

Musik handle, kann man sich als Leserin fragen, ob nicht gleich das Verhältnis von Musik und Homosexualität auf produktivere Art hätte perspektiviert werden können.

Dennoch vermittelt der Band den Eindruck, dass „Homosexualität“ eine gewinnbringende Kategorie in der (sozial-)historischen Auseinandersetzung mit musikkulturell handelnden Akteur:innen sein kann und – in Hinblick auf die erwähnten Leerstellen bisheriger Forschung – sein sollte, und Gleiches gilt für die Beschäftigung mit in Diskursen und Rezeptionszusammenhängen eingespannten musikalischen Werken. Interessant wäre hier auch herauszustellen, was eigentlich die musikwissenschaftliche Forschung qua ihres Forschungsgegenstands zur interdisziplinären Homosexualitätsforschung beitragen kann. Insofern sich die meisten Beiträge mit biographischer Darstellung, historischer Kontextualisierung und musikalischer bzw. Text-Analyse und Interpretation beschäftigen, scheinen sich die im Vorwort konstatierten „ganz unterschiedlichen[n] Forschungsansätze“ (S. 9) wohl v. a. auf die je anders akzentuierten Fragestellungen der Beitragenden zu beziehen. Wer nach begrifflichen Angeboten und Theorieentwürfen sucht, etwa in Anbindung an disziplinenübergreifende Konzepte aus den Gender und Queer Studies, wird nur sporadisch fündig – was aber auch nicht das Hauptanliegen des Bandes war.

Dass eine Adaption solcher Konzepte fruchtbar gemacht werden kann, beweist der Beitrag von Ulrich Wilker, der im Rekurs auf Judith Butler und Eve Kosofsky Sedgwick eine durch musikalische Analyse gestützte Lesart von Ravels *L'heure espagnole* vorlegt, in der die Schichtung der musikalischen Motive der männlichen Protagonisten als „motivische[s] ‚male bonding‘“ (S. 372) in den Blick gerät. Wilkers Aufsatz eröffnet die dritte Sektion, „Manierismen“, welche die anderen Beiträge des Bandes produktiv ergänzt. Hier findet auch eine interdisziplinäre Öffnung statt, v. a. in den Bereich der

Literaturwissenschaft. Wenn Gregor Schuhen etwa die Figur des Dandy „zwischen Hegemonieanspruch und Homosexualitätsverdacht“ (S. 443) und die „Verbindungslinien zwischen Manierismus und Dandytum“ (S. 456) beleuchtet, können seine Einsichten auch für Musikforschung fruchtbar gemacht werden. Ein weiterer Aufsatz von Clarke (der in dem Band für eine gewisse stilistische Erweiterung sorgt) schlüsselt nachvollziehbar auf, wie die „karikierende Darstellung von klischeehaft-heterosexuellem Begehren“ (S. 386) in Musicals im Sinne eines „Dekonstruieren[s] von Heteronormativität“ und einer „gespielten Scheinhomosexualität“ (S. 392) gelesen werden konnten.

Der Band *Musik und Homosexualitäten*, dessen Beiträge durch die expliziten und impliziten Querverweise und Verbindungslinien in ihrer Zusammenstellung an thematischer Komplexität gewinnen, leistet nicht zuletzt im Aufzeigen von Forschungsbedarf und der konkreten Benennung noch offener Fragen einen wichtigen Beitrag zur Musikforschung.

(August 2022)

Julia Freund

The Oxford Handbook of Music and Queerness. Hrsg. von Fred Everett Maus und Sheila Whiteley. Oxford: Oxford University Press 2022 (Online-Veröffentlichung 2018). xiii, 676 S., Abb., Nbsp., Tab.

Während in der deutschsprachigen Forschungsgemeinschaft die Studien zu LGBTQIA+ und Musik noch eher am Anfang stehen, hat sich im englischsprachigen Raum nicht zuletzt seit den Pionierarbeiten von Philip Brett, Elizabeth Wood und anderen in den vergangenen dreißig Jahren eine reiche Forschungskultur mit durchaus eigenen Bereichen der Spezialisierung entwickelt. Dem nicht gerade leichten Anspruch, der Vielfalt der gebotenen Thematik in einem Handbuch gerecht zu werden, versuchen Fred Everett Maus and Sheila Whiteley, zusammen

mit dem Theater- und Performancewissenschaftler und Afroamerikanistikprofessor Tavia Nyong'o und der Musikethnologin Zoe Sherinian, mit einer großen Vielfalt von insgesamt 32 Textbeiträgen in sechs Abteilungen gerecht zu werden. Nur sechs Autoren der Beiträge sind an europäischen Universitäten tätig, mit der Ausnahme von Tim Stüttgen, Jeroen de Kloet und Yiu Fai Chow sind alle weiteren Verfasser an nordamerikanischen Hochschulen tätig (gewesen). Ein durchaus eigenes Netzwerk wird so in der vorliegenden Publikation ausgebreitet, mit besonderen Schwerpunkten und eigenen Facetten.

Fred Everett Maus ist sich der Vielfalt des Schrifttums zu Music und Queerness sichtlich bewusst, allerdings – das scheint auch in der Einleitung durch – fast ausschließlich mit Blick auf englischsprachige Veröffentlichungen. Ein wenig kann er andeuten, warum einige Bereiche im vorliegenden Band eher ausgespart wurden – es hätte der Situation aber gutgetan, hätte er in möglichst vielen Bereichen noch versucht, Abhilfe zu schaffen. Allerdings muss man die Genese des Buches (die nicht erläutert wird) wohl mit in Betracht ziehen – die ursprüngliche Herausgeberin Sheila Whiteley starb 2015 74-jährig, so dass eine längerfristige weitere Verzögerung vermieden werden sollte. Dass der Veröffentlichungsprozess bei Oxford University Press zumeist länger dauert, als gut für die Publikation ist, mag die Situation noch zugespitzt haben. Die Online-Version des Handbuchs erschien 2018, weitgehend unbeachtet in Europa, die Druckfassung wurde erst verzögert 2022 ausgeliefert.

Im eröffnenden Abschnitt „Kinds of Music“ werden in sechs Beiträgen verschiedene „Musiken“ aufgeblättert, die, wie es scheint, eher durch die besonderen Interessen der einzelnen Autoren als durch ein systematisches Konzept der Herausgeber*innen bestimmt werden: Electronic Dance Music (Luis Manuel Garcia-Mispirota), das Musical *Mame* (Bradley Rogers), Gospel Music (E. Patrick

Johnson), irische Traditional Music in den USA (Tes Slominski), Country Music (Shana Goldin-Perschbacher) und Hip-Hop (Shanté Paradigm Smalls). Teilweise trüben, so scheint es jedenfalls dem Rezensenten, auch queere Konstrukte der Autor*innen den wissenschaftlich neutralen Blick, sodass, etwa im Beitrag zur Gospel Music, ein eher essayistischer denn wissenschaftlich vertiefender Ton vorherrscht; dies mag teilweise auch durch die gelegentlich mehr als bedenkliche Ignoranz internationaler Forschungs- und Standardliteratur begründet sein. Und so erhellend wenigstens einige dieser Beiträge sind, die neue Perspektiven eröffnen oder neue Fragen stellen – vieles bleibt (teilweise erschreckendes) Stückwerk, ohne die Einzelthematiken auf Größeres hin zu öffnen, im Sinne eines Handbuchs die Perspektiven konsequent zu weiten.

Queere Lesarten traditionell nicht unbedingt als queer verstandener Quellen erkundet der zweite Hauptabschnitt. Da geht es um queere Lesarten von Bibeltexten (Dirk von der Horst, leider ausschließlich mit Blick auf zeitgenössische nordamerikanische Musik), Opernadaptationen und die Repräsentation nicht-normativer Sexualitäten (leider abermals mit einem stark verengten Blick – selbst hier sind die wegweisenden Kompositionen Michael Tippets Freya Jarman keine Erwähnung wert, vielmehr verliert sich die Autorin in Allgemeinplätzen zu Bizets *Carmen* und Britten's *Death in Venice*), queere audiovisuelle Kreativität (in Nina Treadwells Beitrag geht es mithin nicht wirklich um Queerness und Musik) und um Karaoke und queere Performance (Karen Tongsons Kapitel versucht auch theoretische Überlegungen zu formulieren).

In einem weiteren Hauptabschnitt befassen sich vier Beiträge mit verschiedenen Arten der Materialität von Musik und Klang, besonders von Vokalklang; keiner dieser Beiträge überzeugt durch einen hinreichenden Bezug zum Hauptthema Musik und Queerness; hier scheinen die bislang noch

nicht hinreichend systematisch entwickelten Methodiken zu diesem Themenbereich ganz besonders auffällig. So vielfältig Queerness sein kann, so vielfältig kann naturgemäß auch ihre klangliche Manifestation sein; jeder Versuch, hier eine Phänomenologie zu entwickeln, muss mit größtmöglicher Offenheit zum Objekt agieren. Überraschenderweise behandelt nur ein Beitrag in diesem Abschnitt den Fetischcharakter von Klang (Jodie Taylor) – und dieser bleibt zum großen Teil eher theoretisch-soziologischer Natur, als dass tatsächlich ein Instrumentarium entwickelt würde, „Aural Sex“ in ein umfassendes Konzept einzubinden.

Unter der Überschrift „Lives“ sind sieben Beiträge zusammengefasst, „queer lives mostly, in relation to music and sound“ (S. 18). Die Wahl der Beiträge scheint wenig repräsentativ, teilweise ausgesprochen assoziativ, einige Beiträge sagen mehr über ihre Verfasser*innen denn über die besprochenen Themen aus (Charles Fisk über „Endangered Tenderness: Schubert, Chopin, and Schumann“, ohne auch nur den geringsten Bezug zu aktueller Forschungsliteratur oder Originalquellen; Sheila Whiteleys Beitrag über „Queering Brighton“ bietet leider kaum wirkliche Substanz zur Musik der queeren Szene Brightons, mehr persönliche Betrachtungen denn vertiefte Forschung; auch Elizabeth Goulds kurzer Beitrag über Feminismus enthält kaum Substantielles zu Queerness und Musik). Colin Andrew Lee eröffnet mit seinem Beitrag einen Blick auf queere Musiktherapie angesichts HIV und AIDS, wenn auch das Schaffen von an AIDS verstorbenen Komponisten gar nicht thematisiert wird, vielmehr einzelne Fälle aus der therapeutischen Praxis Erwähnung finden. Dana Beitz wendet sich dem nicht leichten Thema einer „Trans*Method in Musicology“ zu, nimmt aber gleichfalls schnell eine subjektive Perspektive ein, und den Untiefen einer apologetischen Musikwissenschaft, die das große Ganze aus dem Blick verlieren, kann auch sie nicht ganz entgehen. Tim Stüttgens

Beitrag befasst sich mit den auf afroamerikanische Queerness ausgerichteten „queer studies“, und so knapp seine Einlassungen sind, so weitreichend ist doch sein Konzept; während der Arbeit an seiner Masterarbeit zur Queerness nahm sich Stüttgen, auch als Performancekünstler aktiv, 2013 das Leben. Der Abschnitt endet mit einem Beitrag von Jenny Olivia Johnson zu Pädosexualität und Musik (auch wenn der Titel ihres Beitrages hierfür eigentlich zu unspezifisch ist); auch hier geht es weniger um die möglicherweise existierende – wie auch immer geartete – Verbindung zwischen der spezifischen Situation (Knaben- oder Kinderchor, Musikpädagogik) und der Musikausübung oder der komponierten Musik als vielmehr um subjektive Einlassungen, die reichlich wahllos und pauschalierend Benjamin Britten und den Knabenchorleiter Donald G. Hanson einander gegenüberstellen, nicht aber Nicolas Gombert, Jean-Baptiste Lully oder Johann Rosenmüller erwähnen. (In diesem Beitrag ist die herangezogene Literatur als nahezu unwissenschaftlich zu bezeichnen, Zeitungsartikel und Onlinepublikationen treten an die Stelle substantieller Forschungspublikationen.) Leider war in diesem Kapitel kein Platz, auch andere queere „Übergriffigkeiten“ in der Musikszene zu diskutieren – gerade in den USA hätte eine objektivierende Betrachtung dieses Bereiches vielleicht neue Perspektiven erbringen können.

Einige Schlaglichter auf Queerness und Musik in den vergangenen 100 Jahren bietet der vierte Abschnitt, von „Queerness in the Clerical Imagination, 1200–1500“ (Lisa Colton), einem Beitrag zu Illustrationen in Manuskripten, über eine allzu oberflächliche „Queer History of the Castrato“ (Emily Wilbourne), die aber merkwürdigerweise stärker von einer postfreudianischen Perspektive ausgeht als die queeren Aspekte des Kastratenseins historisch zu vertiefen, den Blick auf das Crossdressing in der Barockoper oder die ‚Gegenbewegung‘ der Hosenrollen ab dem Zeitalter der Aufklärung zu lenken. Gillian

M. Rodger wirft einen ausführlichen (für die vorliegende Veröffentlichung eigentlich zu ausführlichen) Blick auf Drag auf US-amerikanischen Bühnen im (langen) 19. Jahrhundert – auch hier wieder ein ausgesprochen spezifisches Thema, das nicht hinreichend geweitet wird und vor allem wenig mit dem Bereich der Musik unterfüttert wird; die kurze Erkundung der „European antecedents“ erweist sich als blamabel verkürzend und wenig vertieft recherchiert; hier hätte editorisch rigoros eingegriffen werden müssen.

Das Kapitel endet mit ausführlichen Beiträgen zu anglophonen Songs über HIV/AIDS (Matthew J. Jones) und zu queerem Patriotismus beim Eurovision Song Contest (Ivan Raykoff). Dass andere musikalische Kunstformen, die sich mit HIV/AIDS befasst haben, keinerlei Erwähnung wert zu sein scheinen, zeugt einmal mehr von den selektiven Perspektiven des Verfassers und der Herausgeber*innen. Immerhin sind beide Beiträge solide recherchiert und behandeln ihre Thematiken mit hinreichender Seriosität.

Der letzte Abschnitt mit fünf Kapiteln ist „Cross-Cultural Queerness“ überschrieben und greift verstärkt auch musikethnologische Perspektiven auf. Im eröffnenden Beitrag bemüht sich Zoe Sherinian, am Beispiel ihrer Feldforschungen in Indien Fragestellungen und Leitfäden für entsprechende Untersuchungen zu erkunden. So hilfreich die acht von ihr herausgearbeiteten Punkte sind, so umfassen sie doch nicht alle wesentlichen Aspekte. Natürlich ist ihr voll zuzustimmen, dass eine von den westlichen „Kulturnationen“ generierte Sichtweise auf Gender oder Sexualität keineswegs bruchlos übertragen werden kann, noch dass queere Musikethnologie westliche LGBTQ-artige Subkulturen vermuten sollte. So wie einerseits queere oder „queer-like“ Verhaltensweisen in anderen Kulturen keineswegs für marginal oder stigmatisiert gehalten werden sollten, so – und dies ist ein wesentlicher fehlender Teil ihrer Perspektive – sollte auch nicht vergessen

werden, dass in vielen nichteuropäischen Staaten Marginalisierung und Stigmatisierung von queeren Menschen existieren, die sich neben einfacher Ausgrenzung im weiten Spektrum von „Heilbehandlungen“ und Gefängnisstrafen bis hin zur Todesstrafe erstrecken. Dass im südasiatischen Raum, wo queere oder „queer-like“ Verhaltens- und Lebensformen teilweise nicht nur weit stärker verbreitet, sondern auch wesentlicher Teil der Kultur (und der Subkulturen) sind, auch dieser Bereich vielleicht etwas anders wahrzunehmen ist (im ganzen Buch scheint die Strafbarkeit von queerem Verhalten kaum auf), mag für Sherinians Forschungszugang zutreffen und ihrer Situation als lesbischer Forscherin genehmer sein, ist aber weit entfernt schon von den queeren Lebensrealitäten etwa in China oder selbst Thailand – eine dezidiert unpolitische Vorgehensweise wie von ihr empfohlen mag pragmatisch sein, wird aber nicht wirklich die ganze Vielfalt der Problematiken aufdecken können. Umso spannender Joseph S. C. Lams Beitrag zum Crossdressing als künstlerischer oder queerer Performance in der chinesischen Kunqu-Oper und jener von Henry Spiller zu „non-ordinary gender and sexuality in Indonesian performance“ – wenn auch der Aufsatztitel eher westliche Konzeptionen denn einen unverstellten queeren Blick nahelegt, der sich dann aber im Beitrag durchaus ergibt. Beiträge zu queerer Politik in der Pop-Musik Hong Kongs (Yiu Fai Chow/Jeroen de Kloet – noch ohne hinreichende Implementierung der Einflussnahme Chinas auf diese Kulturentwicklung – durch die verzögerte Veröffentlichung ist dieser Beitrag bereits jetzt ein Stück Zeitgeschichte) und zu queeren Aspekten in der ukrainischen Popmusik (Stephen Amico) schließen den Band, der in vieler Hinsicht Schlaglichter wirft.

Zu einem Handbuch, wie wir es im deutschsprachigen Raum verstehen, sind die Beiträge aber zumeist zu disparat, es fehlen viele wichtige Aspekte und Perspektiven, eine ganze Reihe Beiträge ist überdies qualitativ

als oberflächlich zu bezeichnen. Es ist zu hoffen, dass viele neue Fragestellungen und Perspektiven in den nächsten Jahren durch weiteren intensiven Austausch, Tagungsberichte und Sammelbände der Öffentlichkeit an anderer Stelle vermittelt werden können.
(Juli 2022) *Jürgen Schaarwächter*

Religiöse Friedensmusik von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. von Dominik HÖINK. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 345 S., Abb., Nbsp., Tab. (Folkwang Studien. Band 21.)

Der Band gibt die Vorträge eines Symposiums wieder, das als Zusammenarbeit der Folkwang Universität der Künste mit dem Exzellenzcluster „Religion und Politik in den Kulturen der Vormoderne und Moderne“ der WWU Münster im Juni 2018 stattgefunden hat. Zeitgleich zum Münsteraner Symposium fand die Abschlussstagung des Leibniz-Forschungsprojekts „Repräsentationen des Friedens im vormodernen Europa“ in Mainz statt, bei der die Musikwissenschaft ebenso vertreten war.

Wenn der Herausgeber Dominik Höink in seiner Einführung konstatiert, dass „Musik seit jeher ein zentrales Medium der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Frieden‘ war“ (S. 9) und gleichzeitig von der bislang nicht sehr umfangreichen musikwissenschaftlichen Friedensforschung spricht, dann zeigen die beiden Tagungen das gesteigerte wissenschaftliche Interesse an der Thematik. Die Forschungen haben sich bisher weitgehend auf das 20. Jahrhundert mit seinen zahlreichen unfriedlichen Entwicklungen in Kriegen und Diktaturen erstreckt sowie auf den Dreißigjährigen Krieg, auf Zeiten also, in denen große Teile der Bevölkerung von Krieg und Gewalt erfasst wurden. Der vorliegende, aus 16 Einzelbeiträgen bestehende, chronologisch angeordnete Band erweitert das Blickfeld nun

sowohl im zeitlichen Rahmen, indem vor allem Entwicklungen der älteren Geschichte in den Blick genommen wurden, und im geographischen Raum, indem mit Indien, Ghana, Südafrika und dem Vorderen Orient auch Regionen erfasst wurden, die bisher kaum im Fokus der „musikwissenschaftlichen Friedensforschung“ (S. 9) gestanden haben. Ob letzterer Begriff, den Höink in seiner gut orientierenden Einführung verwendet, die damit gemeinten Forschungen treffend erfasst, ist diskutierbar. Denn Friedensforschung meint im Kern eigentlich zunächst die Forschung, wie Frieden in der Gegenwart erzielt und erhalten wird. Hinzu kommt eine historische Friedensforschung, die ergründet, wie Frieden in vergangenen Epochen erreicht bzw. anderen, z. B. machtpolitischen Zielen, untergeordnet wurde. Zu dieser Art von Friedensforschung kann die Musikwissenschaft kaum einen Beitrag leisten. Daneben hat sich als eine besondere Facette die kulturhistorische Friedensforschung etabliert, die fragt, welche Ausdrucks- und Sichtweisen Kunst und Kultur zum Frieden, zu seiner Erreichung, Erhaltung und Gefährdung beigetragen haben und beitragen können. Hier wäre die entsprechende Musikforschung anzusiedeln, vielleicht mit dem Begriff Friedensmusik-Forschung, wie Höink es auch im Zwischentitel (S. 19) formuliert. Eine Definition, was genau unter Friedensmusik zu verstehen ist, könnte ebenso Gegenstand der Auseinandersetzung sein. In jedem Fall ist sie ein Teil der politischen Musik.

Die Beiträge des Bandes stellen sich die Aufgabe, ein relevantes Repertoire, das dem titelgebenden Begriff „Religiöse Friedensmusik“ gerecht wird, zusammenzutragen bzw. dem schon bekannten hinzuzufügen und in seiner jeweiligen Aussage zum Frieden zu erschließen.

Die Chronologie beginnt mit der vorchristlichen Zeit im Vorderen Orient, wo „Frieden durch göttlich befohlene militärische Gewalt“ (S. 22) entsteht bzw. definiert