

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 „Apokalypik 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-

tik, ein vielfältiges wissenschaftliches Feld, das als „Studium der Musik als Zeichen und Kommunikation“ bezeichnet wird. Diese Definition stammt aus dem Vorwort des Bandes *Signs of music* des Finnen Eero Tarasti. Tarasti ist Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Helsinki und einer der wichtigsten Mentoren des International Project in Musical Signification, das 1985 in Paris gegründet wurde und dem sich weltweit mehr als 300 Wissenschaftler angeschlossen haben. Unter der Leitung von Tarasti bietet die Universität Helsinki ein internationales Programm für Doktoranden und Post-Doktoranden in Musiksemiotik an. Dazu gehört die Realisation eines jährlichen internationalen Seminars, dessen Beiträge in den Reihen *Musical Semiotics in Growth* und *Musical Semiotics Revisited* veröffentlicht werden. Das International Semiotics Institute in der finnischen Kleinstadt Imatra organisiert regelmäßig Seminare und Symposien zur Semiotik und Musiksemiotik.

*Signs of music* ist eine Sammlung von Essays und Artikeln, mit denen Tarasti den Leser allmählich in die Materie einführt. Die einladenden und anschaulichen Beiträge wurden nach der Veröffentlichung von Tarastis *Theory of Musical Semiotics* (Bloomington u. a. 1994) geschrieben. Sie enthalten sowohl eine kommentierte Geschichte der Musiksemiotik als auch einen Überblick über neue Themen und Gebiete der semiotischen Forschung, wie sie von Tarasti selbst und anderen Autoren betrieben werden. Beim Lesen des Buches verfolgt man den Prozess der Entstehung, Entwicklung und Diversifizierung eines neuen Diskurses über Musik als Zeichen und Praxis der Kommunikation.

Das Buch ist in drei Teile gegliedert. Im ersten Teil („Musik als Zeichen“) präsentiert Tarasti in drei Kapiteln die Grundlagen und Perspektiven der Musiksemiotik. Er beginnt im ersten Kapitel mit ihren zwei wichtigen Referenzen, der Linguistik des Schweizer Ferdinand de Saussure (1857–1913) und der Philosophie des Amerikaners Charles S. Peirce (1839–1914). Die Sprachwissenschaft, der von der Linguistik geprägte Strukturalismus und die Zeichenlehre von Peirce sind Ausgangspunkte der ersten theoretischen Auseinandersetzung mit Musik und Zeichen in Europa und Nordamerika, die im ersten Kapitel kommentiert werden. Tarastis Musiksemiotik wurde z. B.

von dem litauischen Linguistiker A. J. Greimas (1917–1992) beeinflusst, bei dem er in Paris studierte. Eine interessante Überlegung bezieht sich auf das Verständnis/Missverständnis von musikalischen Zeichen. Dazu stellt Tarasti vierzehn Thesen über Prozesse des musikalischen Verständnisses auf, um die vielfältige Beziehung zwischen Musik und Zeichen zu verdeutlichen.

Im zweiten Kapitel wird die Entwicklung der Musik von der Renaissance bis zur zeitgenössischen Musik aus der semiotischen Perspektive analysiert. Die Romantik hat ein besonderes Gewicht, wie auch in Tarastis *Theory of Musical Semiotics*. Die meisten Beispiele stammen aus der Musik von Beethoven, Wagner, Chopin, Mahler, Skrjabin, Schumann, Berlioz u. a. – und natürlich auch von Sibelius, dem finnischen Komponisten und Nationalsymbol Finnlands schlechthin.

Tarasti zeigt auch, wie semiotische Ansätze in der historischen Musikwissenschaft zu finden sind, wie z. B. bei dem Österreicher Heinrich Schenker (1868–1935), dem Schweizer Ernst Kurth (1886–1946), dem Deutschen Hugo Riemann (1849–1919) und dem Russen Boris V. Asaf'jev (1884–1948). Die Zusammenhänge zwischen Musikwissenschaft und Semiotik werden verdeutlicht, und es wird klar, wie und warum die Frage der musikalischen Bedeutung so wichtig wurde. Das Kapitel präsentiert schließlich einen historischen Überblick über die Tendenzen und die Entwicklung der Musiksemiotik in der ganzen Welt mit Referenzen der Autoren und Publikationen.

Die Musiksemiotik hat sich bis vor kurzem an der allgemeinen Semiotik orientiert und versucht, die Beziehung von musikalischen Zeichen mit Regeln, Normen und Theorien zu definieren. Jetzt tendiert die Forschung in eine andere Richtung, indem sie sich einzelnen Phänomenen widmet, wie Tarasti im dritten Kapitel erklärt. Er selber hat sich z. B. in seinem vorherigen Buch *Existential Semiotics* (Bloomington u. a. 2001) mit dem Thema von „Situation“ beschäftigt, eine Vorstellung, die sich auf Heideggers Begriffe von „Dasein“ und „In-der-Welt-sein“ bezieht. Tarasti stellt drei Modelle für die Analyse der musikalischen Situation vor: als Kommunikations- und Bedeutungsprozess, als Aktion und Ereignis und als Intertextualität.

Nachdem die Grundlagen und die Perspektiven des Forschungsfeldes im ersten Teil dargestellt wurden, vertieft Eero Tarasti im Folgenden einige Themen seines semiotischen Denkens.

Im zweiten Teil werden ästhetische Fragen gestellt und anhand semiotischer Analysen untersucht. Es sind Fragen wie: Was ist das „Organische“ in der Musik? Wie organisch oder unorganisch sind die Symphonien von Sibelius und Mahler? Was ist eine musikalische Geste? Welche Gesten und Bezüge zur Körperlichkeit vermittelt die Musik von Chopin? Die semiotischen Untersuchungen, die solche Fragen beantworten, bewegen sich durch ein subtiles Netzwerk von Referenzen und Hinweisen auf „klassische“ Autoren der Musikwissenschaft (z. B. Dahlhaus), Philosophen (z. B. Adorno, Merleau-Ponty, Husserl) oder Künstler (z. B. Proust, Kandinsky). Tarasti überzeugt nicht nur durch die hergestellten Verbindungen zwischen verschiedenen Ansätzen und wissenschaftlichen Bereichen, sondern auch durch die kommentierten Beispiele aus der Musik von Beethoven, Sibelius, Chopin, Strauss, Wagner, Mozart, Webern, Stravinskij usw.

Im dritten Teil werden schließlich Aspekte der musikalischen und sozialen Praxis behandelt. Ein ganzes Kapitel widmet sich der Stimme, z. B. der Bedeutung der individuellen Stimme als Ausdruck des Daseins, der Funktion der Oralität in der Musik, dem Singen als soziale und nationale Identität und der Stimme unter dem Aspekt des Geschlechts und der Erziehung.

Das pluralistische Denken Tarastis und die Bestrebung der Musiksemiotik, eine offene und integrierende Wissenschaft zu sein, zeigen sich deutlich im letzten Kapitel über musikalische Improvisation. Die Beobachtungen verbinden Richard Wagners *Meistersinger* mit der Musik der brasilianischen Bororo-Indianer. Tarasti zitiert Umberto Eco, der die Semiotik in zwei Bereiche teilt, die Semiotik der Kommunikation und die der Bedeutung. Die erste untersucht die Kommunikation als Ganzes in allen ihren Dimensionen, die zweite dagegen die Möglichkeit der Bedeutung und die Struktur der Zeichen. Die Improvisation z. B. ist das Zeichen einer Existenz-Situation, die sowohl als Kommunikations- als auch als Bedeutungsprozess zu verstehen ist.

Mit dem Situationsaspekt weist Tarasti auf seine neue Theorie der existentiellen Semiotik hin: „Existentielle Semiotik lehnt eine gewaltsame Analyse ab, die das Phänomen beschädigt (ein ethisch-moralisches Prinzip); die Universalität der Phänomene besteht darin, dass sie als etwas zu sehen sind, und in irgendeinem Licht; was gesagt und ausgedrückt wird, kann weniger wichtiger sein als die Art und Weise, wie es gesagt wird; am Beispiel Temporalität: die Bedeutung verdichtet sich während der Zeit und wird in dem Augenblick vollständig, in dem wir wissen, dass wir sie aufgeben sollen“.

*Signs of music* ist ein Buch, das sein Versprechen erfüllt. Es ist eine motivierende Lektüre sowohl für diejenigen, die zum ersten Mal mit dieser neuen Disziplin in Berührung kommen, als auch für die in diese Materie bereits Eingeweihten. Das faszinierende Feld der Musiksemiotik ist ein vielfältiger und komplexer Diskurs und Metadiskurs über Musik und Zeichen in Bezug auf Ästhetik, Geschichte, Komposition, Interpretation, Kommunikation, Praxis usw. Eero Tarasti verbindet wissenschaftliche Genauigkeit mit Offenheit und bietet hier eine Grundlage für weitere Entwicklungen.

(März 2003)

Paulo C. Chagas

ANSELM C. KREUZER: *Filmmusik. Geschichte und Analyse*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2001. 266 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zum Theater, Film und Fernsehen. Band 33.)

Die vorliegende Studie wirkt wie ein Zwitter. Sie scheint eine Dissertation zu sein, doch ohne wirklich einen Forschungsgegenstand ins Zentrum zu stellen. Sie erscheint wie ein zusammenfassendes Buch, das sich am Ende aber in Details verliert.

Dargestellt wird bis Seite 112 die Geschichte der Filmmusik. Man bemerkt das Bemühen des Autors, alles Wichtige zu berühren. An einzelnen Stellen (z. B. bei dem Film *Birth of a Nation*) gelingt dem Autor gegenüber den schon vorhandenen Überblicken eine Vertiefung. In anderen Fällen hätte man sich eine genauere Zusammenstellung zumindest allen publizierten Wissens gewünscht. Dies betrifft zum Beispiel Bernhard Hermann, dessen Filmmusik durch seine Berührung mit der musikalischen Avantgarde sicherlich wichtige Anregungen erhalten hat.