

pretation von Puccinis Opern. Dabei ist bei vielen der angesprochenen Komponisten der biographische Hintergrund gerade in diesem Zusammenhang besonders wichtig: die Frauengestalten eines Richard Wagner, eines Paul Hindemith, eines Alexander Zemlinsky oder eines Hans Pfitzner wären ohne die entsprechenden Lebensrealitäten, ohne die realen Frauen aus dem Lebensumfeld, nicht denkbar. Eike Rathgeber spitzt dies im Zusammenhang mit Zemlinsky auf die These zu: „[...] die Frauenfiguren [...] spiegeln natürlich den jeweiligen Grad seiner Heilung von Alma wider“ (S. 150).

Insgesamt gibt der Band, eine Zusammenfassung des 6. Internationalen Franz Schmidt Symposions von 2001, einen interessanten Einblick in ein weites Forschungsgebiet. Verdienstvoll, dass mit dem Schwerpunkt „Frauengestalten“ ein zentraler Aspekt der Operngeschichte um 1900 angesprochen wird; bezeichnend, dass sich gerade an diesem Schwerpunkt methodische Differenzen und Unsicherheiten so deutlich festmachen lassen.

(Mai 2004)

Melanie Unseld

*VOLKER CHOROBA: Das Konzert für Orgel und Orchester im 19. und 20. Jahrhundert. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XVI, 341 S., Notenbeisp.*

Mit jedem Wechsel der musikalischen Stile und Moden geht das bewusste oder unbewusste Verdrängen des bisher gepflegten Repertoires einher, sodass das eben noch Aktuelle zumeist bald schon gründlich vergessen ist. Genau an diesem Punkt setzt nun Volker Chorobas Studie über die Entwicklung des Orgelkonzertes im späten 19. Jahrhundert bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts an, indem sie an den Beginn eine für den Leser in ihren nackten Zahlenwerten erschreckende Bilanz stellt: Von mehr als zweihundert für die Besetzung Orgel und Orchester im Zeitraum von 1866 bis 1945 komponierten Werken – davor sind bis zu etwa dreihundert und danach bis in die Gegenwart mehr als dreihundert weitere Kompositionen zu veranschlagen – konnten sich gerade einmal zwei als publikumswirksame Dauerbrenner im Konzertleben halten, nämlich die *Orgelsymphonie* von Camille Saint-Saëns und das *Konzert* von Francis Poulenc. Erst allmählich finden auch die entsprechenden Werke anderer Meister Beachtung,

nämlich beispielsweise von Alexandre Guilmant oder von Joseph Gabriel Rheinberger.

Die Arbeit benennt nun die Gründe für diese Dichte in den etwa achtzig von romantischen und neobarocken Strömungen geprägten Jahren und fasst mittels Analysen an konkreten Werken die Spezifika der Kompositionspraxis im Allgemeinen. Es folgen Kapitel zur Konzertsaalorgel als kulturgeschichtlichem Phänomen und zu deren Nutzung im Gesamt der symphonischen beziehungsweise orchestralen Klangapparates. Weiter wird als ein wichtiger Anlass für die Entstehung der Konzerte die Bedeutung der Inauguration des Saales oder der Übertragung des Werkes im Rundfunk angeführt sowie aufgezeigt, dass nicht selten alternative Fassungen von konkret verorteten Stücken diese für andere Situationen adaptierbar machen wollen. Auch wird auf die Problematik der Verbindung von Orgel und Orchester – Akustik, Sicht, Stimmungsdifferenzen, Registrierungspraktiken, Klangverschmelzung – hingewiesen. Ein knapp gehaltener, jedoch sehr informativer Überblick über die Gattungsgeschichte schließt sich an.

Den weitaus umfangreichsten Teil des Bandes nimmt die systematische Betrachtung von Orgelkonzerten bekannter und auch wenig bekannter Komponisten ein, bei der Aspekte des Kompositorischen für die durchschrittenen Epochen untersucht werden: Anlage von Kopfsätzen, langsamen Sätzen und Schlussätzen, Lyrismen, Choralidiome, Ritornellformen, Fugen, Fantasien, Kadenzen etc. – ein nicht immer ganz leichtes Unterfangen der Beschreibung von zum Teil komplizierter Musik in wenigen Worten, das den Leser trotz aller Informationen rasch zu ermüden droht. Es wird jedoch darin klar, dass das Orgelkonzert „von Beginn an eine sehr deutliche Affinität zur solistischen Orgelmusik mit ihren eigenen Erscheinungsformen“ aufweist und sich „von Anfang an als sehr eigenständige Form des Instrumentalkonzertes“ präsentierte.

Verzeichnisse über die von 1866 bis 1945 beziehungsweise von diesem Zeitpunkt an komponierten Werke geben dem informativen Band zusätzlich einen lexikalischen Wert.

(Januar 2003) Michael Gerhard Kaufmann

*Queer Episodes in Music and Modern Identity. Edited by Sophie FULLER and Lloyd WHITE-*

SELL. *Urbana, Chicago: University of Illinois Press 2002. VII, 324 S., Abb.*

Die wichtige Frage nach der identitätsstiftenden Funktion von Musik steht bei diesem Aufsatzband im Hintergrund. Sophie Fuller (University of Reading, England) und Lloyd Whitesell (McGill University, Canada) haben als Herausgeberin und Herausgeber dieses Bandes aber gerade nicht offenkundig scheinende, sondern quer liegende Beispiele für dieses Phänomen zwischen 1870 und 1950 ausgewählt. Das englische Wort „queer“ in seiner Bedeutung als Homosexualität impliziert die „queer studies“, die sich in der US-amerikanischen Musikologie längst im Bereich der Gender- und Kulturforschung etabliert haben.

In diesem Band wird versucht, die Verbindung von „Musik und Homosexualität“ („intersection between music and queerness“, S. 3) innerhalb eines verzweigten Netzwerks von offenen, aber vor allem von verschwiegene Deutungsmöglichkeiten zu sehen. Zu Recht verweisen die HerausgeberInnen auf die metonymische Verschlüsselung von Homosexualität als ‚Musikalität‘, die sich in Texten der Zeit (u. a. bei Marcel Proust) findet (S. 1 f.). Bezüge zu KomponistInnen, WissenschaftlerInnen, DarstellerInnen, zum Publikum, zum Repertoire und zu einzelnen Musikwerken ergeben ein weit gespanntes Panorama, aus dem hier nur wenige Beiträge angesprochen werden können. Autobiographisches findet sich in der ersten Sektion, so Eva Riegers Aufsatz über die Lebensgemeinschaft von Eugenie Schumann und Marie Fillunger, Lloyd Whitesells Einblick in Aspekte von Ravels Leben und Sophie Fullers Versuch einer Sammlung von Namen lesbischer Musikerinnen im England des Fin-de-Siècle.

In der zweiten Sektion geht es um das Problem der öffentlichen Präsentation und Rezeption von homosexuellen Musikerinnen und Musikern. In ihrem reich bebilderten Beitrag über Frauen, die Männerrollen in Varieté und Vaudeville darstellten, zeigt Gillian Rodger, dass das Bürgertum sie als Bedrohung empfand, weil sie bürgerliche Ideale angriffen. Malcolm Hamrick Brown entwickelt eine konzentrierte anglo-amerikanische Rezeptionsgeschichte in Bezug auf Čajkovskijs Leben und Werk. Schon bei der ersten englischsprachigen Biographie (1888) wurde Čajkovskijs angebliches „feminines“ Wesen als Grundlage seines Werkes gesehen. Ham-

rick weist analoge Tendenzen in der Čajkovskij-Forschung bis heute nach und zeigt deren Beeinflussung der Rezeptionsgeschichte.

Die dritte Sektion geht mit dem Hinweis auf „double meanings“ mehrdeutigen Implikationen in Musikwerken und Briefen nach. Jann Pasler zufolge begriff Camille Saint-Saëns die symphonische Tondichtung *Le Rouet d'Omphale* als komplexe Metapher, um die persönliche wie die nationale französische Identität genauer zu untersuchen und darzustellen. Pasler setzt in einem mit historischen Fakten gespickten Beitrag das Changieren der Geschlechter in der Musik zu der unsicheren Situation Frankreichs um 1871 in Bezug.

In der letzten Sektion („Queer Listening“) berichtet Sherrie Tucker über ihre Interviews mit Musikerinnen, die in Frauen-Jazzgruppen der 1940er-Jahre spielten. Diese litten darunter, dass die Medien sie übergingen, nicht ernst nahmen oder unsachgemäß beurteilten, waren als Musikerinnen dauernd der Gefahr ausgesetzt, als „unweiblich“ zu gelten und empfanden Tuckers Fragen nach ihrem Privatleben als bedrohlich. In einem sprachlich brillanten und selbstkritischen Beitrag sucht die Autorin nach Gründen für deren eisiges Schweigen über ihre gleichgeschlechtlichen Partnerschaften.

Ebenfalls provokant und zum Weiterdenken anregend ist der Beitrag von Mitchell Morris („On homosexual Wagnerians“), in dem er den Kult untersucht, der sich im homosexuellen Diskurs um 1900 anhand von Richard Wagners Figuren und Musik bildete. Morris' These ist, dass, obwohl Wagner in seiner Lebensführung alles andere als homosexuell war, seine körperbetonte Musik Grenzen öffnete und gesellschaftliche Außenseiter ansprach. Schlagend erscheint das Beispiel der *Tristan*- und *Walküren*-Rezeption in einer Novelle von Hanns Fuchs aus dem Jahr 1909. Die Rezeption durch den frühen Thomas Mann (u. a. in *Wälsungenblut*, 1906, und in *Tod in Venedig*, 1911/12) ist ein bekannteres – hier nicht genanntes – Beispiel.

Der Zeitraum zwischen 1870 und 1950 erscheint zunächst ein wenig willkürlich gewählt, ist aber als – wenn auch deutlich nach hinten verschobene – Erweiterung des Fin-de-siècle-Begriffes akzeptabel. Wagners *Tristan* – wiewohl bereits aus dem Jahr 1865 – wird ebenso als Anfangsmarke gesehen, wie die erste Formulierung des Begriffs „Homosexualität“ vor

1868/69. Gerade in der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts entsteht das bewusst formulierte Konzept einer aus der herrschenden Geschlechterdichotomie ausbrechenden psychosexuellen Orientierung zum ‚eigenen‘ Geschlecht. Bereits 1886 wurden sexuelle Orientierungen außerhalb der Heterosexualität in Richard von Krafft-Ebings viel rezipiertem und folgenreichem Werk, der *Psychopathia sexualis*, pathologisiert. Auch Freud beschäftigte sich in seinen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) mit der Homosexualität, die er zwar als Perversion definiert, aber nicht pathologisiert, sondern neutral als sexuelle Variante definiert. Zu erwähnen ist noch die erst in den letzten Jahrzehnten ‚wieder entdeckte‘ Schrift des Mediziners und Sexualtheoretikers Magnus Hirschfeld über *Sexuelle Zwischenstufen* (1918). Die Folgen dieser Konzepte in der Musikgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden in diesem Band auf vielfältige Weise erkundet.

Manche inzwischen bekannte Thesen, aber auch viel Unbekanntes hat dieser Band zu bieten. Die höchst ungewöhnlichen Thesen vermögen zu provozieren – und das ist sicher ein Ziel der Aufsatzsammlung. Die Musik dient hier als Folie, auf der die Konventionen des „Normalen“ mit verschiedenen Formen sexueller Identität konfrontiert werden, und die Ergebnisse sind höchst unterschiedlich. Dass die Forschung noch weithin am Anfang steht, lässt für eine gewisse Disparität der Ansätze Verständnis aufkommen.

(Mai 2003)

Corinna Herr

*ANNETTE OPPERMAN: Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts. Eine Studie zur deutschen Editions-geschichte am Beispiel von Bachs „Wohltemperiertem Clavier“ und Beethovens Klaviersonaten. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. X, 364 S., Notenbeisp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 10.)*

Zahlreiche vorliegende Studien lassen die Schlussfolgerung zu, dass das Wachsen und Gedeihen des deutschen Musikverlagwesens bis Ende des 18. Jahrhunderts vergleichsweise begrenzt war: Ein kleiner Kreis von Herstellern produzierte in aufwendigem Verfahren geringe Auflagen musikalischer Ausgaben, die durch ihren hohen Preis einen recht exklusiven Käufer-

kreis anzogen. Doch nur eine Musikers-genera-tion später, am Ende des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts, gab es eine Welle von Verlags-neu-gründungen, deren ökonomische Grundlage der steigende Absatz von Musikalien für die häusliche Musikpflege war.

Hier setzt Oppermanns Studie ein. Sie beobachtet, dass das Interesse des Bürgertums an der Musik verknüpft war mit dem Streben nach Bildung, einem Phänomen, das dem geistes-geschichtlichen Profil des gesamten Jahrhunderts wesenseigen wurde. Das bedeutet, dass gerade gedruckten Notenausgaben in dem von ihr skizzierten Zusammenhang bei der Vermittlung des Bildungsgutes Musik eine zentrale Rolle zukam.

So bildet dieser sozial- und kultur-geschichtliche Hintergrund erst die Voraussetzung für die 1798/99 einsetzende Veröffentlichung von zunächst auf die Klavier- und Klavierkammermusik beschränkten *Ceuvres complètes* „großer Meister“ wie Mozart, Haydn, Bach oder Beethoven. Diese sind als Keimzellen von Gesamtausgaben anzusehen, deren Ära etwa 1850 mit der Gründung der Bach-Gesellschaft zur Erstellung einer historisch-kritischen Gesamtausgabe aller Werke Johann Sebastian Bachs begann. Oppermann untersucht die musikalischen Klassiker-Ausgaben – vor allem jener oben genannten Werke – als eine Publikationsform, die ein rechtsfreies Repertoire von mustergültigen Werken in großen Auflagen und meist einheitlicher Gestaltung zu einem niedrigen Preis präsentierten. Die Berücksichtigung des historischen Kontexts der musikalischen Klassiker-Ausgabe lässt, so das Fazit der im Fachbereich Kulturgeschichte eingereichten, ordentlich ausgearbeiteten Studie (kleine Recherche-fehler sind marginal, etwa schreibt sie „Molbenbur“ statt „Molkenbur“ im betreffenden Literaturverzeichnis-Eintrag), deutlich werden, dass diese Publikationsform im Zusammenwirken der technischen, ökonomischen und rechtlichen Veränderungen des Musikalienmarkts im 19. Jahrhundert zu einem Kristallisationspunkt verlegerischer Konkurrenz wurde. Aber auch, dass die stetig wachsende Vielfalt immer unterschiedlicher bezeichneter Ausgaben eine Gegenbewegung provozierte: die von Herausgeber-zusätzen freien Urtext-Ausgaben.

Inwieweit durch die normierte Klassiker-Ausgabe dem standardisierten „klassischen“