem 2020 erschienenen Buch auf Arnie Cox<sup>4</sup> wegweisende Forschungen nur mit einem Artikel von 2011, nicht mit seiner umfangreichen Monographie von immerhin schon 2016 verwiesen?). Selbst wenn hiermit allgemein kursierende Debatten im näheren oder weiteren Umfeld der fraglichen Thematik zumindest cursorisch gestreift werden können, der spezifische Ansatz des vorliegenden Bandes bleibt weiterhin nur schemenhaft konturiert: „We seek to embrace ideas of musical pleasure, rapture and allure. To keep an eye on the dancing body, we argue, might be to listen more attentively – certainly, more imaginatively – to our music and to ourselves.“ (S. 9) Dabei wird (scheinbar) alles geboten, was dieses Feld zu bieten hat: „different horizons for the concepts of music and dance“, mit „a variety of scholarly approaches, from traditional close reading or analysis to a looser and more speculative brand of hermeneutics“, „common and deep-rooted themes“, die wiederum „creative agency, autonomy, transcendence, subjectivity, consciousness and cultural value“ umspannen und dabei insbesondere „the labelling and separation of ‘high’ and ‘low’, ‘self’ and ‘Other’, mind and body“ in den Blick nehmen (S. 10).

Tatsächlich zeigt sich in den folgenden Beiträgen ein weites Spektrum von Ansätzen, deren gemeinsames Moment vor allem in ihrer Heterogenität besteht – was keinesfalls

ein Nachteil eines solchen Publikationsvorhabens ist. Das eigentliche Problem besteht vielmehr in der Vortäuschung eines übergreifenden herausgeberischen Konzepts und der vermeintlichen Stringenz durch drei Großabschnitte („Conceptual Studies“, „Case Histories“ und „Critical Reading“), denen die einzelnen Beiträge geradezu beliebig zugeordnet werden könnten. Inhaltlich reichen diese Einzelbeiträge von ersten, vergleichsweise unbekümmerten Annäherungen an den sogenannten „Choreomusical Research“ (denn letztlich geht es um dieses Forschungsfeld, auch wenn das – wohlweislich – so nicht deklariert, geradezu kaschiert wird), über (mehr oder minder) provokante Ansätze, die das Rad (ansatzweise oder gänzlich) neu zu erfinden suchen, bis hin zu überaus originellen und sehr kenntnisreich verfassten Studien.

So tendiert beispielsweise John Butts Auseinandersetzung mit tänzerischen Elementen in Vokalmusik von Johann Sebastian Bach zu einer eher bedauerlichen Unbefangenheit – und zwar nicht nur aufgrund der offensichtlich sehr schmalspurigen Rezeption von Quellen und Fachliteratur zum sogenannten Barocktanz, die hierfür aufschlussreich wären, sondern vor allem auch aufgrund der wenig überzeugenden Rückprojektion eines pseudo-antiken Gestenkonzepts aus dem Umfeld der französischen Enzyklopädisten auf den im protestantischen Deutschland wirkenden Komponisten. Auch der gewiss gut gemeinte Ansatz, Bachs Musik mit Susan Leigh Fosters Konzept einer choreographischen Empathie tänzerisch zu rehabilitieren (falls das überhaupt notwendig ist), ist denkbar weit hergeholt, um Naheliegendes zu erklären. Dass ausgerechnet dieser konzeptuell schwächelnde Beitrag den ersten Großabschnitt des Sammelbandes, die „Conceptual Studies“ eröffnet (obgleich er durchaus etwas unauffälliger zwischen die Fallstudien hätte positioniert werden können), belegt leider auch nicht viel herausgeberisches Geschick.

Einen hierzu diametral gegenüberliegenden Pol markiert Carlo Caballero mit seinem

historisch wie kritisch überaus aufschlussreichen Beitrag zu Pavanen- und Passepied-Kompositionen des Fin de siècle. Von einer klug ausgewählten Materialbasis ausgehend, spannt er mit geradezu detektivischem (Recherche-)Spürsinn und hieraus erwachsenden (musik-)analytischen Rückschlüssen ein breitgefächertes Netzwerk musikalisch wie tänzerisch frappierender Bezüge zwischen Bühne und Salon, die bis weit in das frühe 20. Jahrhundert nachwirken – eingebettet in sinnstiftende Hinweise zu gesellschaftspolitischen Kontexten. Dieser Beitrag belegt in idealer Weise, wie gewinnbringend die Einbeziehung tänzerischer Phänomene in eine musikwissenschaftliche Forschung sein kann – wobei dieser Sachverhalt im vorliegenden Fall weniger auf ein bestimmtes (theoretisches oder methodisches) Konzept zurückgeht. Stattdessen verwandelte sich hier merkwürdiges Befremden über musikwissenschaftlich (scheinbar) irrelevante Phänomene (wie der Autor zu Beginn seiner Ausführungen offen gesteht) über Neugier allmählich in eine faszinierende Spurensuche. Insofern mag auch hier Unbefangenheit (im besten Sinne) am Beginn der Arbeit gestanden haben – allerdings eine, die sich nicht mit vorschnellen Erklärungen, und seien sie auch konzeptuell elaborierter Natur, zufriedengibt.

Und während sich Marian Wilson Kimber einem (aus heutiger Perspektive) interessanten Kuriosum widmet – pantomimischen Darbietungen religiöser Lieder in vermeintlicher Anlehnung an François Delsartes bewegte Ausdruckslehre –, erörtert Wayne Heisler Jr in gewohnter Eloquenz Choreographien zu Liedkompositionen von Gustav Mahler (hier wird offensichtlich ein größeres Buchprojekt skizziert, das man mit Spannung erwarten darf – umso mehr, wenn es um Pina Bauschs eigenwilligen Zugang zu Gustav Mahlers Musik geht, der in diesem Beitrag angedeutet wird). Originalität ist auch Joseph Forts somatischem Zugang („Somatic Enquiry“, S. 71ff.) zu einer Menuettkomposition von Joseph Haydn nicht abzuspüren

– auch wenn man hier an Diskussionen erinnert wird, die schon vor etlichen Jahren im Kontext der tanzhistorischen Aufführungspraxis geführt wurden. Der Unterschied zu diesen älteren Debatten besteht vor allem darin, dass der Autor seinen betont empathisch subjektivierenden (und insofern auch vergleichsweise unbekümmerten) Zugang möglichst detailgenau und kritisch reflektierend offenlegt, um Überlagerungen und Verschiebungen zwischen seiner kinästhetischen und auditiven Erfahrungsebene darzulegen.

Thomas Grey gelingt es, ein weitläufiges Thema gut überschaubar zusammenzufassen, das erstmals von Carolyn Abbate (deren Erörterungen allerdings hier stillschweigend ausgeklammert werden) aufgerollt wurde: Richard Wagners Verhältnis zum Tanz bzw. dessen Bedeutung für Wagners Konzeption eines Gesamtkunstwerks. Der Umstand, dass er nicht bei Wagner stehenbleibt, sondern auch Verschiebungen der von Wagner protegierten Ästhetik in den tänzerischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts berücksichtigt und deren Differenz zu Wagners Idealen aufzeigt, verleiht den allseits bekannten Umständen interessante (wenngleich auch nicht gänzlich neue) Denkanstöße.

Suzanne Aspen wartet mit einem Feuerwerk weitgespannter tanzhistorischer Detailkenntnis auf, um einen wiederum keineswegs neuen, dennoch aufschlussreichen Zugang zu Tanzdarstellungen in Operninszenierungen des 19. Jahrhunderts darzulegen („Dance as ‘Other’“, S. 49ff., d. h. Tanz zur Darstellung von gesellschaftlich Ausgegrenztem, auch allgemeine Konventionen Gefährdendem etc.). Dagegen bestechen Maribeth Clarks Ausführungen zu Country Dance-Inszenierungen in Verfilmungen von Jane Austens *Pride and Prejudice* und *Emma* durch die Verzahnung von Filmgeschichte und (Tanz-)Kulturgeschichte bzw. einer medialisierten Kulturgeschichtsschreibung am Beispiel von Tanz.

Konzeptuell am nächsten stehen sich die Beiträge von David J. Code und Davinia Caddy – selbst wenn sie sich in ihrem Bestre-

ben, allgemein kursierende Forschungen zu den jeweils gewählten Themen („kritisch“) zu „dekonstruieren“, von entgegengesetzten Seiten nähern. Während Code dezidiert musikalische Argumente ins Feld führt, um energetische Quellen bzw. tiefenpsychologische Wurzeln von Claude Debussys *Lapès-midi d'un faune* in der choreographischen Umsetzung von Vaslav Nijinsky offenzulegen, bemüht sich Davinia Caddy am Beispiel von Loïe Fullers Tänzen (zu einer Musik, von der wir nicht viel wissen) darum, das (wie ihren Zeilen zu entnehmen ist) Defizit „kritischer“ musikwissenschaftlicher Forschungsliteratur zum Ballett zu beheben („musicological literature on ballet is scarce, and what there is tends towards the methodologically conservative“, S. 110). Selbst wenn dem so wäre und diesem Statement nicht nur eine Unkenntnis der aktuellen Forschungslage zugrunde läge, so stellt sich dennoch die Frage, ob der von Caddy vorgeführte Ansatz programmatischer bzw. konzeptueller Vagheit ein langfristig tragbares Fundament bietet. Loïe Fullers hochgradig ephemere Schleiertänze – und insbesondere ihre Erörterung aus beredtem Munde wie jenem von Jacques Rancière (freilich unter Hinzuziehung von Michel Foucault, Gilles Deleuze und Félix Guattari etc. etc.) – mögen sich für so einen Ansatz in besonderem Maße anbieten – und doch sei diese Lektüre nur schwindelfreien Leser\*innen empfohlen. Insbesondere scheint sich dieser Beitrag an fachlich unbefangene Leser\*innen zu wenden, die nicht unbedingt erwarten, dass sie nach der Lektüre mehr über den fraglichen Gegenstand wissen als vorher.

So anregend und gewinnbringend auch einzelne Beiträge zu diesem Band sein mögen, insgesamt bleibt ein merkwürdig unausgewogener Eindruck: Cambridge University Press wäre zu empfehlen, bald eine erschwingliche Paperback-Ausgabe anzubieten, um die prestigeträchtige Aufmachung und den Inhalt dieses Sammelbandes in ein ausbalanciertes Verhältnis zu bringen.

Februar 2021

Stephanie Schroedter