

henden musikalischen Lebens während des spanischen Bürgerkrieges (1936–1939). Die Republikaner kollektivieren das Musikleben in den Metropolen und öffnen es für die Arbeiterschaft. Die Nationalisten suchen eine (musikpädagogische) Vereinheitlichung der spanischen Folklore unter den Prämissen Vaterland und Kirche. Beide Seiten bedienen sich der Musik als Propagandamittel.

Eberhard Nehlsen präsentiert die ältesten Versionen des Liedes von der Breisacher Buhlschaft. Dieses im Dreißigjährigen Krieg weit verbreitete Lied erzählt die Belagerung und Eroberung der Stadt Breisach als verklausulierte Brautwerbung. Nehlsen spürt diversen Textüberlieferungen nach, findet Spuren der *Buhlschaft* in Flugschriften und Liedsammlungen in ganz Europa und geistliche Kontrafakturen auf katholischer und protestantischer Seite. Martin Rempe untersucht den privilegierten sozioökonomischen Status, das Selbstverständnis und das Repertoire von ca. 30.000 deutschen Berufsmusikern im ersten Weltkrieg. Die Musik hatte kriegswichtige Entlastungsfunktionen. Daraus resultiert eine Dankbarkeit von Soldaten, Politik und Gesellschaft für die als brotlos gescholtene Kunst, die das Sozialprestige der Musiker in und nach dem Krieg erheblich aufwerten.

Die Wechselwirkungen von Krieg und Musik werden – bis auf wenige Ausnahmen (Annemarie Firme / Ramona Hocker (Hrsg.): *Von Schlachthymnen und Protestsongs. Zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von Musik und Krieg*, Bielefeld 2006) – meist literarisch-spekulativ (Steve Goodman: *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge, MA 2012) oder künstlerisch (*Krieg singen* 2016, Berlin) erfasst. Die Wissenschaft kümmert sich eher um Teilaspekte oder handelt einzelne Epochen ab. Den ersten Überblick über die Geschichte der Musik in amerikanischen Kriegen liefert Sarah Kraaz erst 2019. Holtsträtters Sammelband ermöglicht daher, trotz der fast disparaten Vielfalt der Beiträge, einen ersten Einstieg in die Diskussion. Er zeigt, dass sich über musikhistorische

Zugriffe Mentalitäts-, Sozial- und Alltagsgeschichten des Krieges differenzierter erzählen lassen. Alle Beiträge zeigen, wie eng Musik und Krieg verwoben sind und dass das musikalische Leben in Zeiten des Krieges nicht selten erblüht: sei es zur Propaganda und der Verbreitung von Hass, sei es zur Entlastung vom Ausnahmezustand und der Erinnerung an die Normalität. Allerdings lassen die sehr spezifischen Beiträge wenig Raum für grundlegende Reflektionen. Die Inblicknahme aktuellerer Phänomene, sei es die Aufarbeitung der Rolle des „Hate Radios“ in Ruanda, die popmusikalischen Aspekte des „Kriegs gegen den Terror“ oder die Funktion der Naschids in der islamistischen Agitation, hätte die Brisanz dieses Sammelbandes noch erhöht.

(Mai 2019)

Konstantin Jahn

Salvatore Sciarrino. „Vanitas“. *Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen*. Hrsg. von Sabine EHRMANN-HERFORT. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 224 S., Abb., Nbsp.

Obwohl Salvatore Sciarrino nicht nur in seinem Heimatland Italien, sondern auch im deutschen Sprachraum zu den meistgespielten Komponisten der Gegenwart zählt, setzt die musikwissenschaftliche Reflexion seines Schaffens erst allmählich und mit einiger Verzögerung ein. Dieses Schicksal teilt er mit vielen seiner Zeitgenossen, sieht man von Komponisten wie Pierre Boulez, Luigi Nono oder Helmut Lachenmann ab, deren theoretischer Überschuss ihres kompositorischen Œuvres zu einer frühzeitigen und nachhaltigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung anregte. Im Falle Sciarrinos gilt dies jedoch vorwiegend für den deutschen (und auch englischen) Sprachraum. Denn während in Italien und in etwas geringerer Form in Frankreich etwa seit dem Jahr 2000 ein knappes Dutzend Monographien und Aufsatzsammlungen erschienen sind, handelt es sich bei der vorliegenden Schrift um das erste auf

Deutsch erschienene Buch, das sich ausschließlich Sciarrinos Musik zuwendet. Mit der in den Jahren 1980/81 entstandenen, etwa 50minütigen Komposition *Vanitas* für Stimme (Mezzosopran), Violoncello und Klavier stellt diese ein einzelnes Werk in den Mittelpunkt, das zwar selten zu hören ist, aufgrund seines Themenkomplexes von Flüchtigkeit und Vergänglichkeit im Schaffen des Komponisten aber gleichwohl eine herausgehobene Stellung beanspruchen darf, ist seine Klangsprache doch in charakteristischer Weise von Stille und Schattenhaftigkeit geprägt: von flirrenden Hintergrundtexturen an der Hörschwelle, von zarten Gesten, die aus der Stille hervortreten und wieder in sie einmünden, von Figuren, die nach kurzem Aufschwingen in die Tiefe abgleiten und dort verstummen. Wie viele von Sciarrinos Werken wendet sich *Vanitas. Natura morta in un atto* gleichermaßen nach innen wie nach außen. Seine reduzierte und fokussierte Klangsprache findet ihr Gegenstück in zahlreichen kulturellen Querbezügen. In für sein Schaffen charakteristischer Weise hat Sciarrino Gedichte barocker Lyriker wie Giovan Leone Sempronio, Giovan Battista Marino, Robert Blair, Jean de Sponde, Martin Opitz, Johann Christian Günther, Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen sowie anonymer Dichter in gekürzter Form zusammengestellt und vertont. Doch nicht nur die Texte kreisen um die Vergänglichkeit alles Irdischen, sondern der Komponist verweist durch den Untertitel „natura morta“ zugleich auf die Stillebenmalerei mit ihrer Fülle von Vanitas-Darstellungen, die ihre Blütezeit ebenfalls im 17. Jahrhundert erlebte. *Vanitas* ist zudem zwischen den Gattungen angesiedelt: Es ist aufgrund seiner Besetzung Kammermusik, gilt dem Komponisten als ein „Lied di porzioni mai udite“ (S. 214) und rückt durch den Zusatz „in un atto“ sowie seine szenische Realisierung in die Nähe der Oper. Das durch den Tagungsband unternommene Vorgehen, angesichts dieser „interdisziplinäre[n] Konstellation [...] auch die analytischen, interpre-

tierenden Zugänge im Ausgang von verschiedenen, im Werk relevanten Disziplinen zu wählen“ (S. 7), erweist sich daher als höchst plausibel und sinnfällig. Die einzelnen Aufsätze nähern sich dem titelgebenden Werk zunächst allmählich an, um zum Ende hin wieder eine breitere Perspektive einzunehmen. So beleuchten die ersten drei Texte kulturgeschichtliche Hintergründe des Vanitas-Topos. Zu Beginn unternimmt Silke Leopold einen kenntnisreichen Streifzug durch die Musikgeschichte (S. 13–44). Neben einer eher kursorischen Erwähnung protestantischer Kirchenkantaten und -lieder (S. 38) liegt ihr Fokus insbesondere auf der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts. Leopold nimmt im Einzelnen Werke von Stefano Landi (*Superbi colli* [1620], S. 20ff.), Domenico Mazzocchi (*Dialoghi e sonetti* [1638], S. 23–27) und vor allem Claudio Monteverdi (*Selva morale e spirituale* [1641], S. 28–38) in den Blick und vermag die Bedeutung der Vanitas-Thematik für die Musik nachdrücklich aufzuzeigen, wenn auch zugleich klar wird, dass diese kaum wie in der Malerei einen eigenen Topos ausbildet, sondern vielmehr auf allgemein verbreiteten Strategien der Textinterpretation mittels rhetorischer Figuren, tonmalerischer Elemente oder harmonischer Ausdeutung beruht. Die Kunsthistorikerin Katrin Leonhard fokussiert anschließend die Untergattung des Vanitas-Stillebens, die nicht nur in bekannter Weise als Sinnbilder der Vergänglichkeit, sondern auch als Andachtsbilder „mit der Tendenz zur Überwindung der irdischen Eitelkeit in Richtung des ewigen Lebens im Jenseits“ (S. 46) fungieren (S. 45–62). In lohnenswerten religionswissenschaftlichen Exkursen legt Leonhard zudem dar, dass im Buch Kohelet, auf das das Vanitas-Motiv von der Eitelkeit der Welt bekanntlich zurückgeht, die Vergänglichkeit allen Seins nicht ausschließlich mit der pessimistischen Grundhaltung der Vergeblichkeit verbunden ist, sondern als deren Gegengewicht zugleich die Empfehlung für ein sinnvolles, nützliches und freudvolles Leben ent-

hält (S. 57). Die Literaturwissenschaftlerin Elena Agazzi geht daraufhin dem Vanitas-Motiv in Werken von Wolfgang Koeppen, Rolf Dieter Brinkmann und Josef Winkler nach (S. 63–78) und beleuchtet, wie diese auf unterschiedliche Weise das endgültige Zerbrechen des „römischen Traums“ und den Niedergang der ewigen Stadt Rom von vergangener Größe zur heutigen Hochburg des Massentourismus thematisieren. Die folgenden Beiträge von Gianfranco Vinay und Paolo Somigli nehmen nun erstmals das Schaffen Sciarrinos in den Blick. Mit der Erfahrung von zwei Sciarrino-Monographien gesättigt, schildert Vinay wichtige Entwicklungsschritte und Stationen von Sciarrinos Musiktheater und umkreist zentrale Aspekte wie die „immanente Dramatik der Musik“ (S. 92) oder die intertextuellen Beziehungen der medialen Bestandteile und ihr „Spiel von Übereinstimmungen und Gegensätzen“ (S. 90) und fasst zum Schluss anhand von fünf Prinzipien die „an der Schwelle zum 21. Jahrhundert [...] nunmehr gefestigte Typologie“ seines Musiktheaters zusammen (S. 95). Auch Somiglis Beitrag profitiert von früheren Forschungsarbeiten. Er nimmt erstmals explizit die Komposition *Vanitas* in den Blick und reflektiert ihre Entstehungsgeschichte, die Auswahl und Verwendung der Texte und beschreibt die Faktur des aus fünf mehrfach miteinander verschränkten Teilen bestehenden Werkes sowie die Einflusslinien, die zu ihm hinführen und von ihm ausgehen. In dem ausgedehnten Beitrag Joachim Steinheuers wird diese Perspektive noch einmal erweitert und vertieft. Steinheuer untersucht detailliert die verfremdende Integration des Songs *Stardust* von Hoagy Carmichael aus dem Jahr 1927 in *Vanitas*, die in Sciarrinos szenischer Revue *Blue Dream* (1980) einen Vorläufer besitzt, geht der Übernahme kompositorischen Materials aus *Cailles en sarcophages* (1980) zuerst nach *Canto degli specchi* (1981) und dann in den vierten Teil von *Vanitas* nach und analysiert eine Reihe von werkimmanenten formalen und strukturel-

len Bezügen. Nach dieser detaillierten Untersuchung verbreitert der Beitrag der Herausgeberin Sabine Ehrmann-Herfort die Perspektive wieder und untersucht anhand ausgewählter Beispiele die (sich bereits durch ihre Bezeichnungsvielfalt andeutenden) unterschiedlichen Bühnenkonzepte Sciarrinos. Darüber hinaus und im Kontext des Buches recht spät, enthält ihr Beitrag erstmals auch genauere Informationen über die szenische Realisierung des Stückes (S. 171–176). Der Aufsatz von Cecilia Campa hingegen nimmt philosophische Aspekte von Sciarrinos Musikästhetik in den Blick (S. 177–190), während Miriam Henzel abschließend nach dem Stellenwert von Sciarrinos Werkkommentaren für die Analyse fragt (S. 191–202). Abgerundet wird der Band durch eine Reihe an Quellentexten, so etwa Werkkommentare und Rückerinnerungen des Komponisten (zweisprachig Italienisch-Deutsch) und die verwendeten Textpassagen in Originalsprache und deutscher Übersetzung. Gelungen ist mit dem Band, der auch Erkenntnisse der italienischsprachigen Sciarrino-Forschung indirekt, aber dafür hindernisfrei fruchtbar macht, ein fundierter und informativer Überblick nicht nur über Sciarrinos Komposition *Vanitas* allein, sondern auch über ihren Stellenwert im Œuvre des Komponisten sowie über die Traditionslinien, in die dieser das Werk bewusst gestellt hat. Positiv hervorzuheben sind auch die Integration der Quellentexte und die gesondert aufgeführte Sciarrino-Bibliographie, wie auch die zahlreichen Notenbeispiele und Farbabbildungen barocker Vanitas-Stilleben. Allerdings ist einzuwenden, dass viele Texte recht nah an der Terminologie und Selbstdeutung des Komponisten bleiben – ein Problem, welches das Buch mit vielen Monographien über zeitgenössische Komponisten teilt. Ehrmann-Herfort etwa entwickelt die gattungstypologische Einordnung von Sciarrinos Musiktheaterwerken nahezu ausschließlich entlang den Äußerungen des Komponisten, ohne entsprechende Sekundärliteratur zu befragen

oder etwa auf die andernorts diskutierten Trennlinien zwischen Oper und Neuem Musiktheater einzugehen. Doch auch in anderen Aufsätzen werden möglicherweise strittige Annahmen des Komponisten bisweilen unhinterfragt übernommen. So ist etwa nur bedingt einzusehen, warum Vinay Sciarrinos Verfahren, durch intendierte Ereignisarmut darauffolgende Ereignisse hervorzuheben, als „psychoakustische Prinzipien“ (S. 96) zum Alleinstellungsmerkmal stilisiert, anstatt es als herkömmliche dramaturgische Strategie zu begreifen. Und es fällt auch schwer zu verstehen, wie bei der Übernahme einer früheren Musik in den vierten Teil des Stückes mit nun neuem Text der gestrichene alte Text „nicht ausradiert wird, und somit subkutan präsent bleibt“ (Steinheuer auf S. 149). Die starke Anlehnung an Sciarrinos Selbstdeutung scheint aber nicht nur deswegen besonders problematisch, weil – wie Miriam Henzel bemerkt – „Sciarrinos Kommentare [...] keine Festlegung [begünstigen]“ und auch „bei näherer Beschäftigung teilweise rätselhaft bleiben“ (S. 201). Sondern sie beschneidet auch das Erkenntnispotential, das etwa durch den Vergleich mit anderen Positionen der Gegenwartsmusik entstehen könnte. So wäre etwa nach dem Verhältnis der von Sciarrino in Anlehnung an die Malerei als „Anamorphose“ bezeichnete Verfremdungstechnik zu den Collage- und Montagetechniken Bernd Alois Zimmermanns oder Luciano Berios oder aber den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zur ebenfalls reduzierten und situativen Musiktheaterkonzeption von Luigi Nonos *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1981/85) zu fragen. Die Kontextualisierung, die der Band zum Programm erhebt, bleibt somit ein gutes Stück weit uneingelöst. (Mai 2019)

Tobias Schick

Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne. Hrsg. vom Netzwerk „Hör-Wissen im Wandel“. Koordiniert von Daniel MORAT. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017. VIII, 386 S., Abb., Nbsp.

Die *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne* wurde von dem Forschernetzwerk zum *Hör-Wissen im Wandel* herausgegeben (DFG-Förderung, 2013–2016). Erschienen ist der Band 2017 bei de Gruyter, koordiniert wurde er von Daniel Morat. Die Publikation umfasst fast 400 Seiten (inklusive die Register) und beinhaltet Aufsätze von vierzehn Autor*innen, unter anderem aus der Perspektive der Musikwissenschaft, der Theaterwissenschaft, der Medienwissenschaft oder der Sound Studies. Es geht im Band um die diversen Ausprägungen des Wissens über und durch das Hören. Die *Wissensgeschichte des Hörens* ist keine enzyklopädische Schrift, sondern ein Band, der verschiedene Disziplinen und Sichtweisen unter dem Begriff des Hör-Wissens bündelt. Die Autor*innen untersuchen einerseits, welche Arten von Wissen über das Hören sich historisch rekonstruieren lassen, und andererseits, welche Funktionen das Hören im Prozess der Wissensproduktion und -kommunikation innehat.

Bemerkenswert an der Publikation ist schon, dass sie sich nicht einmal mehr an der immer noch virulenten Hypothese von der Hegemonie des Visuellen in der Moderne abarbeitet, sondern dass hier vorurteilsfrei Aspekte des Hör-Wissens umfassend und aus verschiedenen Blickwinkeln bedacht werden. Darunter fällt beispielsweise die Frage nach dem Einfluss des Hörens auf Erkenntnisse in der Medizin, auf Ausformungen der Sprachgestalt, auf den Instrumentenbau oder auch die Frage nach der Rolle von Hörerfahrungen in politischen Kontexten. Zudem verfolgt der Band einen reflektierten fächerübergreifenden Ansatz, wobei philologische, medienwissenschaftliche, wissenshistorische, kulturkritische oder auch kognitiv-empirische An-