

Ein paar Nachbesserungen wären allerdings wünschenswert. So fehlen in den grundsätzlich sehr guten technischen Zeichnungen, die dem Band in einer Sondermappe beigegeben sind, viele Detailmaße zu Spitzen, Fröschen, Haarbahnen, Kästchen oder der Position dieser Kästchen. Es fehlen auch Angaben zum Gewicht der Bogenstangen allein, was insbesondere für die Steckfroschbögen mit ihren verschiedenen Froschmaterialien (z. T. moderne Ergänzungen) wichtig ist. Die ausgedruckten Zeichnungen weichen insbesondere in den Längenmaßen von den angegebenen Maßen teilweise erheblich ab, was Vergleiche des Stangenschnittes durch Auflegen von Nachbauten nur sehr bedingt möglich macht. Aber darf es wirklich nur um „Nachbau“ gehen? Hopfner schreibt: „Auch allfällige Reparaturen wurden in den Plänen nicht berücksichtigt, da sie zwar von historischem Interesse sein können, für den Nachbau jedoch bedeutungslos sind“ (S. 22). Das ist richtig, aber dennoch wäre eine genauere Dokumentation von Änderungen wünschenswert gewesen, und zwar für die „historisch Interessierten“, z. B. um ggf. einen ehrlichen Umbau, d. h. eine historische Veränderung zum Zweck der Anpassung und Weiterverwendung, von einer Fälschung unterscheiden zu lernen. Wir stehen hier in der Forschung noch am Anfang, und jedes Fragment ist wichtig.

Damit ist die Vermeidung ständigen Wiederholens der Vermessungen durch immer wieder neue Generationen von Instrumentenmachern nicht gewährleistet – doch u. a. ein sehr wichtiges Kriterium eines Museumskataloges bzw. einer Planzeichnung. Vielleicht könnte man hier nachbessern?

Insgesamt stellt dieser Band trotz der angemerktten und behebbaren Mängel eine immens wichtige Forschungsleistung dar, und es bleibt zu hoffen, dass der vergleichsweise hohe Preis seiner Verbreitung nicht allzu sehr im Wege stehen wird.

(Mai 2003)

Annette Otterstedt

*Apokalypse. Symposium 1999. Eine Veröffentlichung der Franz-Schmidt-Gesellschaft. Hrsg. von Carmen OTTNER. Wien: Doblinger 2001. XI, 383 S., Notenbeisp. (Studien zu Franz Schmidt. Band XIII.)*

Die Endzeitvisionen des Johannes sind verknüpft mit prägnanten akustischen Aktionen und Symbolen, wie dies ansonsten nur selten in der Bibel zu finden ist. Man könnte geradezu von einem „apokalyptischen soundscape“ sprechen, das hier entworfen wird. Signale und tosender Jubel, Lobpreis und schallendes Halleluja, daneben jene drei Instrumente, die seither eng mit apokalyptischem Denken verbunden sind: die „tuba“ (die Luther als Posaune übersetzte und damit eine nicht unbeträchtliche Irritation auslöste), die „cithara“, ein Leierinstrument, das Luther „Harfe“ nannte, und schließlich „aulos“/„tibia“, das oboenähnliche Instrument. Beim Lesen der Offenbarung tritt einem diese Klangwelt unmittelbar entgegen. Hinzu kommt eine „einzigartige Bildmächtigkeit“ (S. 21). Die Sprache ist derart kraftvoll, symbolhaft und gelegentlich sogar theatral, dass Martin Luther kritisch anmerkte, die Weissagungen des Johannes seien „ohn Wort oder Auslegung, mit bloßen Bildern und Figuren“ (zit. S. 5). Was Luther aus theologischer Sicht suspekt sein musste, war gleichwohl Nährboden für Künstler. Vor allem die Bildende Kunst nahm sich des Themas Apokalypse immer wieder an. Es würde daher auch nicht verwundern, „wenn sich dem Musikhistoriker eine breite Spur von Vertonungen der bildmächtigen Offenbarung des Johannes durch die Jahrhunderte hindurch darböte. Doch das Gegenteil ist der Fall“ (S. 32). Lediglich eine Hand voll tatsächlicher Apokalypse-Vertonungen sind auszumachen, dazu kommen noch weitere Kompositionen, die sich allgemein mit apokalyptischen oder eschatologischen Themen auseinandersetzen. Doch ist diese schmale Materiallage Grund genug für einen breitangelegten Kongress (5. Internationales Franz Schmidt-Symposium, 1999) und den nun vorliegenden Bericht? – Unbedingt, lautet die Antwort nach der Lektüre.

Denn hinter der Auseinandersetzung mit der Apokalypse verbirgt sich weit mehr als eine beliebig sujetgebundene Musik: Es geht um Visionäres und Endzeitliches, um Tod und Sühne, um das Ich und seine Position in der Gegenwart und der Zukunft, nicht zuletzt auch um Reflexe auf reale Ereignisse. Apokalyptisches Denken tritt vor allem dann in Erscheinung, wenn im persönlichen oder gesellschaftlichen Erleben Endzeitliches zum Thema wird. Auffällig etwa, wie Wolf-

gang Dömling am Beispiel von Friedrich Schneider beschreibt, während der Restauration („ein Einstürzen in einem Ausmaß, das die europäischen Erschütterungen der Kriege unseres Jahrhunderts vorwegnimmt“, S. 113) und besonders dann nach 1945, nachdem apokalyptische Szenarien erschreckend nahe an die Realität herangerückt waren. Entsprechend lässt Ulrich Konrad die Frage im Raum stehen, ob etwa „erst die Musik des 20. Jahrhunderts das Arsenal der Mittel aus ihrer Geschichte und Gegenwart gewonnen [habe], mit der sie der visionären Bildkraft der apokalyptischen Sprache adäquate Klangimaginationen gegenüberzustellen vermag?“ (S. 38). In der Tat setzen sich 14 der Beiträge des vorliegenden Bandes mit Musik des 20. Jahrhunderts auseinander, wobei – neben dem Hauptschwerpunkt auf Franz Schmidts *Buch mit sieben Siegeln* – vor allem die Kompositionen nach 1945 ins Gewicht fallen: Krzysztof Penderecki *Dies irae* (Peter Revers), Klaus Hubers ...*inwendig voller Figur* (Wolfgang Gratzer), Wolfgang Rihms *DIES* (Siegfried Mauser), *Patmos. Azione musicale* von Wolfgang von Schweinitz (Susanne Rode-Breymann), *Apokalypsis, Offenbarung des Johannes* von René Clemencic (Gerold W. Gruber) und abschließend Michael Webers Überlegungen zur „Apokalyp- tik in Heavy Metal“.

Um den Tiefendimensionen der Apokalypse auf die Spur zu kommen, wird der Band übrigens durch religionswissenschaftliche (überzeugend: Jürgen Roloff) und literaturhistorische Gedanken (Rolf-Peter Janz) eröffnet. Damit gewinnt das Thema an kulturhistorischer Breite, die den folgenden Beiträgen (und auch den abgedruckten Diskussionen) sehr zugute kommt. Nach Texten, die einen musikhistorischen Überblick verschaffen (hier besonders erhellend Ulrich Konrads und Reinhard Kapps Darstellungen) sowie Überlegungen zu dem wichtigsten Instrument der Apokalypse überhaupt (Gernot Gruber: „Die apokalyptischen Posaunen“), gelten weitere Beiträge den Kompositionen von Louis Spohr (Wolfram Steinbeck), Friedrich Schneider (Wolfgang Dömling), Johannes Brahms (Robert Pascall, Philip Weller, Thomas Leibnitz) und Joachim Raff (Gerhard J. Winkler). So ist das eigentliche Hauptthema des Bandes, Franz Schmidts monumentales Werk *Das Buch mit sieben Siegeln*, in einen kultur- und musikhistorischen Rah-

men eingebettet, der nicht nur sinnvoll ist, sondern auch Lust aufs Lesen macht. Ein ungemein anregendes Buch, das an vielen Stellen zum weiteren Nachdenken und -forschen einlädt. (Juli 2003) Melanie Unseld

*EERO TARASTI: Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics. Berlin/New York: Mouton de Gruyter 2002. VIII, 224 S., Notenbeisp. (Approaches to Applied Semiotics. Volume 3.)*

Die Musiksemiotik ist auf dem besten Weg, sich im 21. Jahrhundert neben der historischen Musikwissenschaft als eigenständige Disziplin zu etablieren. Diese Tatsache lässt sich durch unterschiedliche Entwicklungen erklären. Ein wichtiger Aspekt ist hier ohne Zweifel die Veränderung unseres musikalischen Verständnisses. Durch die technische Reproduktion ist uns die Musikgeschichte zugänglicher geworden: Wir hören Musikstücke aus unterschiedlichen Epochen und erleben sie durch immer neue Interpretationen, die den „Sinn“ der musikalischen Werke und Stile immer neu aktualisieren.

Unsere Begeisterung hinsichtlich der Musikgeschichte ist ein Beweis dafür, dass es bei den Werken vom Mittelalter bis zum späten 20. Jahrhundert noch einiges zu entdecken gibt. Wir haben sozusagen die Tradition noch nicht verdaut. Aber mit jeder neuen Interpretation, jeder neuen Entdeckung in Konzertsälen und beim Hören einer CD, taucht die Frage der Bedeutung der Musik erneut auf. Es stellt sich nicht nur die Frage, was die einzelnen Stücke selbst bedeuten, wie und unter welchen Umständen sie damals komponiert wurden und welche Ästhetik sie vertreten, sondern auch die nach der Bedeutung der heutigen musikalischen Kommunikation und nach den Werten, die in diesem Prozess vermittelt werden. Und noch etwas: Wir erleben nicht nur die Gegenwart der musikalischen Tradition, sondern auch andere Phänomene wie z. B. die Kommerzialisierung der Musikproduktion, das Hervortreten neuer musikalischer Formen (Techno, Hip-Hop, Elektronik usw.) und die Beschleunigung des Austauschs zwischen Kulturen in der globalen Gesellschaft, – also alles, was heute unter die Kategorie „Weltmusik“ fällt.

Der Untersuchung solcher Tendenzen und Entwicklungen widmet sich die Musiksemio-