



Kai Loebbert:

Beziehungen zwischen Text und Musik in der Populärmusik der letzten 60 Jahre

© Redaktion LINSE (Linguistik-Server Essen); Erscheinungsjahr: 2013
Universität Duisburg-Essen, Fakultät für Geisteswissenschaften - Germanistik/Linguistik
|Universitätsstraße 12, 45117 Essen | <http://www.linse.uni-due.de>

Alle Rechte vorbehalten. Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Redaktion gestattet.

Diese Arbeit beschreibt und analysiert einige besonders prägnante Musikbeispiele. Wer sie nicht selbst kennt, mag sie im Internet aufsuchen.

Inhalt

1. Einleitung	2
2. Zur Populärmusik	6
3. Zum Textbegriff	12
4. Bedeutung, Sinn, Verstehen	17
4.1 Sprachaspekte	18
4.2 Musikaspekte	24
5. Emotion	34
5.1 Gefühl und Verstand	34
5.2 Verarbeitungsvorgänge	36
6. Analyse	44
6.1 Maria	45
6.2 Yesterday	49
6.3 Alles, was ich bin	52
6.4 Englishman in New York	54
6.5 Last Train Home	56
6.6 Do What I Say	57
6.7 I Hate You	60
6.8 Paulas Spiel	62
6.9 Three Words	65
6.10 M&F	67
7. Fazit	69

Vergleiche: *wissen* und *sagen*:

wieviele m hoch der Mont-Blanc ist -
wie das Wort „Spiel“ gebraucht wird -
wie ein Klarinette klingt.

Wer sich wundert, daß man etwas wissen könne, und
nicht sagen, denkt vielleicht an einen Fall wie den er-
sten. Gewiß nicht an einen wie den dritten.

(Wittgenstein 1960: 330 = §78)

Writing about music is like dancing about architecture.
(o. V.¹)

1. Einleitung

In ihrer ca. hundertjährigen Geschichte als moderne Wissenschaftsdisziplin hat sich die Linguistik – und das ist wenig überraschend – fast ausschließlich mit dem Gegenstand beschäftigt, dem sie ihre Existenz verdankt: der Sprache. Dieser Ansatz bedurfte kaum einer Rechtfertigung, sondern wurde vielmehr durch eine Jahrhunderte alte logozentrische Wissenschaftstradition, die die Überlegenheit des Schrift- und Sprachsystems gegenüber allen anderen Zeichensystemen für selbstverständlich hielt (und bis heute zu großen Teilen immer noch hält) fachübergreifend abgesichert (vgl. Stöckl 2004: 6f.; zu frühen Ausnahmen siehe Klemm/Stöckl 2011: 14 und Schmitz 2005: 191-194). Seit der Jahrtausendwende findet allerdings zunehmend ein Umdenken statt, und das aus guten textlinguistischen, pragmatischen und kommunikationstheoretischen Gründen: Informationsübermittlung, die sich auf einen einzigen Zeichenkanal beschränkt, also monomodal ist, bildet im Alltag eher die Ausnahme als die Regel. Ganz gleich, ob es sich um Zeitschriftenartikel, Lebensmittelverpackungen oder Internetangebote handelt - im Normalfall trifft man auf ein Neben- bzw. Miteinander von Texten und Bildern, die in irgendeiner Form aufeinander Bezug nehmen. Und so ist, wie Schmitz (2005: 195) feststellt, „multimodale Verknüpfung verschiedener semiotischer Kanäle das herausragende Merkmal moderner Kommunikation“. Hess-Lüttich (2006: 17, 23) bevorzugt den alternativen Begriff „polycodiert“ und legt damit den Schwerpunkt weniger auf die Übertragungskanäle und beteiligten Sinne als vielmehr auf die Zeichensysteme selbst. Stöckl

1 In den letzten 35 Jahren ist das Zitat verschiedenen Künstlern von A wie Laurie Anderson bis Z wie Frank Zappa zugeschrieben worden. Zu einer ausführlichen Diskussion der Urheberschaft siehe URL: <http://quoteinvestigator.com/2010/11/08/writing-about-music/> (26.08.2012)

(2011: 45) wiederum versteht „Multimodalität“ in genau diesem auf Zeichentypen bezogenen Sinn, weist aber in einem gemeinsamen Aufsatz mit Klemm auch auf die uneinheitliche Verwendung der Begriffe „Code“ und „Mode“ hin (vgl. Klemm/Stöckl 2011: 14f.).

Die aufgeführten Beispiele deuten es an: Im Mittelpunkt bisheriger linguistischer Betrachtungen standen vor allem die Zeichenressourcen *Bild* und *Text*. Der daraus erwachsende Forschungszweig der „Bildlinguistik“ (Diekmannshenke u. a. (Hrsg.) 2011) befindet sich auch nach über zehn Jahren intensiverer Auseinandersetzung noch in der Frühphase, denn von einer einheitlichen Terminologie kann bisher keine Rede sein (vgl. Klemm/Stöckl 2011: 14). Das bedeutet aber nicht, dass die Beschäftigung mit den Wechselwirkungen zwischen anderen Zeichensystemen nicht trotzdem schon zumindest als Desiderat Erwähnung findet - so z. B. bei Stöckl (2011: 67). Genau hier setze ich mit dieser Arbeit an, denn in ihrem Mittelpunkt stehen Beziehungen zwischen *Text* und *Musik*. Die Verbindung der beiden Codes in Form einer Komposition mit in der Regel gesungener (im Fall von Rap bzw. Hip-Hop auch gesprochener) Lyrik kann dabei durchaus als musikalischer Standardfall gewertet werden: Das einfachste Kinderlied ist bereits bimodal, aber auch die Alltagswelt der meisten Erwachsenen ist eher nicht geprägt von Instrumentalmusik. Gemäß der am 17. Juli 2012 veröffentlichten „Media-Analyse 2012 Radio II“ der Arbeitsgemeinschaft Media-Analyse hören 77,8 Prozent aller Deutschen ab zehn Jahren im Durchschnitt täglich vier Stunden Radio (vgl. Gattringer/Klingler 2012: 410). Im bevölkerungsreichsten Bundesland Nordrhein-Westfalen kommen die vier größten Sender - Radio NRW, 1Live, WDR 2 und WDR 4 - zusammen an Werktagen auf einen Marktanteil von 90,2 Prozent.² Trotz unterschiedlicher programmatischer und musikalischer Ausrichtung ist allen gemeinsam, dass Musik ohne Gesang so gut wie gar nicht vorkommt. Der einzige nennenswerte Sender, der sich davon unterscheidet, ist WDR 3. Sein Klassik- und Jazz-Programm erreicht allerdings durchschnittlich gerade einmal 1,2 Prozent der Hörerschaft. Auch im angelsächsischen Sprachraum sind Text-Musik-Verbindungen weit verbreitet. Jackendoff (2011: 105) schreibt dazu: „[...] combinations of music and language are ubiquitous - in song, where language follows musical rhythms, in chant (e. g. recitative), where melody follows

² Eigene Berechnung, basierend auf Daten der Media-Analyse, die unter folgender Adresse abrufbar sind: URL: <http://www.reichweiten.de/index.php?mainSel=sendernutzung> (17.10.12)

speech rhythms, and in rap, where words without melody follow musical rhythms.“ Fisher (2011: 413) trifft eine ähnliche Feststellung und leitet eine Schlussfolgerung ab: „[...] with a few exceptions modern popular music comprises songs that interrelate lyrics and musical structure, and, accordingly, are to be judged holistically, rather than as the sum of independent musical and textual components.“ Doch obwohl den meisten von uns Verknüpfungen von Sprache und Populärmusik ständig im Alltag begegnen und sie allein schon deshalb ein naheliegender Untersuchungsgegenstand sind, macht die Wissenschaft nicht nur in der Linguistik bisher eher einen Bogen um das Thema. Dazu passend, wenn auch ohne speziellen popularmusikalischen Bezug, merkt Hess-Lüttich (2006: 24) an: „Das Verhältnis von Sprache und Musik ist auch in der Musiktheorie ein nicht eben populärer Gegenstand, der sich konkreter Analyse offenbar leicht entzieht.“³

Ich möchte in dieser Arbeit zeigen, dass eine Beschäftigung mit diesem Gegenstand durchaus lohnenswert sein kann. Ausgangspunkt für meine Darstellung ist die Hypothese, dass Verbindungen von Musik und Sprache in der Populärmusik durch Wechselwirkungen Leistungen erbringen können, zu denen beide Modalitäten alleine nicht fähig sind. Den Versuch eines entsprechenden Beweises sollte man nicht unternehmen, ohne sich Gedanken zu theoretischen Grundlagen gemacht zu haben. Das geschieht im ersten Teil dieser Arbeit (Kapitel zwei bis fünf). Zunächst werden die Begriffe „Populärmusik“ und „Text“ ausführlich diskutiert, weil ihre unreflektierte Verwendung aufgrund vielfältiger Deutungsmöglichkeiten zu Missverständnissen führen könnte.⁴ Danach rückt die Frage in den Mittelpunkt, was unter „Bedeutung“ im sprachlichen und musikalischen Kontext verstanden werden kann. In der Auseinandersetzung werden pragmatische und kommunikationstheoretische Gesichtspunkte berücksichtigt; ich nähere mich einer Antwort aber vor allem dadurch an, dass ich die Eigenschaften von Sprache und Musik als Zeichensysteme genauer betrachte und ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede

3 Neben dem von Hess-Lüttich vermuteten Grund für die wissenschaftliche Vernachlässigung findet sich insbesondere für den Bereich der Populärmusik mindestens ein weiterer, auf den ich im zweiten Kapitel ausführlich zu sprechen kommen werde.

4 Im zweiten Kapitel finden sich zusätzliche Anmerkungen zur Begründung und Eingrenzung des Themas, die im Wesentlichen einleitenden Charakter haben. Da sich ihre Nachvollziehbarkeit durch die Einbettung in die weiterführende theoretische Auseinandersetzung erhöht, habe ich mich dafür entschieden, sie entgegen der üblichen Praxis erst an vergleichsweise später Stelle anzubringen.

herausarbeite, um ihre Funktionsweise besser zu verstehen. Das ist auch eine notwendige Voraussetzung für die Analyse, denn um beurteilen zu können, ob die Verknüpfung zweier Systeme mehr leisten kann als die beteiligten Einzelsysteme, muss geklärt sein, über welche Möglichkeiten sie jeweils alleine verfügen. Wie sich zeigen wird, spielen dabei Kognitions- und Emotionsaspekte eine entscheidende Rolle. Es ist unschwer vorstellbar, dass gerade die Betrachtung der Gefühlsebene - unter Berücksichtigung ihrer Relation zum Verstand - eine ebenso schwierige wie wichtige Aufgabe bei der empirischen Untersuchung von Text-Musik-Beziehungen darstellt. Deshalb ist diesem Themenbereich anschließend ein gesondertes Kapitel gewidmet, das auch den Abschluss der theoretischen Überlegungen bildet. Während im ersten Teil die beiden Systeme Musik und Sprache vor allem in vergleichender Perspektive dargestellt werden, rücken im zweiten Teil (Kapitel sechs und sieben) konkrete Wechselwirkungen in den Vordergrund. Ich untersuche darin die Beziehungen zwischen Musik und Text in zehn Stücken aus dem Bereich der Populärmusik. Dabei verzichte ich auf eine möglichst ausführliche Analyse der einzelnen Werke zugunsten einer großen Zahl an Fallbeispielen. Durch die Konzentration auf die jeweils besonderen Merkmale ergibt sich insgesamt ein breiter Überblick über die Möglichkeiten der Ausgestaltung. Im Fazit schließlich werden die Ergebnisse mit Rückblick auf den Theorieteil zusammengefasst.

In der gesamten Arbeit sehe ich von Notendarstellungen ab. Zum einen wären die Unzulänglichkeiten der Notenschrift hinsichtlich ihrer Erfassung musikalisch relevanter Parameter ein seitenfüllendes Thema für sich, zum anderen schließe ich mich Judkins (2011: 137) an, die schreibt: „Today, many musical traditions, such as rock, pop, and especially jazz, do not employ notation per se as a codifying agent. Instead, the recording itself has become the locus of the work.“ Aus diesen Gründen (und weil eine Arbeit, die sich mit multimodalen Zusammenhängen auseinandersetzt, auch selbst multimodal sein darf) befindet sich am Ende der Arbeit eine CD mit allen Stücken, auf die im Text verwiesen wird.

2. Zur Populärmusik

Der Begriff „Populärmusik“ wirkt ein wenig sperrig, wenn nicht gar veraltet im Vergleich zu der wesentlich gängigeren und griffigeren Variante „Popmusik“. Die Entscheidung für den ersten Ausdruck beruht auf der Überlegung, dass der zweite mit einer Bedeutungsverengung einhergeht; im Analyseteil finden sich unter anderem auch Beispiele aus den Bereichen Musical und Jazz, die sich nach meinem Verständnis nur in die erste der beiden Kategorien problemlos einordnen lassen. Für den englischen Sprachraum stellt Fisher darüber hinaus Folgendes fest:

A prominent sub-category of popular music is „pop“ music; it is Britney [Spears, K. L.], not Björk. To many people, „pop“ means inferior. Evidence of this is that many genres of popular music reject any association with „pop“ music. Pop music in this conception is music whose function is to be consumed as an entertainment commodity by the largest possible audience and whose musical characteristics are chosen to achieve that goal. Hence, both the form and the content are necessarily dumbed down to appeal to the widest audience, which is assumed to be musically undiscerning. No wonder most genres of jazz and alternative music reject being labeled „pop“.

(Fisher 2011: 411)

Für das Deutsche gilt das Wertungsgefälle für mein Sprachempfinden bisher eher nicht oder nur in sehr abgeschwächter Form. Bemerkenswert ist es trotzdem - vor allem vor dem Hintergrund, dass es eine traditionelle Trennlinie zwischen „schlechter“ und „guter“ Musik gibt, die an einer ganz anderen Stelle verläuft, nämlich zwischen Populärmusik und ernster bzw. „klassischer“ Musik (bzw. „popular music“ und „serious music“; die Sprachunterscheidung spielt in diesem Fall keine Rolle). Als besonders prominenter und früher Verfechter dieser Abgrenzung mag Adorno gelten, der in seinen Aufsätzen „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“ und „On Popular Music“ zu begründen versucht, warum Populärmusik bzw. „Unterhaltungsmusik“, die in dieser Zeit vor allem durch die Genres Schlager und Swing repräsentiert wird (vgl. Adorno 1938: 322 und 1941: 31), im Vergleich zur Klassik minderwertig ist. Solange Adorno soziologisch argumentiert, bleibt das bis zu einem gewissen Grad nachvollziehbar; er versucht sich aber auch an einer musikalischen Begründung, indem er behauptet, dass in der ernsten Musik jedes Detail einen Sinn dadurch erhält, dass es auf das Gesamtwerk bezogen ist, während in der Populärmusik Elemente innerhalb eines belanglosen äußeren Rahmens beliebig austauschbar sind, ohne dass der Sinn darun-

ter leidet (vgl. ebd.: 19-21). Auf die Frage, was „Sinn“ im musikalischen Kontext überhaupt bedeuten mag, geht Adorno nicht ein.⁵ Letztendlich erscheint seine musikalische Argumentation vor allem als nicht allzu gelungener Versuch, dem persönlichen Geschmack, der seinem Urteil in der Hauptsache zugrunde liegt, durch die Konstruktion einer ästhetischen Dimension einen rationalen Anstrich zu geben.⁶ Dennoch ist Adornos Ansatz nach wie vor repräsentativ für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Musik, ganz gleich, in welcher Fachrichtung sie stattfindet. Aktuellere Arbeiten, die sich in irgendeiner Form mit der Verbindung von Sprache und Musik auseinandersetzen (in der Musikwissenschaft gibt es dafür eigens den feststehenden Fachbegriff „Wort-Ton-Verhältnis“), reichen von der Beschäftigung mit gregorianischem Gesang (Kohlhaas 2001) über die Darstellung der Text-Musik-Verbindungen in den Vertonungen der Gedichte Friedrich von Matthissons durch Franz Schubert (Schulze-Ardey 2003) bis hin zur Analyse von Einzelwerken der Avantgardisten Hans Werner Henze, Dieter Schnebel und Wolfgang Rihm (Kogler 2003). Auch wenn eine exakte Definition des Begriffs „Populärmusik“ kaum möglich ist (vgl. Fisher 2011: 406-408) - die in der Literatur behandelte Musik gehört definitiv nicht dazu. Die von Adorno explizit dokumentierte Wertung findet ihre implizite Fortsetzung in der Nichtbeachtung der Populärmusik als Untersuchungsgegenstand.⁷ Angesichts der in der Einleitung dokumentierten Alltagsrelevanz des Phänomens scheint ein Paradigmenwechsel überfällig zu sein. In meiner Beschäftigung mit dem Thema werde ich mich ausdrücklich *nicht* auf die Suche nach ästhetischen Kriterien begeben, sondern mich allein mit der Frage beschäftigen, wie sich Beziehungen zwischen Komposition und Text beschreiben und voneinander abgrenzen lassen. Ich folge damit Bierwisch, der im Fazit seines Aufsatzes „Musik und Sprache“⁸ schreibt:

Auch die Frage, die in vieler Hinsicht der Kernpunkt geläufiger Musikauffassung ist, die nach der ästhetischen Funktion, kann erst auf der Grundlage angemessener Erkenntnisse über den strukturellen Aufbau musikalischer Zeichen präziser gestellt werden. Ich habe diese Frage überhaupt nicht thematisiert, und es bleibt zu zeigen,

5 Ich werde mich im vierten Kapitel ausführlich mit dieser Frage auseinandersetzen.

6 Dieses Schema findet sich bis in die Gegenwart auffallend oft in musikwissenschaftlichen und musikbezogenen literaturwissenschaftlichen Abhandlungen. Eine besonders polemische Passage findet sich bei Wilbert (1998: 603f.).

7 Sie teilt dieses Schicksal mit Bildern im sprachwissenschaftlichen Kontext (vgl. Schmitz 2005:199f. und Stöckl 2011: 66).

8 Obwohl die Abhandlung bereits über 30 Jahre alt ist, ist sie für die Charakterisierung der beiden Zeichensysteme nach wie vor besonders instruktiv. Sie wird deshalb im weiteren Verlauf der Arbeit noch eine zentrale Rolle spielen.

daß sie einen rationalen, nicht trivialen Charakter annimmt, wenn sie auf strukturell wohlverstandene Gebilde bezogen wird, statt vorab auf unanalyisierte Komplexe.
(Bierwisch 1979: 90)

Für die Fokussierung auf Populärmusik gibt es neben der bisherigen wissenschaftlichen Vernachlässigung noch einen weiteren Grund: Die Analyse des Zusammenwirkens zweier verschiedener Codesysteme ist nicht trivial. Deshalb bietet es sich an, sich zumindest - so weit möglich - innerhalb der Einzelsysteme in bestimmten strukturellen Grenzen zu bewegen. Für die sprachliche Seite sind die Grenzen kaum eng zu setzen, da es sich bei Songtexten in der Regel um lyrische und damit sprachlich überformte, komplexe Gebilde handelt. Die Beschränkung auf Populärmusik schließt auf der Seite des musikalischen Systems bestimmte Schwierigkeiten allerdings aus. Das beginnt damit, dass sie unmittelbar als Musik erkannt und gewissermaßen intuitiv „verstanden“⁹ werden kann, ohne dass es weiterer Erläuterungen bedarf. Das ist keineswegs selbstverständlich, wie das erste Hörbeispiel verdeutlicht:

Track 01: Zyklus für einen Schlagzeuger
Komposition: Karlheinz Stockhausen (1959);
Schlagzeug: Christoph Caskel (1960) [Ausschnitt]

Ohne Zusatzinformation ist - ein übliches Maß an Weltwissen vorausgesetzt - erkennbar, dass jemand Schlaginstrumente bedient. Mit einer größeren Hörerfahrung lässt sich vielleicht noch aus der Art der Schläge ableiten, dass es sich dabei nicht um ein kleines Kind, das willkürlich herumtrommelt, handelt, sondern um einen erfahrenen Spieler. Aber inwieweit es sich hier um eine zufällige Aneinanderreihung von Geräuschen oder um eine Musikstruktur handelt, bleibt ohne weiteren Kontext unklar. „Die Form des ‚Zyklus für einen Schlagzeuger‘ ist ein Versuch, eindeutige und mehrdeutige musikalische Gedanken zu vermitteln.“ schreibt Stockhausen (1964: 74) zu seiner Komposition. Gleichzeitig benötigt er aber 28 Seiten (ebd.: 73-100), auf denen er auf sprachliche, mathematische und grafische Mittel (also gleich drei außermusikalische Zeichensysteme) zurückgreift, um das dahinterstehende Konzept zu erläutern. Bei Erscheinen der Schallplattenaufnahme war in einer „Spiegel“-Rezension Folgendes zu lesen:

Die mit langen Begleittexten ausgerüstete Platte ist eine handliche Krücke für den Umgang mit neuester Musik. „Zyklus“, ein Stück, das dem Interpreten Wahlfreiheiten läßt - Stockhausen: „Ein Versuch, eindeutige und mehrdeutige Gedanken zu

9 Auf die Bedeutung von „Verstehen“ im musikalischen und sprachlichen Kontext gehe ich im vierten Kapitel näher ein.

vermitteln“ -, wird in zwei Versionen angeboten: Die Gedanken bleiben trotzdem unlesbar.

(Der Spiegel 42/1965: 181)

Es ist diskussionswürdig, ob es sich im Wesentlichen tatsächlich um musikalische Gedanken handelt, oder ob ein Großteil des Konzepts nicht in Wirklichkeit den anderen erwähnten Zeichensystemen zuzuordnen ist und allein deshalb über das Zeichensystem Musik gar nicht vermittelt werden kann. Vorläufig soll aber die Feststellung genügen, dass der ‚Zyklus‘ Verständnisprobleme aufwirft, die sich beim Hören von Populärmusik nicht stellen.

In gewisser Weise ist die Prototypentheorie aus der linguistischen Semantik (vgl. Schwarz/Chur 2001: 46-60) auf diesen Zusammenhang übertragbar: Mit zunehmender Hörerfahrung entwickeln wir mentale Repräsentationen davon, wie Pop, Jazz, Klassik oder Filmmusik klingt. Man kann versuchen, die dahinterstehenden Regeln zu verstehen (Kriterien wären u. a. der Umgang mit Harmonien, die Rhythmik, der Aufbau der Stücke oder auch der Klang bestimmter Instrumente, der sich aus der Spielweise des Musikers und dem Einsatz unterschiedlicher tontechnischer Mittel ableitet, aber für das Erkennen des jeweiligen Genres¹⁰ ist dieses Verständnis, das sprachlich vermittelt werden muss, nicht notwendig.¹¹ Zunehmende Spezialisierung führt zu der Fähigkeit, feinere Differenzierungen vornehmen, also Sub-Genres unterscheiden zu können - wiederum ohne dass dafür der Umweg über sprachlich fixierte Regeln notwendig ist. Schwierigkeiten bereiten fließende Übergänge, die im Zweifelsfall aber auch zur Bildung eines neuen Sub-Genres führen können, wenn die Verknüpfung von Merkmalen unterschiedlicher Prototypen nur oft genug in der Praxis vorkommt. Letztendlich bilden sich dann für neue Genres bei entsprechender Hörspezialisierung auch wieder prototypische mentale Repräsentationen heraus. Bei Stockhausens ‚Zyklus‘ versagt ein prototypischer Abgleich; man kann bestenfalls die Kategorie der Avantgarde bemühen, die versucht,

10 Jackendoff/Lerdahl (2006: 34) bevorzugen für verschiedene Musikrichtungen den Begriff „idiom“. Ein Idiom ist durch eine Anzahl unbewusster Regeln bestimmt, die seine „musikalische Grammatik“ bilden. Für kulturübergreifende Musikvergleiche scheint mir das Wort tatsächlich ein wenig besser geeignet zu sein als „Genre“.

11 Dieser Sachverhalt deutet außerdem darauf hin, dass die Frage, ob eine mentale Repräsentation eher bildlich, sprachlich oder abstrakt ist, noch nicht alle Möglichkeiten abdeckt, weil es auch eine musikalische Variante gibt (und sicherlich auch eine sensorische), und dass die Antwort eher in die Richtung gehen könnte, dass jede Modalität eine andere Repräsentation bedingt.

gerade nicht prototypisch zu sein, aber für ein Stück, das bereits 53 Jahre alt ist, erscheint das auch nicht allzu gelungen.

Auch wenn für die mentalen Repräsentationen sprachlich dokumentierte Regelkenntnisse nicht erforderlich sind, so gibt es doch ein elementares Prinzip, das für die Beziehungsanalyse wichtig ist (und das auf Stockhausens Komposition nicht angewendet werden kann). Auf ihm beruht der Großteil sowohl der ernsten als auch der Popularmusik. Es besagt, dass es genau zwei maßgebliche Tongeschlechter gibt: Dur und Moll. Die dazugehörigen Tonleitern bestehen aus jeweils sieben von insgesamt zwölf zur Verfügung stehenden Tönen und unterscheiden sich lediglich durch die Abstände zwischen diesen Tönen.¹² Aus dem entsprechenden Tonmaterial werden die kompletten melodischen und harmonischen Abläufe generiert, die die abendländische Musikkultur seit Jahrhunderten bestimmen, was vor allem deshalb folgenreich ist, weil sich dazu auch bestimmte Wahrnehmungsmuster herausgebildet haben. Hatten führt dazu Folgendes aus:

A familiar opposition for music is that between major and minor modes in the Classical style. Minor has a narrower range of meaning than major, in that minor rather consistently conveys the tragic, whereas major is not simply the opposite (comic), but must be characterized more generally as nontragic - encompassing more widely ranging modes of expression such as heroic, the pastoral, and the genuinely comic, or *buffa*. Although apparently equipollent, the opposition is actually asymmetrical because of the wider range of potential expressive states that correlate with the major mode. Indeed, one might argue that the opposition is also private, in that major is occasionally used for expression of the tragic [...]. The minor mode, on the other hand, is not likely to be used nontragically in Classical works, and modal mixture (the use of minor inflections in a major mode work) always indicates a tragic or poignant perspective.

(Hatten 1994: 36)

Ganz so einfach ist es nicht: Erstens geht Hatten sehr sorglos mit dem Begriff „meaning“ um, zweitens sind seine Beobachtungen stark verallgemeinernd, weil er auf die Binnenstruktur musikalischer Werke nur ansatzweise in der letzten Anmerkung eingeht¹³, und drittens lässt sich durchaus darüber streiten, ob Moll-Tonarten ausschließlich Tragik und Trauer ausdrücken - der Anfang von Mozarts Türkischem Marsch wäre ein

12 Das ist eine stark vereinfachte Darstellung. Auf die Unterschiede zwischen verschiedenen Stimmungen wie der reinen oder gleichstufigen, die Variationen der Grundstimmung eines Orchesters und die mathematischen Hintergründe der Frequenzverteilung gehe ich aber nicht näher ein, weil sie für den Gesamtzusammenhang nicht von Bedeutung sind.

13 Im fünften Kapitel werde ich einen wesentlich differenzierteren Blick auf die Ausdrucksmöglichkeiten bzw. emotionalen Wirkungen von Musik werfen.

denkbares Gegenbeispiel. In der Tendenz sind die Assoziationsketten „Dur ist fröhlich“ und „Moll ist traurig“ aber konsensfähig (vgl. dazu auch Bernstein 1976: 177ff.; Bierwisch 1979: 84; Hess-Lüttich 2006: 28; Jackendoff/Lerdahl 2006: 60; Meyer 1956: 227; Raffman 2011: 597), und sie spielen nicht nur in der Klassik, sondern auch in der Populärmusik eine nicht zu unterschätzende Rolle, wie ich im Analyseteil zeigen werde.¹⁴

Der oben verwendete Ausdruck „abendländische Musikkultur“ weist bereits implizit auf eine weitere Einschränkung hin: Die Populärmusik, mit der ich mich beschäftigen werde, ist europäischer und angloamerikanischer Herkunft, weil die Musik anderer Kulturen einer zentraleuropäischen Perspektive ohne immensen Aufwand nur bedingt zugänglich ist. Indische Tonleitern bestehen z. B. aus 22 Tönen pro Oktave (vgl. Hess-Lüttich 2006: 19), und statt der westlichen Melodie- und Harmonieorientierung können auch ganz andere Faktoren im Vordergrund stehen:

Balinese gamelan music, for instance, is played largely on metallic instruments that produce inharmonic spectra [...]. Consequently, Balinese culture does not pursue a high degree of consonance but tolerates comparatively wide deviations in intervallic tuning. Instead, a value is placed on a shimmering timbre between simultaneous sounds [...].

(Jackendoff/Lerdahl 2006: 49)

Das europäische Verständnis reicht aus, um Gamelan-Musik unmittelbar als Musik zu identifizieren - es gibt u. a. gleichmäßig rhythmische Passagen, wiederkehrende Tonhöhen und Klangcharakteristiken, so dass ein mentaler Abgleich mit dem internen Prototypen „Musik“ unmittelbar positiv ausfällt -, aber allein schon die Frage, ob ein Musiker sich verspielt, dürfte in vielen Fällen nicht mit Sicherheit zu beantworten sein; von einem Verständnis, das auch nur annähernd dem einer Person entspricht, die mit dieser Musik aufgewachsen ist, ganz zu schweigen. Das zweite Hörbeispiel dient der Untermauerung dieser Thesen:

Track 02:I Nyoman Windha (1990): Siwa Nataraja Dance
Aufführung: Indonesian College of Art (o. J.) [Ausschnitt]

¹⁴ Aus eigener Erfahrung weiß ich: Führt man Kinder im Grundschulalter nach ca. einem halben Jahr Klavierunterricht in die Dur-Moll-Diatonik ein, indem man ihnen entsprechende Stücke vorspielt (zusätzlich unterstützt durch ein langsames Tempo bei einem Moll-Stück und ein schnelles beim Dur-Gegenpart) und sie danach bittet, ihre Klangeindrücke zu schildern, ist es keineswegs selbstverständlich, dass in den Antworten die oben beschriebenen Assoziationen auftauchen. Das Thema liegt weit außerhalb des Fokus dieser Arbeit, aber es wäre spannend zu untersuchen, wie genau die emotionalen Zuweisungen „erlernt“ werden - auch unter dem Aspekt, welche Rolle sprachliche Vermittlung dabei spielt.

Inhaltlich parallel dazu stellt Bierwisch (1979: 64) fest, „daß man zwar einen chinesischen Satz ins Englische oder Deutsche übersetzen kann, aber chinesische Musik so wenig ins Europäische übersetzt werden kann wie ein chinesisches Bild.“

Einige Anmerkungen zum Schluss: Die Zeitspanne von 60 Jahren habe ich gewählt, weil ich im Analyseteil auf „Maria“ aus Bernsteins „West Side Story“ (1957) und „Yesterday“ von den Beatles (1965) nicht verzichten wollte. Alle anderen Stücke stammen aus dem kleineren Zeitraum 1980-2012. Die gewählten Beispiele reichen vom Welthit bis zu eher unbekannteren Subkultur-Veröffentlichungen. Letztere zeigen die Mehrdeutigkeit des Populärmusikbegriffs gut auf, denn sie sind weit weniger bekannt und beliebt als viele Werke der Klassik und können dementsprechend nicht unter dem Gesichtspunkt der Verbreitung, sondern nur unter prototypisch-idiomatischen Aspekten der Populärmusik zugeordnet werden.

3. Zum Textbegriff

In den Gesellschaftswissenschaften ist es eher die Regel als die Ausnahme, dass sich für Begriffe keine einheitlichen, eindeutigen und verbindlichen Definitionen finden lassen. Da verhält es sich beim Text nicht anders als bei der Populärmusik. In Büchern zur Textlinguistik finden sich dementsprechend Ausführungen wie die folgende:

Unter Missbrauch von Occam kann behauptet werden, dass Text das ist, was man dafür hält [...]. Konstruktivistisch abgemildert und immer noch korrekt ist zu behaupten, dass es Texte gibt; was und wie sie sind, ist aber einzig und allein Sache unserer Begriffsbildung, denn unsere Sicht ist immer aspektgeladen.

(Ziegler/Altmann 2002: 11)

Im Folgenden wird Text von den Autoren zunächst als „kohärente Folge textueller Einheiten“, die „unabhängig von der schriftlichen oder mündlichen Realisierung existiert“, verstanden (ebd.). Zur Kohärenz, die man auch als „inhaltlichen Zusammenhang“ bezeichnen könnte, tritt als Kriterium die Kohäsion, der „äußere Zusammenhalt“, also die Verknüpfung verschiedener Textelemente zur Herstellung von Textbezügen (vgl. ebd.). Ein üblicherweise hervorgehobenes Merkmal von Texten (als Folge der „pragmatischen Wende“ in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre) ist auch ihre kommunikative Funktion (vgl. ebd.: 12 und Heinemann/Heinemann 2002: 2, 62). Letztendlich wird statt

einer Definition ein Bündel von Basiskriterien etabliert. Folgt man Sandig (2000: 94-99), gibt es sechs, aus denen sich ein „prototypischer Textbegriff“ zusammensetzt; neben Kohärenz und Kohäsion gehören Intentionalität, Textfunktion, Situationalität und Thema dazu.

In multimodalen Zusammenhängen diskutieren Linguisten häufig darüber, ob man den Textbegriff nicht auf andere Codesysteme ausweiten und Texte generell als „übersprachliche Zeichenkomplexe“ (vgl. Klemm 2002: 22) auffassen sollte. Entsprechend findet sich bei Stöckl (2004: 96-115), einem leidenschaftlichen Verfechter dieser Position, ein ganzes (Unter-)Kapitel, das den Titel „Bilder als Texte“ trägt. Eins der Probleme junger Wissenschaftszweige ist, dass um eine einheitliche Terminologie gerungen werden muss, und so bleibt diese Auffassung nicht ohne Widerspruch. Stöckl ist sich dessen durchaus bewusst; eine aktuelle Bestandsaufnahme lautet dementsprechend:

Während manche ‚Text‘ auf die verbalen Zeichenanteile konzentrieren möchten, plädieren andere (z. B. Stöckl, Fix, Klemm) für einen ‚erweiterten Textbegriff‘ oder einen ‚Gesamtext‘, der alle Modalitäten eines Kommunikationsereignisses - also auch Bilder - einbezieht, und gebrauchen wieder andere dafür Bezeichnungen wie ‚Kommunikat‘ (Diekmannshenke) oder ‚Sehfläche‘ (Schmitz).

(Klemm/Stöckl 2011: 14)

Berücksichtigt man die Musik als weitere mögliche Modalität, kommt mindestens ein erwähnenswerter Aspekt hinzu: Sie teilt mit der Sprache die Eigenschaft, dass sie verschriftlicht werden kann. In der Alltagssprache ist, wenn es um Musik in Schriftform geht, zwar meistens ganz allgemein von „Noten“ die Rede, der Begriff „Notentext“ existiert aber auch, und seine Verwendung ist nicht unüblich. Darüber hinaus findet sich auf Notenausgaben, die sich um größtmögliche Nähe zum handschriftlichen Original bemühen, häufig die Bezeichnung „Urtext“¹⁵. Im Gegensatz zur Sprache wird der Textbegriff für die akustische Realisierung allerdings nicht verwendet. (Man hört Töne, keine Noten.) Ein erweiterter Textbegriff, der Musik- und Sprachkomponenten zusammenfasst, erscheint vor diesem Hintergrund wenig hilfreich. Außerdem wäre es, wenn man von der Gleichberechtigung der beteiligten Modalitäten ausgeht, kaum sinnvoll zu be-

15 Der „G. Henle Verlag“ hat sich auf derartige Ausgaben spezialisiert und deshalb auf seinen Internetseiten auch einige Informationen dazu veröffentlicht. Bei einem „Urtext“ handelt es sich danach um einen Notentext, der „einzig und allein dem unverfälschten Willen des Komponisten entspricht“ (vgl. URL: <http://www.henle.de/de/urtext/was-ist-urtext.html> (o. V.) (29.09.2012)).

gründen, warum z. B. statt des Begriffs „Gesamttext“ nicht genauso gut die Bezeichnung „Gesamtmusik“ verwendet werden könnte.

Aus dem Titel dieser Arbeit lässt sich bereits ableiten, dass ich einen Textbegriff zugrunde lege, der sich auf die sprachliche Seite von Text-Musik-Beziehungen beschränkt. Um eine treffende Bezeichnung für Konglomerate aus beiden Modalitäten zu finden, bedarf es im popularmusikalischen Standardfall keiner sprachlichen Kreativität, denn für gesungenen Text - von wenigen Ausnahmen abgesehen mit durch Instrumente oder mehrere Stimmen realisierter rhythmischer und harmonischer Unterstützung - existiert bereits der Begriff „Lied“. Im Analyseteil findet sich aber auch ein Instrumentalstück, bei dem zwischen Musik und Titel eine Verbindung besteht. In diesem Fall halte ich es für so zutreffend wie ausreichend, die allgemeine Form „Text-Musik-Beziehung“ für die Beschreibung zu verwenden.

Für die Untersuchung der Lieder im empirischen Teil gilt es einige weitere Einschränkungen zu machen: Der Textbegriff umfasst in den konkreten Beispielen nicht nur ausschließlich den poetischen Text¹⁶, sondern im Vordergrund steht außerdem die primäre Realisierung von Sprache, also die mündliche Umsetzung des Textes, und nicht seine schriftliche Fixierung. Zwei Gründe sind dafür ausschlaggebend: Zum einen teilen sich beide Seiten - Sprache und Musik - in Liedern die Eigenschaft, als akustische Phänomene linear in der Zeit verwirklicht zu werden¹⁷. Die Wechselwirkungen entstehen vor allem durch den synchronen Verlauf des gesprochenen bzw. gesungenen Textes und der ihn begleitenden Musik. („Synchron“ ist etwas weiter gefasst zu verstehen; häufig wird ein Bezug hergestellt, obwohl die ausschlaggebenden Komponenten der beiden Codes zeitlich geringfügig gegeneinander versetzt auftauchen; sie befinden sich dann aber immer noch innerhalb des gleichen nur wenige Minuten langen Stückes.) Zum anderen würde einer Analyse etwas Entscheidendes fehlen, wenn sie paraverbale Elemente wie Sprechtempo und Lautstärke außer Acht ließe. Eine besonders wichtige Rolle kommt der Intonation zu, denn wenn sie variiert wird, kann bereits ein einfaches Wort wie „ja“ ganz verschiedene Dinge zum Ausdruck bringen. (Christian Lehmann gibt auf seinen ausführlichen Internetseiten zum Thema „Phonetik und Phonologie“ in Kapitel 15.4

16 Für den entsprechenden englischen Ausdruck *lyrics* gibt es im Deutschen kein ähnlich pointiertes Pendant.

17 Das ist ein entscheidender Unterschied zu Bild-Text-Verknüpfungen, bei denen das Bild statisch ist und Sprache in ihrer sekundären Realisierung hinzutritt (vgl. Bierwisch 2009: 31).

(„Intonation“) exemplarisch sechs verschiedene Bedeutungsvarianten an, die durch unterschiedliche Intonationskurven entstehen können.)¹⁸ Im Einzelfall mag es schwierig sein auseinanderzuhalten, welche Anteile des Gesangs dem musikalischen Ausdruck und welche der sprachlichen Intonation zuzuschreiben sind, was aber nicht vom Versuch abhalten sollte, eine Trennlinie zu ziehen. Auf jeden Fall lässt sich ein Text bei gleichbleibender Melodie auf unterschiedliche Arten akustisch realisieren; ein Satz wie „Lass mich in Ruhe!“ ist in einer aggressiven Variante genauso denkbar wie in einer traurig-resignierten. Die eurozentrische Ausrichtung dieser Arbeit bringt für die Analyse in diesem Zusammenhang einen Vorteil gegenüber anderen kulturellen Schwerpunktsetzungen mit sich. Da in Tonsprachen die Tonhöhe eines Phonems eine bedeutungsunterscheidende Funktion haben kann, kann es zu Kollisionen zwischen Sprache und Musik kommen. Maier stellt fest:

Von Chinesen wird berichtet, daß Vertonungen von Texten im Chinesischen enorme Schwierigkeiten bereitet [sic!]. Das aber ist auch zu erwarten, wenn die Liedmelodie die jeweilige Wortmelodie beeinträchtigt; die Texte der Lieder sind nur schwer zu verstehen.

(Maier 2000: 100)

Jackendoff/Lerdahl (2006: 53) merken zwar an, dass Sprachtonhöhen in Tonsprachen durch eine Intonationskurve im Verlauf eines Satzes die Tendenz haben, nach unten zu wandern und sich deshalb von tonalen Musiksystemen unterscheiden - „Thus neither the pitches of tone languages nor the intervals between the pitches are fixed, as they are in musical spaces“ (ebd.) -, an der grundsätzlichen Problematik dürfte das allerdings nichts ändern.

Da beim Hören einer CD oder eines Liedes im Radio keine visuelle Kommunikation stattfindet¹⁹, liegen nonverbale Komponenten - Gestik, Mimik und Körperhaltung der Singenden - in entsprechenden Situationen außerhalb des Wahrnehmungsbereichs. Dementsprechend sind sie nicht Bestandteil der Analyse; sie bleibt auf akustische Phänomene beschränkt.

Die Ausführungen in diesem Kapitel legen die Überlegung nahe, auf Transkriptionen der Liedtexte im empirischen Teil zu verzichten; bereits das Mitlesen während des Hörens birgt die Gefahr, dass die Wahrnehmung des Rezipienten und damit die erzeugte

18 URL: http://www.christianlehmann.eu/ling/lg_system/phon/index.html (30.09.2012)

19 Genauere Ausführungen zum Kommunikationsbegriff finden sich im vierten Kapitel.

Wirkung sich verändert. Um akustischen Verständnisschwierigkeiten vorzubeugen und die Darstellungen in der Analyse bei Bezugnahme auf bestimmte Textpassagen nicht unnötig zu erschweren, habe ich mich dennoch für eine schriftliche Textwiedergabe entschieden.

Was ich dir sagen will, bist du bei mir,
Ist so unsagbar viel, doch glaube mir,
Wenn du mich nicht verstehst, versprech ich dir:
Was ich dir sagen will, sagt mein Klavier.

(Joachim Fuchsberger 1967: Was ich Dir sagen will)²⁰

4. Bedeutung, Sinn, Verstehen

Will man Beziehungen zwischen Texten und Musik beschreiben, kommt man nicht umhin, sich mit der Frage auseinanderzusetzen, wo sich in beiden Zeichensystemen - oder in ihrer Verknüpfung - Bedeutungen verorten lassen. Für den sprachlichen Bereich zumindest näherungsweise zu klären, was unter „Bedeutung“ zu verstehen ist und wie sie zustande kommt, ist schwierig genug; der Versuch der Eingrenzung des Begriffs „musikalische Bedeutung“ bringt dann zusätzlich seine ganz eigenen Schwierigkeiten mit sich. Der Tatsache, dass die Sprache für beide Codes das gleiche Lexem zur Verfügung stellt, ist auf jeden Fall mit Vorsicht zu begegnen, was sich in der unterschiedlichen Verwendung der Verbform andeutet: Im Zusammenhang mit Wörtern und Sätzen ist die einfache transitive Variante gebräuchlich - „etwas bedeutet etwas“ -, während jemand in musikalischen Zusammenhängen eher keine kognitiv orientierte Formulierung wie „die Melodie bedeutet Folgendes“ wählen wird, sondern stattdessen eine stärker auf emotionale Aspekte verweisende Verwendung mit Dativobjekt: „etwas bedeutet *mir* etwas“. In der Regel bezieht sich eine solche Aussage außerdem auf ein ganzes Werk und nicht wie die erste Variante auf Einzelkomponenten. Zwar lässt sich die zweite Variante gerade bei poetischen Texten auch auf sprachliche Phänomene beziehen, sie wird damit aber trotzdem nicht zum Standardfall. Man kann den dargestellten Sachverhalt auch anders beschreiben: Während die zweite Variante konnotativ ausgerichtet und gleichermaßen auf beide Zeichensysteme anwendbar ist, bereitet die denotativ orientierte erste Variante im Musikkontext Probleme. Für die Begriffe „Sinn“ und „Verstehen“ kann die Argumentation im Kern parallel geführt werden. Das soll vorläufig als Feststellung genügen; eine detailliertere Betrachtung erfolgt in den folgenden Unterkapiteln.

20 (Musik: Udo Jürgens.)

4.1 Sprachaspekte

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist der vielzitierte Wittgensteinsche Satz „Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache“ (Wittgenstein 1960: 311 = §43), der wohl die kürzeste Formel für ein pragmatisches Bedeutungsverständnis darstellt, die sich finden lässt. Klemm und Stöckl (2011: 15) schlüsseln diese Aussage auf, indem sie innerhalb der Frage „Welchen Status haben die Zeichen für die Bedeutungsproduktion, welche Rolle spielen jeweils Produzent, Produkt und Rezipient?“ die vier Hauptfaktoren einer „angemessenen Kommunikationstheorie“ (ebd.) aufzählen und gleichzeitig das Problem, ihre Funktionen zu benennen, thematisieren. Weiterhin führen sie aus, dass „generell kommunikatives Verstehen nur durch Sinnzuschreibungen der Beteiligten erfolgen kann“ (ebd.), wobei wiederum „die Grundlage dafür die Materialität und das konventionalisierte Bedeutungspotenzial der wahrnehmbaren Zeichen“ (ebd.) darstellen. Auf den Punkt gebracht heißt das: „Ohne Interpret keine Bedeutung, ohne wahrnehmbaren Zeichenkomplex aber auch nicht“ (ebd.). Man könnte auf die Idee kommen, dass sich zumindest innerhalb eines festgelegten Vierecks, in dem die Eckpunkte „Zeichen, Produzent, Produkt und Rezipient“ genau bestimmt sind, Bedeutungen festschreiben ließen. Das würde allerdings voraussetzen, dass die „Semiosen des Interpretens, der wiederum auf die regelkonforme und situationsadäquate Zeichenverwendung des Produzenten angewiesen ist“²¹ (ebd.), einen Endpunkt erreichen. Das ist aber nicht der Fall:

Verstehen ist immer fragil, nur vorläufig, da jede weitere Semiose das bisherige Verständnis revidieren kann, insbesondere wenn eine Fülle unterschiedlichster, ständig veränderbarer Zeichenmodalitäten zur Bedeutungsbildung beiträgt.

(Klemm/Stöckl 2011: 15)

Zur Illustration mag ein anderer klassischer Satz aus der Linguistik dienen: „Colorless green ideas sleep furiously“ (Chomsky 2002: 15). Chomsky geht es darum, Grammatik von Semantik deutlich abzugrenzen, und deshalb wählt er einen Satz, der „nonsensical“ (ebd.) ist. Linguisten haben diesen Gedankengang häufig übernommen, und Volmert (2005: 154) leitet die deutsche Übersetzung - „farblose grüne Ideen schlafen wütend“ - mit einer entsprechenden Bemerkung ein: „Es gibt in der realen Welt keinen Vorgang,

21 Dass Verständigung unmöglich wird, wenn sich Sender und Empfänger zwar des gleichen Zeichenvorrats bedienen, die Regeln der Verwendung aber einseitig abgeändert werden, stellt Bichsel (1997: 21-30) anschaulich in seiner Kindergeschichte „Ein Tisch ist ein Tisch“ dar.

auf den der folgende Satz referieren könnte“ (ebd.). Er führt weiter aus, dass etwas Farbloses nicht zugleich grün sein könne und Ideen nicht farbig oder farblos seien (vgl. ebd.). Einem Abgleich mit dem bundesrepublikanischen Gegenwartskontext hält diese Interpretation nicht mehr stand. In seiner Gesamtheit mag der Satz zugegebenermaßen immer noch sinnlos erscheinen; würde allerdings beispielsweise ein FDP-Politiker im Parlament in einer Rede die ersten drei Wörter aufgreifen und den Satz „Das sind farblose grüne Ideen!“ verwenden, käme das keinem Zuhörer merkwürdig vor. Die Metaphorik ist nicht schwer zu entschlüsseln - Bedeutungspotenziale ändern sich, und im politischen Kontext ist die Konnotation „grün = Partei“ schon lange selbstverständlich. Vielleicht würden Sprachwissenschaftler sich fragen, ob der Politiker einen linguistischen Hintergrund hat. Das wäre dann wiederum ein Beispiel dafür, dass die individuelle Semiosetätigkeit des Rezipienten, die auch von seinem Erfahrungswissen beeinflusst wird, zu ebenso individuellen Bedeutungsinterpretationen führen kann. Die Produzenten- und Kontextabhängigkeit wird zusätzlich deutlich, wenn man sich vorstellt, dass jemand z. B. eine Bäckerei aufsucht, auf ein Brötchen in der Auslage zeigt und dazu den gleichen Satz ausspricht: „Das sind farblose grüne Ideen!“ In diesem Fall dürfte die Aussage nur verständnislose Blicke hervorrufen. Aus diesem Beispiel lässt sich außerdem eine Unterscheidung zwischen Bedeutung und Sinn ableiten: Während sich für die einzelnen Wörter eine Bedeutung finden lässt, ist aus ihrer Zusammenstellung kein Sinn zu konstruieren. Lehmann stellt fest, dass Sinn nur gemeinsam erzeugt werden kann in individuellen Sprechsituationen.²² Ein Sender übermittelt in einer Mitteilung Zeichen, die der Empfänger decodieren muss, um das Gemeinte zu verstehen. Für die farblosen grünen Ideen im Bundestag kann der Sinn in etwa wie folgt beschrieben werden: Der Politiker einer Partei tut seine Meinung kund, indem er die Mitglieder einer anderen, von ihm näher bestimmten Partei dadurch kritisiert, dass er ihnen vorwirft, ihre Ideen seien nicht besonders originell bzw. einfallslos. Gelingt die Konstruktion des Sinns, die, wie bereits erwähnt, erheblich von Kontext- und Erfahrungswissen abhängt, kann das auch als Verstehen der Aussage(-absicht) bezeichnet werden. Lehmann zufolge ist die vollständige Kodierung eines Sinns nicht erreichbar; die Bedeutungskomponenten, die durch sprachliche Zeichen gebildet werden, können immer nur Hinweise geben.

²² Die folgenden Ausführungen sind angelehnt an Lehmanns Darstellung zu „Bedeutung vs. Sinn“; URL: http://www.christianlehmann.eu/ling/lg_system/sem/bedeutung_sinn.html (01.10.2012).

Infrage stellen kann man das Postulat der gemeinsamen Sprechsituation. Für medial vermittelte Inhalte ist auf jeden Fall ein Abstraktionsschritt notwendig. Auch wenn - wie im Fall des Hörens von Liedern „aus der Konserve“ oder beim Lesen eines Buches - sich Sender und Empfänger nicht in Sicht- und Hörweite befinden und der Sender in der Regel noch nicht einmal weiß, wer die von ihm gesendeten Zeichen empfängt, und auch wenn die Informationsübertragung zeitversetzt verläuft, kann der Rezipient einen Sinn konstruieren. Schwarz-Friesel verwendet konsequenterweise für Lesezusammenhänge den enger gefassten Begriff „Textverstehen“, der von ihr definiert wird als „komplexer kognitiver Prozess [...], bei dem der Rezipient eine mentale Repräsentation erstellt, in die sowohl Informationen des Textes als auch Informationen aus dem Langzeitgedächtnis (LZG) des Rezipienten einfließen“ (Schwarz-Friesel 2007: 34). Des Weiteren merkt sie an, dass ein Teil des kognitiven Prozesses in der Bildung sogenannter Interferenzen besteht: „Eine Interferenz ist ein kognitiver Prozess, der auf unserem Weltwissen basiert, Diskontinuitäten im Text überbrückt und vom Leser bei lückenhaften Informationen, aber auch bei Problemfällen und scheinbaren Unsinnigkeiten eingesetzt wird“ (ebd.: 33, Fußnote 15).

Ob ferner auch dann noch eine Sinnggebung vorliegt, wenn ein Empfänger bei der auf seiner Umweltwahrnehmung beruhenden permanenten Semiosetätigkeit Zeichen interpretiert, die nicht für ihn gedacht waren - z. B. das Geräusch scheppernden Blechs, dem wenig später das einer Krankewagensirene folgt - ist zumindest diskussionswürdig.²³

Den bisher wohl ambitioniertesten Versuch, sich aus linguistischer Perspektive mit Bedeutungsaspekten von Musik und Sprache auseinanderzusetzen, hat Bierwisch in zwei Aufsätzen aus den Jahren 1979 und 2009 unternommen. Ich werde im weiteren Verlauf dieses Kapitels und im ersten Teil des nächsten weitgehend seine Gedankengänge in stark komprimierter Form nachzeichnen.

Bierwisch (1979) stellt zu Beginn seiner Schrift „Musik und Sprache“ die These auf, dass ein tieferes Verständnis der Struktur von Sprache und Musik nur auf Basis einer Gegenüberstellung der Funktionsweise der beteiligten Zeichensysteme möglich sei (vgl.

²³ Was in dem Beispiel auf jeden Fall wegfällt, ist der Mitteilungsaspekt; Kommunikation findet darin nicht statt.

ebd.: 9).²⁴ Nach einigen Vorüberlegungen allgemeiner Art entwirft er ein Kommunikationsmodell, das sich weitgehend mit den oben stehenden Erläuterungen deckt; seine Beschreibung ist allerdings formalisierter. Sie akzentuiert außerdem den Aspekt der Intention aus Produzenten- und Rezipientenperspektive und kommt (zunächst) ohne Zeichenbegriff aus:

Der Sender produziert das Ereignis E in der Absicht, im Hörer H die Wirkung W dadurch zu erzeugen, daß H eben diese Absicht bemerkt. Damit ist der Kreis geschlossen: Sender und Empfänger sehen beide das Signal als Auslöser der Wirkung W an, wegen dieser Wirkung wird es produziert, und es wirkt auch nur, weil es um dieser Wirkung willen produziert wird. Damit ist ein kommunikatives Signal von allen anderen Signalen hinlänglich unterschieden. Wir können nun die Wirkung W, auf die es der Sender abgesehen hat, und die - im Fall einer gelungenen Kommunikation - im Hörer auch zustandekommt, die Mitteilung nennen.“

(Bierwisch 1979: 18)

Bierwisch weist außerdem darauf hin, dass der Prozess des Verstehens mehrstufig verläuft: „Zu unterscheiden ist mindestens das Erfassen der Bedeutung der verwendeten Zeichen vom Erfassen der intendierten Mitteilung“ (ebd.: 23). Anders ausgedrückt: Wer einen Text nicht versteht, weil dieser in einer fremden Sprache verfasst ist, scheitert an einer anderen Verstehensstufe als derjenige, der einen ärztlichen Befund nicht versteht, weil er nicht Medizin studiert hat. Über die genaue Beschaffenheit möglicher Mitteilungen ist damit aber noch nichts gesagt; ihre nähere Bestimmung erfordert eine Auseinandersetzung mit Zeichen und Zeichensystemen (vgl. ebd.).

In erster Näherung sind Zeichen „eine besondere Form von Kenntnissen“, die auf dem „Gedächtnisbesitz der Kommunikationspartner beruhen“ (ebd.: 24). Ein einzelnes Zeichen stellt eine Beziehung zwischen Signalereignis und Mitteilung her und ist gleichzeitig eine im Gedächtnis vorhandene „Verbindung einer Bedeutung *B* mit einer Form *F*“ (ebd.). Das deckt sich weitgehend mit Ecos (1977: 35) Minimaldefinition, der folgende vorsichtige Festlegung vornimmt: „[...] solange wir im Bereich des allgemeinen Sprachgebrauchs verbleiben, setzen wir indes fest, daß wir als /Zeichen/ jede Minimal-einheit bezeichnen wollen, die eine Bedeutung zu haben scheint.“ Im Kern handelt es sich um Darstellungen bzw. Interpretationen des semiotischen Dreiecks, das „die Konstitution des Zeichens als Relation zwischen Form und Bedeutung angibt“ (Bierwisch

²⁴ Bierwischs Darstellungen greifen an vielen Stellen auf Ideen anderer Theoretiker - von Wittgenstein bis Chomsky - zurück. Meistens geschieht das implizit; selten werden Namen erwähnt. Solche Bezüge herauszuarbeiten, ist nicht Teil dieser Arbeit. Ich beschränke mich in den meisten Fällen darauf, die Kerngedanken des Verfassers zu paraphrasieren.

2009: 9).²⁵ Die konkrete Zeichenbedeutung hängt darüber hinaus, wie oben bereits gezeigt, immer vom Situationszusammenhang ab. Die Zuordnung von Bedeutungen zu Formen ist der *Code* des Zeichensystems (vgl. ebd. 1979: 24ff.). Da diese Zuordnungen alles andere als statisch sind, müssen Zeichensysteme „durch Verfahren oder Regeln gekennzeichnet sein, mit deren Hilfe beliebige komplexe Formen gebildet und ihren Bedeutungen zugeordnet werden können“ (ebd.: 27). Für die Sprache werden Form und Bedeutung durch ein „festes, wenngleich sehr kompliziertes System von Grundzeichen und eine bedeutungsbildende Syntax, die die Zeichenverknüpfung regelt“ (ebd.) miteinander verbunden. Was das Sprachsystem damit letztendlich leistet, ist eine „Verbindung von kognitiven und kommunikativen Strukturen“; es verknüpft, anders ausgedrückt, „begriffliches Denken mit akustischer Kommunikation“ (ebd.: 28).

Für ein genaueres Code-Verständnis ist nach wie vor Peirce hilfreich, der die Möglichkeiten der Zuordnung von Formen zu Bedeutungen in drei Kategorien einteilt: Er unterscheidet zwischen ikonischen, indexikalischen und symbolischen Zeichen (vgl. Bierwisch 2009: 10 und Peirce CP 5.73-5.76), die sich durch folgende Eigenschaften auszeichnen:

- a) Bei indexikalischen Zeichen hängt die Bedeutung mit dem Signal durch direkten (gegebenenfalls kausalen) Situationszusammenhang zusammen.
- (b) Bei ikonischen Zeichen ist die Bedeutung durch Ähnlichkeit oder Analogie mit dem Signal verbunden.
- (c) Bei Symbolen ist die Bedeutung arbiträr und nur durch Übereinkunft an das Signal gebunden.

(Bierwisch 2009: 10)

Während z. B. ein zugefrorener See als indexikalisches Zeichen für Minustemperaturen zur ersten Kategorie gerechnet werden kann, sind Piktogramme an Toiletten, die zwar sehr vereinfacht, aber doch deutlich erkennbar Männer und Frauen abbilden, ikonisch. Sprache hingegen ist symbolisch - es gibt keinen ursächlichen Zusammenhang dafür, dass ein Klavier „Klavier“ genannt wird und nicht „Gitarre“ oder „Badewanne“, und die Begriffe sind den Gegenständen auch nicht ähnlich. Ihre Bezeichnungen beruhen allein auf Konvention und unterscheiden sich deshalb auch in der Regel deutlich von Sprache zu Sprache. Es gibt Grenzfälle - onomatopoetische Wörter wie „miauen“ sind

²⁵ Die Benennung der Eckpunkte unterscheidet sich von Theorie zu Theorie. Ein Überblick über verschiedene Varianten findet sich bei Eco (1977: 30).

ikonisch -, aber das Grundprinzip bleibt dadurch unangetastet (vgl. auch Bierwisch 1979: 43).

Ikonische und indexikalische Zeichen lassen sich darüber hinaus in der Kategorie motivierter Zeichen zusammenfassen. Das bedeutet: Beide „beruhen auf einer vorgegebenen Grundlage für den Zusammenhang zwischen Form und Bedeutung. Fehlt eine solche Grundlage, sind die Zeichen unmotiviert oder arbiträr“ (ebd.: 42).

Eine weitere Beschreibungsebene von Sprache führt Bierwisch in Anlehnung an Frege mit dem Begriff der *logischen Form* ein: Kognitive Prozesse führen, sofern sie sprachlich geprägt sind, im Gedächtnis zu begrifflichen Repräsentationen, denen die „lautliche und grammatische Form sprachlicher Zeichen“ (ebd.: 50) zugeordnet ist. Im Gegensatz zur phonetischen und grammatischen Form stellen eben diese begrifflichen Repräsentationen die logische Form sprachlicher Zeichen dar. „Die zentrale Kategorie der logischen Form ist die Proposition“ (ebd.). Durch sie wird ein bestimmter Sachverhalt repräsentiert. Eine logische Form²⁶, die grundsätzlich abstrakt und dimensionslos ist, wird erst dadurch zur Bedeutung sprachlicher Zeichen, dass sie durch diese ausgedrückt wird (vgl. ebd. 50ff.).

Auf der Beschreibungsebene der Syntax schließlich ergibt sich aus Wortbedeutungen (also sprachlich codierten logischen Formen) zusammen mit der Art und Weise, wie Wörter aufeinander bezogen werden, die Satz- und letztendlich die Textbedeutung (vgl. ebd.: 66). Das Verstehen der Satzbedeutungen ist aber nicht gleichzusetzen mit der Erschließung des Gesamttexts. Es ist lediglich „Voraussetzung für das Erfassen des Sinnzusammenhangs in einem Text; aber in den Sinn des Textes gehen mehr Faktoren ein als die sprachlich bedingte Bedeutung“ (ebd.: 71). Welche das sind, habe ich bereits oben erläutert. Die syntaktische Zusammenfassung lautet:

Die Sätze einer Sprache sind komplexe Zeichen, deren Bedeutung durch die Kenntnis der lexikalischen und syntaktischen Regeln der jeweiligen Sprache determiniert ist. Mit diesen Zeichen werden Mitteilungen gebildet, die die Satzbedeutungen in allgemeine Kenntnisse, Kontext- und Situationszusammenhänge eingliedern.

(Bierwisch 1979: 72)

26 In seinem Aufsatz „Sprache - Musik - Bild“ verwendet Bierwisch (2009) stattdessen den Ausdruck „semantische Form“.

4.2 Musikaspekte

Die These, dass es so etwas wie „musikalische Bedeutung“ gibt, wird kaum bestritten. Die folgende Aussage gilt heute noch genauso wie bei ihrer Veröffentlichung vor über 50 Jahren:

Composers and performers of all cultures, theorists of diverse schools and styles, aestheticians and critics of many different persuasions are all agreed that music has meaning and that this meaning is somehow communicated to both participants and listeners.

(Meyer 1956: 1)

Musikalische Bedeutung(en) genauer zu bestimmen, ist allerdings keine leichte Aufgabe. Ein Vergleich mit anderen Systemen hilft; daher stellen die Erläuterungen zur Sprache in Kapitel 4.1 die Grundlage für die folgenden Ausführungen dar.

Im Musikkontext muss zunächst das einfache Kommunikationsmodell *Sender - Nachricht - Empfänger* bzw. *Produzent - zeichenbasierte Mitteilung - Rezipient* modifiziert werden, denn beim Musizieren gibt es meistens keinen einzelnen Sender, sondern eine ganze Gruppe von Ausführenden, die alle nur einen Teil zur Mitteilung beitragen (vgl. Bierwisch 1979: 16). Damit wird zum einen die Frage aufgeworfen, wo genau die Mitteilungsabsicht zu verorten ist - beim Komponisten, bei den Spielern, beim musikalischen Leiter, beim Sänger, bei allen? - zum anderen ist aber vor allem zu klären, was in diesem Zusammenhang überhaupt unter einer Mitteilung zu verstehen ist (vgl. ebd.: 15-17). Zur Klärung der Frage ist es sinnvoll, sich - in Parallelführung zur Sprachbetrachtung - mit den Eigenarten des musikalischen Zeichensystems auseinanderzusetzen (vgl. ebd.: 23). Es teilt sich mit dem sprachlichen die Eigenschaft, dass es nicht über einen abgeschlossenen Zeichenvorrat verfügt, sondern vielmehr über Regeln, nach denen einfache Zeichen in nahezu unendlichen Variationen zu komplexeren zusammengesetzt werden können (vgl. ebd.: 27). Während in allen Sprachen der Welt aber die Grundelemente in Form von Morphemen und Phonemen, also kleinsten bedeutungstragenden und -unterscheidenden Einheiten, eindeutig bestimmbar sind, ist eine solche Identifizierung in der Musik bestenfalls ansatzweise möglich (vgl. ebd.). Denn wie lang eine Tonfolge sein muss, um eine Bedeutung zu erlangen und damit als Zeichen zu gelten, kann von Fall zu Fall variieren und dabei nicht nur vom musikalischen Zusammenhang, sondern auch von der individuellen Wahrnehmung des Rezipienten abhängen. Außerdem

ist durchaus denkbar, nicht nur Melodieabschnitte, sondern z. B. auch einen Rhythmus als Grundzeichen zu interpretieren (vgl. Bierwisch 74, 78ff.).

Der Hauptunterschied zwischen Sprache und Musik liegt allerdings in dem, *was* codiert wird - und in dieser Hinsicht gilt: „Musik codiert keine begrifflichen Strukturen, sie ist kein Zeichensystem für kognitive Bedeutungen“ (ebd.: 30). Mit anderen Worten: Ein Straßenmusiker kann niemandem, der ihn danach fragt, den Weg zum Bahnhof geigen. Er könnte bestenfalls auf seiner Geige Morsesignale spielen; damit würde er jedoch das Codesystem wechseln. Er kann aber möglicherweise Menschen mit seiner Musik bewegen, und darin liegt der (zugegebenermaßen naheliegende) Kern: „[...] wie die Sprache die kognitiven Strukturen durch ihre spezifische Codierung differenziert und ausgestaltet, so macht die Musik die Differenzierung emotiver Strukturen möglich“ (ebd.).²⁷ Das geschieht aber nicht - und das ist der nächste entscheidende Unterschied - wie in der Sprache mit Hilfe arbiträrer Zeichen. Stattdessen ist musikalische Codierung strukturell motiviert; sie basiert im Wesentlichen auf ikonischen bzw. indexikalischen Zeichen (vgl. ebd.: 44, 56 und ebd. 2009: 23)²⁸. Die prinzipielle Analogie, die damit zwischen Signalen und dem, worauf sie verweisen, besteht, findet ihren Ausdruck auch im Verhältnis von Form und Bedeutung. Während in der Sprache beide Bereiche strikt getrennt sind und nur durch konventionalisierte Zuordnungsvorschriften miteinander in Bezug treten, entsprechen in der Musik die Strukturen von Form und Bedeutung einander (vgl. ebd. 1979: 44). Das heißt nicht, dass nichts in der Musik auf Konvention beruht - unterschiedliche Musikkulturen zeichnen sich ja gerade dadurch aus, dass ihre musikalischen Regeln, wie bereits gezeigt, zum Teil erheblich voneinander abweichen. Aber aus den

27 Ganz so einfach ist es in Wirklichkeit nicht. Sprache kann ebenso emotionale Prozesse in Gang setzen wie Musik kognitive. Die differenzierte Betrachtung dieses Aspekts ist Bestandteil des fünften Kapitels.

28 Die Differenzierung zwischen ikonischem und indexikalischem Charakter ist im Fall musikalischer Zeichen nicht ganz einfach. Ich werde weiter unten darauf zurückkommen.

Regeln lassen sich - mit aller Vorsicht zumindest in unserer Musikkultur - keine musikalischen Einheiten ableiten, denen eine festgelegte Bedeutung zugewiesen ist.²⁹

Wenn es jedoch keine musikalischen Einheiten mit festgelegter Bedeutung gibt, hat das Konsequenzen für das Zeichenverständnis:

Man kann zwar Motive, Themen, Melodien lernen und wiedererkennen - eine für das Verstehen komplexer musikalischer Strukturen wichtige Bedingung. Aber man lernt mit einem neuen Thema nicht wie bei einem Wort dessen Bedeutung. Diese Feststellung kann nun entweder heißen, daß Motive, Themen, allgemein: musikalische Grundgestalten gar keine Bedeutung haben, also keine Zeichen sind, oder aber, daß ihre Bedeutung von der Art ist, daß sie mit der Form bereits gegeben ist.
(Bierwisch 1979: 48f.)

Sich gegen das Vorhandensein einer Bedeutung zu entscheiden, hieße, die Grundannahme, dass es sich bei Musik um ein Zeichensystem handelt, zu verwerfen. Also bleibt nur, den Gedanken, dass mit dem Erfassen der Form auch die Bedeutung verstanden wird, weiterzuverfolgen (vgl. ebd.: 49). Während in der Sprache außerdem die Grundelemente nach komplizierten Regeln zu größeren Einheiten verbunden werden, gilt in der Musik für *alle* Zeichen, also auch die komplexen, das Prinzip der Analogiebildung (vgl. ebd.).

Damit ist allerdings noch nicht geklärt, wozu genau sich musikalische Strukturen analog verhalten und, unmittelbar damit zusammenhängend, worin die Bedeutung der Zeichen liegt. Bierwisch nähert sich einer Antwort, indem er (in Anlehnung an ein Brecht-Konzept) dem Ausdruck „logische Form als Bedeutung sprachlicher Zeichen“ die „gestische Form als Bedeutung musikalischer Zeichen“ gegenüberstellt (vgl. ebd.: 52), die sich „zur Gesamtheit der emotionalen, affektiven und motivationalen Zustände und Prozesse ähnlich wie die logische Form zu den kognitiven Strukturen und Prozessen“ (ebd.) verhält. Bierwisch führt aus:

Einer der Kernpunkte meiner Überlegungen ist nun die Annahme, daß die musikalische Codierung sich auf den Bereich der Emotionen bezieht, indem sie einen Aspekt fixiert, der als gestische Form zur Bedeutung musikalischer Zeichen wird -

²⁹ Den bisher umfassendsten Versuch, solche Regeln für westliche Musik - unter Ausklammerung der Bedeutungsfrage - auf struktureller Ebene zu identifizieren, haben Jackendoff und Lerdaahl (1983) unternommen. In „A Generative Theory of Tonal Music“ entwickeln die Verfasser (ebd.: 8f.) auf Basis des Nachweises von Hierarchien in vier metrik- und tonhöhenbezogenen Kategorien Kriterien für die Wohlgeformtheit musikalischer Strukturen und die darauf bezogenen bevorzugten Strukturwahrnehmungsmuster erfahrener Hörer. Inspiriert wurde die Untersuchung durch Bernstein, der in sechs Harvard-Vorlesungen erste Überlegungen zu einer auf Chomskys Ideen zur Universalgrammatik basierenden musikalischen Grammatik angestellt hat (vgl. Bernstein 1976).

so wie die logische Form den sprachlich codierbaren Aspekt kognitiver Prozesse darstellt. Die gestische Form hat damit - wie die logische Form - zwei Bezüge: Sie ist ein ausgezeichneter Aspekt der vielschichtigen Gesamtheit emotionaler Prozesse, und sie bildet die Bedeutung eines Typs von Zeichen, von denen die musikalischen die größte Differenzierung erlauben. Der Proposition als der zentralen Kategorie der logischen Form entspricht hier der Gestus als zentrale Kategorie der gestischen Form.

(Bierwisch 1979: 55)

Im Gegensatz zu Propositionen sind Gesten nicht abstrakt und dimensionslos, sondern haben grundsätzlich einen zeitlich strukturierten Verlauf (vgl. ebd.: 56). In seinem älteren Aufsatz geht Bierwisch zunächst davon aus, dass musikalische Zeichen ikonisch *und* indexikalisch motiviert sind, die indexikalische Komponente aber dominiert (vgl. ebd.), und veranschaulicht den Zusammenhang folgendermaßen:

Musikalische Zeitmuster ordnen sich automatisch den Zeitmustern organischer Prozesse zu, deren Charakteristik wiederum kausal verbunden ist mit Komponenten emotionaler Muster: Erregung, Freude, Wut beschleunigen Puls und Atemfrequenz, Niedergeschlagenheit und Trauer verlangsamen sie. [...] Der Zusammenschluß kausaler und ikonischer Motivation wird überdies begleitet von der Übertragungs- oder Ansteckungswirkung, von der bereits die Rede war: Rasche Bewegung im musikalischen Lautmuster ist nicht nur Symptom etwa von Erregtheit und ikonische Repräsentation ihrer physischen Effekte, sie löst auch unwillkürlich Erregtheit aus.

(Bierwisch 1979: 56f.)

In dem neueren Aufsatz findet dann allerdings ein Positionswechsel statt; Bierwisch rückt von der Auffassung ab, dass musikalische Zeichen einen überwiegend indexikalischen Charakter haben und betont stattdessen ihre ikonischen Eigenschaften, die er mit einigen Beispielen illustriert:

Unterschiedliche Intervallsprünge sind – je nach formalem Kontext – entsprechend verschiedenen Gesten, ausgreifenden oder gedrückten, gedämpften oder jubelnden Affekten zugeordnet, schnelle, verhaltene, synkopische Metren repräsentieren analoge motorisch-emotionale Strukturen. Die gestische Gestalt, die mit größeren Komplexen verbunden ist, also mit langsamen oder schnellen Sätzen, verhaltenen oder turbulenten Passagen, entspricht emotionalen Grundstrukturen, während die thematischen Teilkonfigurationen das artikulieren, was man gestische Feinstrukturen nennen könnte.

(Bierwisch 2009: 23)

Die konkrete Gegenüberstellung der Zeichenfunktionen erfolgt in einem weiteren Schritt:

Die prinzipiell ikonische Beziehung zwischen Signal und Bedeutung in der Musik ist abschließend deutlich zu unterscheiden von der kausalen Bindung der Bedeutung an das Signal, auf der indexikalische Zeichen beruhen. Von einer Wirkung,

die in diesem Sinn indexikalisch ist, geht offenkundig die Auffassung aus, dass Musik Emotionen auslöst und man ihr nicht selten auch so begegnet. Indessen meint auch die Alltagsauffassung, nach der Musik Gefühle ausdrückt, also an Emotionen gebunden ist, gewiss nicht, dass etwa Beethovens „Wut über den verlorenen Groschen“ tatsächlich Wut auslöst oder aus Wut produziert wird, wohl aber, dass sie den Gestus zeigt, also der mentalen Struktur analog ist, die der entsprechenden Emotion zukäme.

(Ebd.)

Auf die Zeichentypenproblematik werde ich weiter unten noch zurückkommen; zunächst aber dürfte es hilfreich sein, den Versuch zu unternehmen, Bierwischs Gedankengängen einige anschauliche Erläuterungen bzw. Interpretationsansätze hinzuzufügen.³⁰ Der Ausgangspunkt lautet folgendermaßen: Nichts in der Welt hat eine Bedeutung „aus sich heraus“. Bedeutungszuweisungen sind immer das Resultat menschlicher Wahrnehmungs- und Verarbeitungsprozesse mit kognitiven und emotionalen Anteilen, deren Gewichtung variiert - das Verstehen einer Bedienungsanleitung ist im Wesentlichen ein kognitiver Prozess; wenn es aber Verständnisschwierigkeiten gibt, können Emotionen wie Frustration oder Ärger hinzutreten. Beim Hören von Musik überwiegen die emotionalen Komponenten; Voraussetzung ist, dass sie so gestaltet ist, dass wir überhaupt emotional darauf reagieren. Die Reaktionsmuster, die durch (Lern-)Erfahrungen und psychische Dispositionen geprägt sind, sind hochgradig individuell. Sowohl die logische als auch die gestische Form sind personenbezogene innere Modelle. Im ersten Fall handelt es sich um ein System von Begrifflichkeiten auf der kognitiven Ebene, die sich auf die wahrnehmbare äußere Umwelt beziehen können (wie z. B. die mentale Repräsentation eines Tisches), aber auch auf abstrakte Ideen und Konzepte (wie z. B. eine Vorstellung von Ethik). Im zweiten Fall handelt es sich um ein System emotionaler Zustände, das die prinzipiell vorhandene Bandbreite aller Gefühle abdeckt, die durch Musik in uns ausgelöst werden können. Die logische Form *kann* durch äußere Einflüsse aktiviert werden, sie *muss* es aber nicht - man kann „Tisch“ denken und damit die abstrakte logische Form in eine konkrete sprachliche umwandeln, ohne einen Tisch zu sehen, und es muss auch niemand das Wort „Tisch“ rufen, damit wir die Bedeutung abrufen und in Sprache überführen können - rein mental oder von uns selbst akustisch oder schriftlich realisiert. (Durch das Abrufen der logischen Form und durch ihre Versprachlichung kommt die Zeitdimension ins Spiel - sprachlich reden, schreiben oder nachdenken kann man stundenlang.)

30 Das angedeutete Thema „Emotionsvermittlung“ werde ich im fünften Kapitel behandeln.

Der musikalische Gestus hingegen benötigt einen äußeren Impuls, oder besser: permanente äußere Impulse, um aktiviert zu werden. Diese Impulse werden durch die Musik geliefert. Sie bewirkt, dass analog zu ihrem Verlauf sich kontinuierlich verändernde Gefühlszustände ergeben, die aus dem zur Verfügung stehenden Spektrum abgerufen werden. In letzter Konsequenz reicht es dabei nicht aus, dass - wie oben angemerkt - die Musik in der Lage ist, emotionale Reaktionen in uns hervorzurufen; es muss sich um erstrebenswerte Reaktionen handeln. Denn sonst schalten wir ab - und wenn nicht gleich das Radio, dann zumindest mental. Das mag in sehr beschränktem Maß auch dann funktionieren, wenn man sich ein Musikstück nur vorstellt, statt es zu hören. Aber höchstwahrscheinlich konnte selbst der taube Beethoven lediglich vermuten, was seine Neunte Sinfonie in ihm für Gefühle hervorgerufen hätte, wenn er sie hätte hören können, ohne dass sein „inneres Ohr“ tatsächlich in der Lage war, eine vergleichbare emotionale Reaktion wie ein reales Hörerlebnis auszulösen. Und mit etwas weniger Spekulation kann man zumindest davon ausgehen, dass wohl kaum jemand einen Satz wie den folgenden formulieren wird: „Ich brauche mir dieses Konzert nicht mehr anzuhören, weil ich es mir genauso gut vorstellen kann.“ Letztendlich heißt das, dass die Bedeutung in den jeweils aktuellen emotionalen Reaktionen, die im Verlauf eines Musikstücks hervorgerufen werden, liegt - sie hat keinen Bestand über den Moment hinaus. Das Verstehen eines Stückes in dieser Lesart ist dementsprechend ein rein intuitives und allein dadurch gegeben, dass man das Stück mag, weil man beim Hören „etwas empfindet“. Der Sinn einer musikalischen Mitteilung schließlich liegt dann in der emotionalen Befriedigung, die durch sie erreicht wird.

Raffman (1993) entwickelt ein ähnliches Bedeutungskonzept, das aber anders formuliert ist. In Anlehnung an Jackendoff/Lehrdahl (1983) setzt sie das Verstehen eines Musikstücks mit dem Erfassen der „grammatischen Struktur“ der Musik gleich, wobei das Verstehen der Grammatik letztlich aber auch wieder auf einem emotionalen Erfassen der musikalischen Parameter beruht. Bedeutung ist auch bei Raffman „unsagbar“. Ihre Überlegungen fasst sie wie folgt zusammen:

My suggestion was that music's grammatical structure creates the expectation of a semantics - something effable. What we get instead are the ineffable musical feelings of tonicity, beat strength, tension, resolution, stability, and so forth, the experiencing of which constitutes our conscious knowledge or understanding of the music. On the picture I am tendering, then, the yield of grammatical processing in language and music alike is *knowledge* or *understanding* - a.k.a. the grasp of *mean-*

ing; it's just that in the musical case the knowledge is ineffable: it is sensory-perceptual or felt in nature and hence not communicable by language *ab initio*. This ineffability violates our semantic expectations, and so we notice it. I then went on to suggest that the musical feelings, though not a semantics strictly speaking, may reasonably be viewed as an analogue to a semantics - a quasi-semantics.

(Raffman 1993: 61)

Einen etwas anderen Schwerpunkt setzen Jackendoff und Lehrdahl (2006: 61). Zum einen ziehen sie es vor, den von Raffman vorgeschlagenen Begriff der „quasi-semantics“ zu vermeiden, weil aus der Wahrnehmung von Musik keine „propositionalen Schlussfolgerungen“ gezogen werden können. Zum anderen verstehen sie unter „Verstehen“ die Bildung der „cognitive structures (grouping, metrical, and tonal/reductional) that the listener unconsciously constructs in response to the music“ (ebd.) und vertreten damit einen von Emotionen unabhängigen Verstehensbegriff. Das Verständnis bezieht sich sozusagen auf die Struktur der Oberfläche. Auch wenn ihr Erfassen in der Regel unbewusst erfolgt, handelt es sich dennoch um die musikalische Ebene, die im Gegensatz zu den dahinter liegenden mit Sprache recht gut beschrieben werden kann. In der Bedeutungsfrage in Bezug auf ein Musikstück besteht autorenübergreifend wieder weitgehend Einigkeit: „We would then characterize Raffman's sense of ‚musical meaning‘ as the affects that the listener associates with the piece by virtue of understanding it“ (ebd.).

Es gibt zahlreiche weitere Veröffentlichungen, die sich mit dem Problem der Bedeutung in der Musik auseinandersetzen - als häufig erwähnte Beispiele seien neben Meyer (1956), den ich bereits zitiert habe, Gruhn (1978) und Faltin (1985) genannt -, eine zusätzliche Darstellung der verschiedenen alternativen Ansätze würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen, so dass ich darauf verzichte und stattdessen zu Bierwischs Ausführungen zu Zeichentypen zurückkehre, die ich in beiden oben zitierten Varianten für problematisch halte. Im Fall des Beethoven-Beispiels ist Bierwischs Argumentation verwirrend. Die sprachliche (!) Vorgabe „Wut“ führt nicht dazu, dass, wie von Bierwisch nahegelegt, der musikalische Gestus überhaupt etwas mit dieser Emotion zu tun haben muss. Es wird darüber hinaus nicht deutlich, ob er sich gegen die Annahme der Emotionsgebundenheit von Musik richtet - dann würde er sich allerdings selbst widersprechen - oder ob diese Gebundenheit ein Argument gegen den indexikalischen Zeichencharakter darstellt, das nicht weiter begründet wird. Tatsächlich gibt es eine Schwierigkeit, die aber erst offensichtlich wird, wenn man - was Bierwisch nicht tut -

Produzenten- und Rezipientenperspektive voneinander abgrenzt: Ein indexikalischer Bezug, der auf einem Kausalzusammenhang beruht, lässt sich, wenn überhaupt, nicht in der Wirkung auf den Hörer, sondern nur bei der Betrachtung des Kompositionsprozesses herstellen: Gefühle des Komponisten finden ihren Ausdruck in einer musikalischen Idee. Mit anderen Worten: Sie sind die Ursache für die Entstehung neuer musikalischer Zeichen. Auf der Hörerseite hingegen führen diese Zeichen, wenn sie individuell verstanden werden, zu emotionalen Reaktionen, die in diesem speziellen Ursache-Wirkungs-Zusammenhang dann aber als die eigentlichen indexikalischen Zeichen gelten müssten. Weiterhelfen könnte die alternative Betrachtungsweise, nach der ein Index nicht nur ein Symptom, sondern auch ein künstlich geschaffener Hinweis sein kann³¹; die Idee, musikalische Zeichen als Verweise auf Emotionen und nicht als ihre Abbilder zu interpretieren, erscheint mir aus dieser Perspektive weiterhin erwägenswert. Darauf geht Bierwisch aber nicht ein.

Beide Ansätze - sowohl der ikonische als auch der indexikalische - teilen sich darüber hinaus das folgende Problem: Es ist nicht möglich, ein musikalisches Abbild oder einen Verweis einem bestimmten Gestus eindeutig zuzuordnen. Unter der Voraussetzung, dass ein Musikstück als Aufnahme zur Verfügung steht, kann man davon ausgehen, dass die Anzahl unterschiedlicher musikalische Gesten sogar die Anzahl der Hörer übersteigt. Denn es entsteht nicht nur in jedem Hörer ein anderer Emotionsverlauf, sondern der Gestus wird sich auch innerhalb eines Hörers bei jedem Hördurchgang ändern - im extremsten Fall bis zu dem Punkt, dass jemand ein Stück, das er gemocht hat, nicht mehr hören will, weil er sich daran „sattgehört“ hat. In konstruktivistischer Perspektive gilt die beschriebene Mehrdeutigkeit der Zuordnung zwar letztendlich für *alle* Zeichen, dennoch nimmt die Vagheit in dem Maße zu, in dem die Bezüge stärker auf der emotionalen als auf der kognitiven Ebene verankert sind. Hess-Lüttich (2006: 28-30) setzt sich mit der Ikon-Problematik auseinander und merkt dazu unter anderem an:

Auch wenn Musik aufgrund bestehender Regeln als Zeichen bestimmter Emotionen gehört werden kann, bleiben solche Interpretationen nicht frei von Idiosynkrasie, denn viel stärker als bei verbalen und bildlichen Texten basieren sie auf der Phantasie des Hörers, es fehlen weitgehend die den Interpretantenbildungsprozess steuernden Regeln [...].

(Hess-Lüttich 2006: 30)

31 Peirce unterscheidet zwischen „genuine indices“, die auf einer Relation beruhen, und „degenerate indices“, die eine Referenz herstellen (vgl. Peirce CP 2.283-2.291).

Karbusicky schließlich trifft im Kern die gleiche Feststellung, formuliert die Folgen der weitgehend beliebigen Zeichenzuordnung aber noch ein wenig deutlicher:

Der ziemlich weite Bewegungsraum für musikalische Interpretationen eines Werkes ist angesichts der zeichenhaften Instabilität der Musik eine normale Erscheinung. Umso höher ist die Streuung der ‚Interpretationen‘ im semiotischen Sinne. Private Assoziationen, Bilder und hoch subjektive Gefühlskomplexe, die als Bedeutungen, [sic!] in den energetisch geformten Strom von Klangereignissen hineinprojiziert werden, sind praktisch unbegrenzt.

(Karbusicky 1990: 151f.)

Ich fasse zusammen: Musikalische Bedeutung kann nicht in Worte gefasst werden; dennoch sind sprachliche Interpretationsversuche von Musik möglich, die aber von individuellen musikalischen Bedeutungszuweisungen abhängig und dementsprechend subjektiv sind. Das hat Konsequenzen für die empirische Analyse: Zum einen muss es genügen, statt von Bedeutungen von musikalischen Wirkungen zu sprechen. Und auch bei deren Beschreibungen ist Vorsicht geboten: Sie sollten so gestaltet sein, dass die Wirkungen von jemandem, bei dem sie sich beim Hören der entsprechenden Musik nicht einstellen, wenigstens auf kognitiver Ebene nachvollzogen werden können.

Neben dem bisher ausschließlich behandelten innermusikalischen Bedeutungsaspekt gibt es einen weiteren, dessen Beschreibung leichter fällt, weil er stärker kognitiv geprägt ist: Musik kann eine referentielle Bedeutung haben, also „auf „außermusikalische Sachverhalte verweisen“ (Hess-Lüttich 2006: 27; vgl. auch Bierwisch 2009: 18 und Patel 2008: 327f.). Das gelingt durch eine entsprechende Kontexteinbettung. Mendelssohns Hochzeitsmarsch ist ein klassisches Beispiel: Er ist im Heiratszusammenhang so oft verwendet worden, dass diese Bezugnahme quasi im westlichen Alltagswissen verankert ist; wer den Hochzeitsmarsch hört, denkt an die entsprechende Zeremonie - was selbst dann der Fall sein dürfte, wenn der Titel unbekannt ist. Das hat aber nichts mit den verwendeten musikalischen Mitteln zu tun, sondern nur mit dem konventionalisierten Einsatz des Stückes. Anders ausgedrückt: Das Werk ist zu einem symbolischen Zeichen geworden. Ein anderes Beispiel ist die Tagesschaumelodie. Wer sie hört, weiß - entsprechendes Wissen um den kulturellen Kontext vorausgesetzt -, dass es 20 Uhr ist und die Hauptnachrichtensendung des Ersten Deutschen Fernsehens beginnt. Auch in diesem Beispiel gibt es im Wesentlichen nur einen konventionellen Bezug zwischen der Musik und dem Kontext; es ist allerdings eine kleine Einschränkung denkbar: Da

Blechbläser zu den laueren Instrumenten gehören, ist ihr Einsatz in einem Stück, das Signal- und Ankündigungscharakter haben soll, naheliegender als z. B. der eines Cellos.

Referentielle Bezüge kann es auch zwischen Musik und Text geben. Wenn sie thematisiert werden, darf ein Verweis auf Wagner nicht fehlen, der mit seiner „Gesamtkunstwerk“-Konzeption, die die Verbindung von Tanz, Dichtung und Musik zu einer einzigen großen Einheit verfolgt, und der Leitmotivtechnik, die musikalische Motive zu Figuren und Sachverhalten in Beziehung setzt, sozusagen frühe multimediale Maßstäbe gesetzt hat. Thorau (2003: 8) leitet seinen umfangreichen Beitrag zur Leitmotivforschung mit dem auch in dieses Kapitel passenden Satz ein: „Wer Richard Wagners Musikdramen hört und sieht, wird früher oder später nach dem Sinn der sich bedeutungsvoll wiederholenden Motive fragen.“ Auch Bernstein (1976: 227-237), Bierwisch (1979: 83, 2009: 16, Fußnote 18, Hess-Lüttich (2006: 27f.) und Patel (2008: 328ff.)) beziehen sich auf Wagners Techniken. Die Analyse wird zeigen, dass referentielle Bedeutungen mit Textbezug auch in der Populärmusik zu finden sind, deshalb verzichte ich auf die Darstellung von Text-Musik-Verknüpfungen in Wagners Opern.

Darüber hinaus kann Musik auch auf Musik referieren. Beispiele für musikalische Elemente, die innerhalb eines Stückes auf einen außerhalb liegenden musikalischen Aspekt verweisen, sind ebenfalls im Analyseteil zu finden.

Alle bisherigen Überlegungen kann man in einem einzigen - in Wittgensteinscher Tradition stehenden - Satz zusammenfassen: „Die Sprache sagt, die Musik zeigt, was sie mitteilt“ (Bierwisch 1979: 60).

It's the classical dilemma between the head and the heart.
(Chris De Burgh 1984: The head and the heart)

5. Emotion

5.1 Gefühl und Verstand

But this is a dilemma only so long as the traditional dichotomy between reason and emotion and the parent polarity between mind and body are adopted. Once it is recognized that affective experience is just as dependent upon intelligent cognition as conscious intellection, that both involve perception, taking account of, envisaging, and so forth, then thinking and feeling need not be viewed as polar opposites but as different manifestations of a single psychological process.

(Meyer 1956: 39)

Der Gedanke der Verflechtung von Denken und Fühlen, den Meyer im oben angeführten Zitat zum Ausdruck bringt, findet sich in ähnlicher Form auch bei Bierwisch; er geht zwar nicht davon aus, dass beide Bereiche auf identische Verarbeitungsprozesse zurückzuführen sind, dass sie aber eine „komplizierte funktionale Einheit bilden“ (Bierwisch 1979: 53). Ich möchte diese Idee anhand einiger Beispiele veranschaulichen: Wissenschaftliches Erkenntnisinteresse kann nicht ausschließlich auf rationalen Erwägungen fußen, sondern es stecken grundsätzlich auch emotionale Motivationen dahinter. Dabei kann es sich um Neugier und Spaß am Entdecken handeln, aber auch um das Bedürfnis, Anerkennung durch Erfolg zu erlangen. Um Musik oder Poesie emotional verarbeiten zu können, ist das kognitive Erfassen von Strukturen notwendig. Die Variation eines musikalischen Motivs kann einen Teil ihrer emotionalen Wirkung z. B. nur dann entfalten, wenn der Bezug zur ursprünglichen Version kognitiv hergestellt werden kann. Bierwisch fasst diesen Sachverhalt wie folgt zusammen:

Kognitive Prozesse - einschließlich ihrer sprachlichen Artikulation - haben stets einen mehr oder weniger ausgeprägten emotionalen Aspekt, Emotionen ein mehr oder weniger deutliches ‚inhaltliches‘ Gerüst kognitiv vermittelter Umweltbezüge. [...] Während kognitive Prozesse auf (reale oder fiktive) Sachverhalte der Umwelt gerichtet sind und zu ihrer (gegebenenfalls sprachlichen) Repräsentation führen, organisieren emotionale Faktoren eben diese Gerichtetheit, d. h. die subjektive Einstellung zu den Sachverhalten.

(Bierwisch 1979: 53)

Die Überlegungen von Meyer und Bierwisch erscheinen besonders bemerkenswert, wenn man sich die zu ihrer Entstehungszeit dominierenden Wissenschaftsparadigmen vergegenwärtigt. Die 50er Jahre des letzten Jahrhunderts waren vom Behaviourismus

geprägt, der sich überhaupt nicht um mentale Verarbeitungsprozesse kümmerte - von emotionalen ganz zu schweigen. Mit der unter anderem durch Chomskys Ideen eingeleiteten „kognitiven Wende“ in den 1960er Jahren änderte sich der Fokus (vgl. Clarke 2011: 604-609 und Schwarz-Friesel 2007: 19). Es dauerte aber über drei Jahrzehnte, bis es schließlich zur „emotionalen Wende“ (Schwarz-Friesel 2007: 15) kam und Gefühle verstärkt Berücksichtigung fanden - auch in der Musikforschung: „The concentration on cognition meant that for a long time emotion and meaning in music remained virtually an untouched subject“ (Clarke 2011: 609).

In emotionspsychologischen Diskursen hat sich dabei bislang noch keine eindeutige Definition des Emotionsbegriffs herausgebildet (vgl. Schmidt-Atzert 2000: 31). Es existieren allerdings u. a. Bemühungen, „Emotion“ von verwandten Begriffen wie „Stimmung“, „Affekt“ und „Gefühl“ abzugrenzen. „Stimmungen“ unterscheiden sich beispielsweise nach mehrheitlicher Auffassung dadurch von Emotionen, dass sie von geringerer Intensität, aber längere Dauer sind, und der Begriff „Affekt“ findet sich als „affect“ vorrangig in der englischen Wissenschaftsliteratur, in der er als Oberbegriff für Emotionen und Stimmungen verwendet wird (vgl. Otto/Euler/Mandel 2000: 12f.).

Ein Unterscheidung zwischen „Emotion“ und „Gefühl“ trifft Schwarz-Friesel (2007: 80, 103): Sie schlägt vor, Gefühle als das bewusste Erleben und Bewerten emotionaler Zustände zu begreifen, das grundsätzlich auch eine kognitive Komponente hat. Dass Gefühle als Bewertungsinstanz fungieren können, ist eine wichtige Feststellung, deren Relevanz sich im weiteren Verlauf noch zeigen wird. Die Unterscheidung von Gefühl und Emotion hingegen ist anfechtbar, kann aber in der Analyse ohnehin vernachlässigt werden (sie spielt auch bei Schwarz-Friesel in den Satz- und Textanalyse-Kapiteln zum Verhältnis von Sprache und Emotion (ebd. 173-360) keine Rolle mehr); deshalb halte ich es für vertretbar, beide Begriffe generell „nach Gefühl“ zu verwenden.³²

Die Hinwendung zur Emotionsproblematik wird in der Mitte der 1990er Jahre vor allem durch die Veröffentlichungen des Neurowissenschaftlers Damasio herbeigeführt. Dabei gelangt die Emotion sozusagen durch die Hintertür der Kognition auf die wissenschaftliche Bühne: Damasio stellt fest, dass Patienten mit einem durch Schädigung ganz be-

³² Anzumerken ist allenfalls noch, dass es sich bei den beiden Begriffen nicht um Synonyme handelt: Der Satz „Ich habe ein komisches Gefühl“ kann z. B. nicht durch den Satz „Ich habe eine komische Emotion“ ersetzt werden (vgl. ebd.: 138-143).

stimmter Hirnregionen verursachten Emotionsdefizit Schwierigkeiten haben, rationale Entscheidungen zu treffen, obwohl ihre Intelligenz ansonsten nicht eingeschränkt ist (vgl. Damasio 1994 und die popularwissenschaftliche Publikation von Goleman (1997: 48f.)). Die Schlussfolgerung lautet, dass die jahrhundertlang aufrechterhaltene Auffassung von Verstand und Gefühl als zwei vollständig separaten Bereichen (vgl. auch Schwarz-Friesel 2007: 7) nicht länger haltbar ist. Tatsächlich stellt Schwarz-Friesel (2007: 110) fest, dass sich in der wissenschaftlichen Diskussion fünf Positionen zum Verhältnis von Kognition und Emotion finden. Erstens: Beide Systeme sind völlig unabhängig voneinander (vor dem Hintergrund der geschilderten neurowissenschaftlichen Einsichten ist diese Position kaum länger haltbar). Zweitens: Kognitive Elemente determinieren emotionale Zustände. Drittens: Emotionale Komponente determinieren kognitive Prozesse. Viertens: Beide Systeme basieren auf den gleichen Mustern und sind nicht zu trennen (das entspricht der Auffassung von Meyer). Fünftens: Beide Systeme beeinflussen sich gegenseitig. Schwarz-Friesel schließt sich im Wesentlichen der letzten Position an (vgl. ebd.: 117), die auch die von Bierwisch vertretene ist und die ich - wie aus den bisherigen Schilderungen bereits hervorgeht - ebenfalls für die plausibelste halte. Das schließt gleichzeitig die eher der vierten Position zuzurechnende These nicht aus, dass beide Bereiche „auf denselben fundamentalen Prinzipien der Gedächtnisspeicherung und der Aufmerksamkeitssteuerung beruhen“ (ebd.). Die Untersuchung von Text-Musik-Beziehungen scheint mir in besonderer Weise geeignet zu sein, das Wechselspiel von emotionalen Wirkungen und kognitiven Verstehensprozessen zu illustrieren.

5.2 Verarbeitungsvorgänge

Die Beschäftigung mit Emotionen im musikalisch-literarischen Kontext ist mit einem Problem verbunden, das Bierwisch folgendermaßen beschreibt:

Wann und wie weit die in der Musik gezeigte affektive Struktur in reale, das heißt durch außermusikalische Ursachen bedingte emotionale Prozesse übergehen kann, ist ein Problem, das sehr viel allgemeiner das Phänomen der Fiktionalität betrifft, [sic!] und damit keineswegs auf die Musik begrenzt ist. Ein Musikstück kann an sich nicht traurig oder fröhlich sein, sondern nur Strukturen zeigen, die solchen Affekten entsprechen, so wie auch ein Gedicht nicht komisch oder tragisch ist, sondern Sachverhalte beschreibt, denen der Leser oder Hörer entsprechende Eigenschaften zuordnet.

(Bierwisch 2009: 23f.)

Die Frage nach der Gefühlsübertragung von Texten und Musik auf den Rezipienten, die auch die Frage einschließt, welche Art von Gefühlen überhaupt erzeugt werden kann, steht im Mittelpunkt der folgenden Auseinandersetzung. Zu diesem Themenbereich sind in der Sprach- und Literaturwissenschaft und der musikbezogenen Kognitionsforschung einige relativ neue Ansätze zu finden. Zunächst soll es um Sprachaspekte gehen. Schwarz-Friesel (2007: 128) betrachtet die Rezipientenseite beim Textverstehen und stellt fest, dass an der Verarbeitung des Gelesenen grundsätzlich emotionale Prozesse beteiligt sind; bereits ein Wetterbericht kann für Enttäuschung sorgen, wenn aufgrund angekündigten Regens ein geplanter Ausflug droht, „ins zu Wasser fallen“. Dieses Beispiel verweist gleichzeitig auf die Kontextabhängigkeit, die die Rezeption beeinflusst. Schwarz-Friesel führt aus:

Das Rezipieren von Texten ist [...] kein neutraler Verarbeitungsvorgang, kein bloßer Informationsverarbeitungsprozess im Sinne eines sequenziellen Kodierungsprozesses, sondern involviert je nach Textthema und Textgestaltung mehr oder weniger stark emotional gesteuerte Prozesse. Bereits vor dem Rezeptionsprozess liegen emotionale Einstellungen beim Leser vor und diese werden zusätzlich von dem jeweiligen Text aktiviert, verstärkt oder verändert [...].

(Schwarz-Friesel 2007: 128f.)

Jeder Text verfügt über ein „Emotionspotenzial“, das sich nicht allein auf Wörter zurückführen lässt, sondern das durch die Gesamtstruktur des Textes und die sich daraus ergebenden Interpretationsmöglichkeiten (also das Interferenzpotenzial) gebildet wird. Die Emotionalisierung des Lesers findet im Zuge der Verarbeitung der kognitiven Informationen statt (vgl. ebd.: 131, 212). Schwarz-Friesel weist darauf hin, dass eine solche Emotionalisierung sehr unterschiedlich ausfallen kann: Während z. B. beim Lesen eines Liebesromans einige Menschen ergriffen sein können, ist er gleichzeitig in der Lage, „bei ebenso vielen Lesern allenfalls Belustigung angesichts der klischeehaften und formelhaft-kitschigen Darstellung hervorzurufen“ (ebd.: 214). Das Problem, dass emotionale Reaktionen individuell sehr unterschiedlich ausfallen können, ist an ein weiteres gekoppelt. Die Darstellung von Gefühlen mittels Sprache ist durch den notwendigen Kodierungsprozess immer verlustbehaftet (vgl. ebd.: 236). Schwarz-Friesel geht davon aus, dass dabei eine Objektivierung stattfindet, „ein Transfer von innen nach außen, vom individuellen zum sozialen Phänomen, vom einmaligen zum intersubjektiven Zustand“ (ebd.). Ich halte es für wichtig, darauf hinzuweisen, dass es sich dabei lediglich um einen Form sprachlicher Intersubjektivität handeln kann. Zwar verfügen wir alle

über eine mentale Repräsentation des Wortes „Liebe“, um ein beliebiges Beispiel zu nennen; bis zu einem gewissen Grad können wir uns auch darüber verständigen, was in einer spezifischen Situation oder in einem bestimmten Textzusammenhang damit gemeint ist. Mit welchem Ergebnis es aber tatsächlich vom Rezipienten decodiert wird, ist eben nicht mehr intersubjektiv; es handelt sich noch nicht einmal um einen auf individueller Ebene immer gleich ablaufenden Prozess. Mit anderen Worten: „Schaltet sich die Sprache zwischen das Gefühl und den Fühlenden, so ist schon nicht mehr das ‚reine Gefühl‘ gegeben“ (ebd.: 237).

Bei aller Sprachskepsis hält Schwarz-Friesel allerdings an zwei traditionellen Emotionalisierungskonzepten aus der Literaturwissenschaft fest:

Die Emotionalisierung beinhaltet eine Gefühlsrepräsentation und etabliert Beziehungen zwischen Leser und Textweltperson(en): die Empathie (im Sinne von Mitfühlen) und die Identifikation (das eigene Erleben von Gefühlen). Der einführende Leser sieht die Ereignisse mit den Augen der Protagonisten, und erlebt deren Gefühle als seine eigenen.

(Schwarz-Friesel 2007: 213)

Mellmann hingegen wendet sich gegen die etablierte Vorstellung des Emotionstransfers durch Empathie- und Identifikationserzeugung:

Der Kurzschluss von der textanalytisch ermittelbaren Figurenemotion auf die Leseremotion mittels eines nicht weiter präzisierten Konzepts der 'Gefühlsübertragung' scheint mir ein unzulässiges Ausweichmanöver vor einem tatsächlich schwierigen methodischen Problem: der Frage nämlich, wie wir Figuren- und Leseremotionen miteinander in Beziehung zu setzen haben. Strenggenommen können wir als Textwissenschaftler zunächst gar keine Aussagen über emotionale Wirkungen auf den Leser machen. Mit nichts als dem Text als Grundlage können wir nur untersuchen, welche Emotionswörter in einem Text erwähnt, welche Emotionen in ihm *thematisiert* werden. Vielleicht auch noch, welche emotionalen Handlungen in ihm 'präsentiert', 'inszeniert' oder 'codiert' werden – aber schon dafür bräuchte man eigentlich ein Minimum an zusätzlichen Hilfsannahmen über die Beschaffenheit einer bestimmten Emotion, um die für ihre Darstellung relevanten Textstellen überhaupt identifizieren zu können. Spätestens aber, wenn man das 'emotionale Potenzial' eines Textes – im Sinne seines *Wirkungspotenzials* – bestimmen möchte, ist man auf emotionspsychologische Heuristik angewiesen, die einem Auskunft darüber gibt, auf welche Weise bestimmte Reize vom psychischen Apparat verarbeitet werden.

(Mellmann 2010: 110f.)

Unter Zuhilfenahme evolutionsbiologischer und emotionspsychologischer Erkenntnisse setzt Mellmann sich mit der Emotion „Mitleid“ auseinander und wendet sich gegen die gängige Vorstellung, dass das Leid eines anderen durch Empathieprozesse zur Auslö-

sung des gleichen Gefühls im Beobachter führt (vgl. ebd.: 111f.). Empathie spielt zwar für das Erkennen der seelischen Notlage eines anderen eine Rolle, aber das daraus in der Regel resultierende Mitleid ist sehr viel mehr Ausdruck des „Helfen-Wollens“ als das einer vergleichbaren Leiderfahrung. Emotionale Ansteckungsprozesse - z. B. bei Lachen oder Ekel - sind zwar laut Mellmann prinzipiell möglich; es handelt sich aber nicht um allgemein gültige Mechanismen, sondern um auf bestimmte grundlegende Emotionen beschränkte Erscheinungen (vgl. ebd.: 112f.). Das ergibt im sozialen Kontext auch Sinn: „Man stelle sich einmal vor, wir müssten jede Emotion eines anderen miterleben; ihn nur sehen und schon von seinem Gefühl ergriffen werden [...]“ (ebd.: 113). Hinzu kommt, dass die audio-visuellen Komponenten, die Ansteckungen normalerweise ermöglichen, in Texten fehlen (vgl. ebd.). Eine mögliche Erklärung, warum Menschen durch Literatur trotzdem zu Tränen gerührt werden können, beruht auf filmwissenschaftlichen Überlegungen von Tan und Frijda (1999), die das etablierte Übertragungskonzept in fiktionalen Kontexten auch in Frage stellen („We believe that in the typical case the viewer’s emotion does not parallel the one observed in the protagonists [...]“ (ebd.: 53)), und stattdessen die These aufstellen, dass Situationen, in denen Entscheidungen getroffen werden, das stärkste Emotionalisierungspotenzial haben: Immer wenn bei zentralen menschlichen Themen - Leben und Sterben, dem Kampf um Gerechtigkeit zwischen Gut und Böse oder dem Gegensatz von sozialen Beziehungen und Einsamkeit - am Ende eines Handlungsstrangs vollendete Tatsachen geschaffen werden, kommt es zu einer spannungsentladenden, oft tränenbegleiteten Kapitulationsreaktion des Zuschauers bzw. Lesers, und das sogar unabhängig davon, ob das Resultat positiv oder negativ ist (vgl. ebd.: 48-64 und Mellmann 2010: 114f.). Weiterhin trifft Mellmann eine Unterscheidung zwischen komplementären und parallelen Gefühlsreaktionen:

Das Weinen einer fiktiven Figur provoziert (komplementär dazu) das karitative Mitleid des Rezipienten; und ebenso appelliert die weinende Kapitulationsreaktion des Lesers sozusagen an das Mitleid eines nichtanwesenden Dritten [...]. Zu einer tendenziellen *Parallelisierung* von Figuren- und Leseremotionen kommt es hingegen typischerweise dann, wenn der Leser gar nicht auf die Figur selbst, sondern vielmehr nur auf dieselbe Situation wie die Figur reagiert.

(Mellmann 2010: 115)

Mit Gefühlsübertragung hat eine Parallelisierung aber auch nicht zu tun; allein schon deshalb, weil eine Figur emotional jederzeit völlig anders auf eine Situation reagieren kann als der Leser (vgl. ebd.: 116). Schließlich wendet Mellmann sich noch einmal dem

Empathiekonzept zu. Sie streitet nicht ab, dass es möglich ist, sich bis zu einem gewissen Grad vorzustellen, wie jemand anders sich fühlt; diese Vorstellung hat für sie aber zunächst einmal nur eine „quasi-emotionale Qualität“ (ebd.):

Auch wenn ich mir sehr lebhaft vorstellen kann, wie das lyrische Ich in Goethes *Willkomm und Abschied* liebt, welch qualvolle Eifersucht Woyzeck empfindet oder unter welcher Belastung Thomas Buddenbrook steht – so lebhaft, dass ich es schier selbst zu spüren meine -, so bin ich doch trotzdem selbst weder verliebt noch eifersüchtig noch überlastet.

(Mellmann 2010: 116f.)

Trotzdem gibt es Fälle, in denen die Grenzen zwischen der Vorstellung eines Gefühls und dem tatsächlichen Gefühl nicht eindeutig sind; Mellmann (2010: 117) betont, dass sie ihre klare Abgrenzung von „empathischer Vorstellung einerseits und dem Erleben einer Emotion andererseits“ als Konzept bzw. Modell verstanden wissen will, das helfen soll, Rezeptionsprozesse besser zu verstehen.

Zwei Ergänzungen scheinen mir sinnvoll zu sein: Was Mellmann nicht ausdrücklich erwähnt, ist, dass die emotionale Reaktionen der Rezipienten auch ganz entscheidend von deren allgemeinen und situationsspezifischen psychischen Dispositionen abhängen. Wer z. B. generell „nah am Wasser gebaut“ ist oder aufgrund eigener Erlebnisse für eine bestimmte Zeit außergewöhnlich sensibel ist, wird auf fiktionale Darstellungen mitunter auch dann stark reagieren, wenn sie sich nicht in eins der von Mellmann beschriebenen Muster einordnen lassen. Abgesehen davon dürfte vor allem für Lyrik (und damit für auch Liedtexte) noch ein anderer Mechanismus zum Tragen kommen: Je lückenhafter die Aussagen eines Textes sind und je mehr er mit ungewohnten Metaphern arbeitet (vgl. dazu auch Schwarz-Friesel 2007: 199-209), die vom Rezipienten gedeutet werden müssen, desto mehr Spielraum besteht für individuelle Assoziationen bei der Kohärenzbildung und Interpretation. Um es deutlicher zu formulieren: Brüche, Widersprüche, Unklarheiten und Mehrdeutigkeiten vergrößern das Emotionalisierungspotenzial eines Textes.

Auf der musikalischen Seite finden sich Thesen zur Art der erzeugten Gefühle in sehr ähnlicher Form wie auf der sprachlichen, wie der folgende Befund von Raffman zeigt:

Like philosophers of music, psychologists of music disagree as to whether musical emotions are (1) ordinary emotions such as sadness, happiness, and fear, or (2) some sort of thin versions of ordinary emotions, or (3) feelings special to music or to aesthetic experience generally, or (4) more like moods.

(Raffman 2011: 596)

Auch in diesem Fall gilt, dass die sprachliche Kodierung von Gefühlen die Verständigung über sie einerseits überhaupt erst möglich macht, andererseits aber den Erkenntnismöglichkeiten eine Grenze setzt. Jackendoff/Lerdahl (2006: 60) versuchen sich trotzdem an einer Beschreibung und entscheiden sich zunächst für die Verwendung eines Begriffs, die eine weiter oben getroffene Feststellung bestätigt: „We prefer the term *affect* because it allows a broader inquiry than *emotion*.“ Die Entscheidung wird durch eine lange Liste von Affekten und eine Abgrenzung zu Emotionen untermauert:

A passage of music can be gentle, forceful, awkward, abrupt, static, earnest, opening up, shutting down, mysterious, sinister, forthright, noble, reverent, transcendent, tender, ecstatic, sentimental, longing, striving, resolute, depressive, playful, witty, ironic, tense, unsettled, heroic, or wild. Few of these can be characterized as emotions per se. And while a passage of music can be disgusting, it is hard to imagine attributing to a piece of music the basic human emotion of disgust, i.e. to say the music is „disgusted“.

(Jackendoff/Lerdahl 2006: 60)³³

Wird von einem Hörer der Musik eine dieser Eigenschaften zugewiesen, tut er dies, indem er versucht, aus der Perspektive eines „typischen Beobachters“ zu urteilen: „[...] a listener deems a passage of music mysterious if it is judged to evoke a sense of mystery in the generic observer - usually, with the listener him/herself taken to stand in for the generic observer“ (ebd.: 61). Diese Aussage ist aber mit einer Einschränkung zu versehen: „We have to be careful about what is intended by ‚evoke‘ here. It does not necessarily mean ‚cause to experience‘. Aside from masochists, people do not normally want to deliberately make themselves sad; yet people flock to hear all sorts of sad music“ (ebd.). In Anlehnung an Goffman schlagen Jackendoff/Lerdahl zur Klärung dieses Phänomens die Einführung des *Frame*-Konzepts vor (das nicht mit der linguistischen *Frame*-Variante zu verwechseln ist): „A solution to the puzzle is that the music is

33 Die Autoren sprechen zwar mehrmals davon, dass Musik fröhlich oder traurig *ist*, dürften damit aber nur umständliche Formulierungen wie etwa „Musik, die Hörern im Allgemeinen den Eindruck von Fröhlichkeit vermittelt“, vermeiden.

framed [...]: it is approached with a mindset distinct from ordinary life, like a picture in a frame“ (ebd.: 62). Innerhalb des Rahmens können die emotionalen Wirkungen stärker oder schwächer sein, aber selbst für Komponisten und Aufführende ist er vorhanden; anders ausgedrückt: „[...] one need not feel sinister to compose or perform sinister music“ (ebd.). Dabei schließen die Autoren nicht aus, dass auch in der Musik ein Empathiemechanismus existiert; als fröhlich eingestufte Musik kann zu fröhlichen Gefühlen führen; eine solche Wirkung tritt aber nicht zwangsläufig ein (vgl. ebd.: 66).

Ich halte die Wahl dieses Begriffs für den beschriebenen Zusammenhang allerdings für unglücklich, weil es sich bei Empathie im Allgemeinen um ein zwischenmenschliches Phänomen handelt. Eher könnte man wohl von Ansteckung sprechen oder - noch neutraler - davon, dass die aus der Sicht des *generic observers* der Musik zugeschriebenen Eigenschaften auf der individuellen Ebene tatsächlich die naheliegende, aber eben nicht selbstverständliche Wirkung entfalten. Im weiteren Verlauf des Aufsatzes findet sich der von mir bereits dargelegte Gedanke wieder, dass eine auf ein einziges Adjektiv reduzierte Beschreibung einem Musikstück kaum gerecht werden kann: „Music does not just express static emotions or affects such as nobility or gloom. It moves from one state to another in kaleidoscopic patterns of tension and attraction that words cannot begin to describe adequately“ (ebd.: 67).

Das Fazit der Überlegungen von Jackendoff/Lerdahl lautet schließlich:

[...] one cannot talk of „the“ affect of a piece of music. Rather, what makes musical expression special is its manifold possibilities for complex and ever-changing contours of affect, and for reinforcement and conflict among the various sources of affect in framing [...].

(Jackendoff/Lerdahl 2006: 68)

Ich möchte aus den Gedankengängen von Schwarz-Friesel, Mellmann und Jackendoff/Lerdahl einige zusammenfassende, auf Texte *und* Musik zutreffende Überlegungen ableiten, indem ich sie miteinander verknüpfe und um weitere Aspekte ergänze:

1. Die Verarbeitung von Sprache und Musik beruht gleichermaßen auf kognitiven wie emotionalen Prozessen, die je nach Art des Textes bzw. Art der Musik und in Abhängigkeit von Welt- bzw. Erfahrungswissen und psychischer Disposition des Rezipienten unterschiedlich gewichtet sein können.

Die Interpretationsleistung ist in beiden Fällen erheblich; dass der Musik häufig das Attribut der „Unmittelbarkeit“ zugesprochen wird, liegt nicht an einer weniger komplexen Verarbeitung, sondern ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass sie bei den meisten Menschen intensive Gefühle in kürzerer Zeit als Sprache auslösen kann und das Ziel des Hörens in den weitaus meisten Fällen darin besteht, Emotionen hervorzurufen, während es unendlich viele Sprachverwendungssituationen gibt, in denen der kognitive Anteil überwiegt.³⁴

2. *Wenn* durch einen fiktionalen Text oder ein Musikstück ein Gefühl ausgelöst wird, *dann* durchläuft es unmittelbar einen emotionalen Bewertungsprozess, der darüber entscheidet, ob es sich um ein wünschenswertes Gefühl handelt oder nicht, wodurch das Ursprungsgefühl modifiziert wird.

Wer beispielsweise gerne Gruselromane liest, tut das, weil die Art des Gruselns, die sie bei ihm hervorrufen, positiv besetzt ist. Andere gruseln sich überhaupt nicht gerne, bei wieder anderen wird sich das Gefühl beim Lesen gar nicht erst einstellen. Unabhängig davon gibt es eine „soziale“ Vorstellung von Gefühlen, aufgrund derer eine Einschätzung vorgenommen werden kann, welche Emotionen am ehesten von einem Werk ausgelöst werden, auch wenn diese mit den eigenen nicht übereinstimmen.

3. Die *Frame*-Theorie ist als übergreifendes Modell geeignet. Auch das Lesen von Texten geschieht in einem besonderen Modus: Wäre jemand im wirklichen Leben Zeuge der Sterbeszene in „Romeo und Julia“ und würde sie statt Entsetzen emotional positiv besetzte Gefühle auslösen, wäre das eine pathologische Reaktion.

4. Ob es literatur- oder musikspezifische Gefühle gibt, ob es sich um „Quasi-Emotionen“ handelt, die erzeugt werden können oder ganz einfach nur um Stimmungen, ist eine Frage, die nicht nur an die Grenzen sprachlicher Beschreibungsmöglichkeiten führt, sondern außerdem möglicherweise individuell ganz unterschiedlich ausfallen kann. Zumindest sind Abstufungen möglich: Jemand kann durch Musik und Texte in

³⁴ Wie wichtig das kognitive Erfassen der Struktur von Musik für die weitere Verarbeitung ist, verdeutlicht auch eine neurowissenschaftliche Erkenntnis: Es gibt Menschen, die aufgrund von Hirnschädigungen unter Amusie leiden, dem Musik-Pendant zur Aphasie; für sie ist Musik nicht als Musik erkennbar, sondern nur als Abfolge von in der Regel eher unangenehmen Geräuschen. Auch ein Wiedererkennungseffekt bei mehrmaligem Hören des gleichen Stückes tritt bei ihnen nicht ein (vgl. den 3Sat-Beitrag „Musik - Feuerwerk im Gehirn“ (gesendet am 5. Juli 2012)).

„nur“ in eine traurige Stimmung versetzt werden oder aber auch so ergriffen sein, dass ihm tatsächlich die Tränen kommen.

5. Das Konzept des *generic observers* ist hilfreich für die Analyse konkreter Beispiele, in denen Text und Musik sich gegenseitig beeinflussen, weil der bewusste Versuch, eine intersubjektive Perspektive einzunehmen, die kritische Vergegenwärtigung eigener Wahrnehmungsmuster und das Hinterfragen der dadurch geprägten Deutungen erleichtert.

6. Analyse

Für eine Herangehensweise an die Untersuchung von Text-Musik-Gefügen, die meiner entspricht, findet sich in der Literatur ein Beispiel, dessen Darstellung ich meinen Analysen voranstellen möchte. Bierwisch (2009) setzt sich nicht nur mit den Eigenschaften der Zeichensysteme Musik und Sprache auseinander, sondern weist anhand des von Hanns Eisler vertonten Brecht-Gedichts „Mutter Beimlein“ auch Wechselwirkungen zwischen beiden Codes nach. Seine Beschreibung des Textes und der Musik ersetze ich durch eine Aufnahme:

Track 03: Mutter Beimlein
Musik: Brecht (1926), Text: Eisler (1935);
Gesang: Gisela May (1968)

Der symbiotische Effekt, der durch die verwendeten Mittel eintritt, ist offensichtlich; Bierwisch beschreibt ihn wie folgt:

Der Synkopenrhythmus des Grundmotivs widersetzt sich punktgenau den Trochäen des metrischen Musters, die schwere Silbe wird kurz, die leichte Silbe wird lang. So wird exemplarisch der unverdrossen humpelnde Gestus, den das Holzbein macht, als die musikalische Botschaft dieses plebejischen Kabinettstücks vorgeführt.

(Bierwisch 2009: 25)

Er stellt dazu „drei keineswegs triviale Dinge“ (ebd.) fest. Erstens: Durch die Nennung des Holzbeins ermöglicht es der Text der Musik, eine referentielle Bedeutung zu erlangen. Der entstehende Bezug ist ikonisch; die Musik bildet das Humpeln analog ab (vgl. ebd.). Zweitens: Durch die zeitliche Kopplung von Text und Musik entsteht zwischen ihnen grundsätzlich ein gewisser struktureller Bezug; in diesem Fall findet aber eine

ungewöhnliche Wirkungsverstärkung in beiden Bereichen durch den starken Kontrast zwischen sprachlichen und musikalischen Betonungen statt (vgl. ebd.). Drittens: Der in der ersten Strophe etablierte Referenzcharakter der Musik bleibt für den Rest des Stückes erhalten - der Text wird durch musikalische Mittel inhaltlich ergänzt: „Das Hum-peln bleibt im Spiel, auch wenn von ihm nicht mehr die Rede ist“ (ebd.).

Dass mit Eislers Idee die Gestaltungsmöglichkeiten von Text-Musik-Verknüpfungen bei weitem noch nicht ausgeschöpft sind, werden die folgenden zehn Beispiele zeigen.

Hilfreich sind abschließend außerdem die folgenden Leitfragen, die Hess-Lüttich für die Untersuchung von Beziehungen zwischen verschiedenen Modalitäten formuliert hat:

Sind ihre jeweiligen Funktionen im Verhältnis zueinander äquivalent oder wider-sprechen sie einander? Ergänzen sie einander und verstärken so die Botschaft (übersummativ, synthetisch) oder passen sie eigentlich nicht zusammen (inkompa-tibel) und wirken dadurch insgesamt verfremdend (analytisch), verwirrend oder auf sich selbst verweisend wie zuweilen im experimentellen Avantgarde-Theater? Ist der eine Code notwendig zum Verständnis des anderen oder nicht, und welche Wirkung zeitigt dann das Weglassen des einen? Wirkt die Botschaft dann überin-formativ und dadurch langweilig (redundant) oder unterinformativ und dadurch kryptisch (elliptisch), wirkt sie eindeutig oder vieldeutig, dynamisch oder statisch, in sich zusammenhängend oder nur locker verknüpft, spontan hervorgebracht oder strategisch geplant?

Hess-Lüttich (2006: 23)

6.1 Maria

Track 04: Maria (1957)

Musik: Leonard Bernstein; Text: Stephen Sondheim³⁵

Gesang: Jim Bryant (1960)

The most beautiful sound I ever heard:
Maria, Maria, Maria, Maria...
All the beautiful sounds of the world in a single word..
Maria, Maria, Maria, Maria...

Maria!
I've just met a girl named Maria,
And suddenly that name
Will never be the same
To me.

³⁵ Quelle der Transkription: URL: <http://www.westsidestory.com/site/level2/lyrics/maria.html>
(18.10.2012)

Maria!
I've just kissed a girl named Maria,
And suddenly I've found
How wonderful a sound
Can be!

Maria!
Say it loud and there's music playing,
Say it soft and it's almost like praying.

Maria,
I'll never stop saying Maria!

The most beautiful sound I ever heard.
Maria.

Das Musical „West Side Story“, aus dem das Lied stammt, ist eine moderne Variante der Geschichte von Romeo und Julia, die in New York in den später 1950er Jahren angesiedelt ist. Die US-amerikanische Gang „Jets“ befindet sich mit der aus puertoricanischen Einwanderern bestehenden Gang „Sharks“ in einem Bandenkrieg. Tony, der beste Freund von Riff, dem Anführer der Jets, verliebt sich in Maria, die Schwester von Bernardo, der die Sharks anführt. In einem Kampf wird Riff von Bernardo erstochen, worauf Tony, der die Auseinandersetzung eigentlich verhindern wollte, im Affekt Bernardo ersticht. Maria hält trotzdem zu ihm, als sie davon erfährt. Dann jedoch erhält Tony die Falschinformation, dass Maria von Bernardos Freund Chino getötet worden sei, als er von ihrer Liebesgeschichte erfahren habe. Daraufhin irrt Tony durch die Straßen New Yorks in der Absicht, von Chino gefunden und ebenfalls umgebracht zu werden. Dabei trifft er auf Maria. In dem Moment, in dem beide aufeinander zulaufen, wird er von Chino entdeckt und erschossen.

Als Tony zu einem frühen Zeitpunkt der Geschichte Marias Namen erfährt, ist absehbar, dass es zu Konflikten kommen wird, aber der Ausgang ist unklar. Tony macht zunächst einmal das, was Verliebte in Musicals in einer solchen Situation üblicherweise tun: Er singt ein Liebeslied.

Der Text bietet wenig Spielraum für Interpretation: Tony drückt seine Verliebtheit aus, es gibt keine zweite Ebene. Auch die vokale Umsetzung des Textes liefert unter paraverbalen Gesichtspunkten keine widersprüchlichen Informationen. Unternimmt man den Abstrahierungsversuch, den Textvortrag gedanklich von allen musikalischen Elementen

zu befreien, und stellt sich vor, dass die Worte so gesprochen werden, dass der Ausdruck des Gesangs so gut wie möglich übernommen wird³⁶ (auch wenn sich vieles - wie z. B. lang gesungene Töne - nicht übertragen lässt), bleibt es bei zärtlich-sehnsüchtig-verliebt intonierten Gedichtzeilen. In der Musik jedoch gibt es eine Merkwürdigkeit: Ausgerechnet, nachdem Tony „The most beautiful sound I ever heard“ und „All the beautiful sounds of the world in a single word“ gesungen hat und er nach einem verhaltenen Anfang den Namen „Maria“ zum ersten Mal mit Inbrunst vorträgt, begleitet von einer musikalisch-dramaturgischen Steigerung des Orchesters, macht die Gesangsmelodie von der ersten zur zweiten Silbe einen Sprung von drei Ganztönen nach oben. Dieses Intervall, das übermäßige Quarte, verminderte Quinte oder Tritonus genannt wird, ist keine naheliegende Wahl für die musikalische Umsetzung verliebter Begeisterung; es ist äußerst dissonant.

Bernstein selbst schreibt dazu im Zusammenhang mit Erläuterungen zu Debussys „Prélude à l'Après-midi d'un Faune:

But now, in Debussy's *Faun*, that essential interval of the perfect fourth becomes an augmented fourth (G to C-sharp) which is a tritone, the most unstable interval there is - the absolute negation of tonality. And it is this interval - so unsettled and unsettling that the early Church fathers declared it unacceptable and illegal, calling it *diabolus in musica* (the devil in music) - it is precisely this interval of the tritone that Debussy adopts as his basic structural principle.

(Bernstein 1976: 243)³⁷

Die Musik deutet an, was im Text nicht steht: Die Beziehung zwischen Tony und Maria wird nicht stabil, ihre Geschichte nimmt kein gutes Ende. Diese Interpretation findet sich auch bei Gengaro (2010: 117): „In *West Side Story*, one could argue that the use of the tritone in Tony's yearning in ‚Maria‘ [...] signal[s] the listener or viewer that this love story is doomed from the start.“ Man kann die Dinge aber auch ein wenig anders sehen. Bauch entwickelt zu Musik und Text die folgenden Gedanken:

The parallel structure of the two stanzas as well as the rhyming couplets indicate how deeply Tony has fallen in love. The enclosing rhyme of „me“ and „be“ uniting the two stanzas suggests that Tony's love goes beyond social and ethnic borders. The lover is so happy that he could embrace the whole world. The repetition of the two stanzas by a chorus can imply that Tony may stand as an example everybody

36 Die Vorgehensweise ergibt sich aus den theoretischen Überlegungen im dritten Kapitel.

37 Zum „diabolus in musica“ siehe auch Karbusicky (1990: 152 u. 158f.). Durch die mittelalterliche Zuweisung ist zudem der außergewöhnliche Fall gegeben, dass die Minimalverbindung von zwei Tönen, wenn auch nur vorübergehend, eine konventionelle Bedeutung erlangt hat. (Ansatzweise mag das in Deutschland heute für die reine Quarte gelten, dem Tatü-Tata-Intervall der Feuerwehrsirenen.)

ought to follow, namely a lover who loves beyond social and ethnic borders. The lyric ends with Tony's confession that „Maria“ is the most beautiful sound in the world. His longing for Maria is expressed by the seven repetitions of „Maria“ and the tritone of the melody.“

(Bauch 2003: 93)

Bauchs Ausführungen sind beispielhaft für die unendlichen Möglichkeiten individueller, subjektiver Text- und Musikinterpretationen und die (im Theorieteil thematisierten) Schwierigkeiten der Nachvollziehbarkeit, die sich daraus ergeben können: Die inhaltlichen Deutungen, die er aus den verwendeten Formelementen ableitet, sind für mich ein Fall von Überinterpretation, denn das verwendete Reimschema aab/aab und die Parallelführungen gehören zum lyrischen Standardwerkzeugrepertoire und sorgen aus meiner Sicht nicht für eine zusätzliche formale Betonung der inhaltlich vermittelten Verliebtheit. Plausibler erscheint da die alternative Deutung des Tritonus; die dissonante übermäßige Quarte „strebt“ für unsere Ohren zur konsonanten und weitaus stabileren Quinte. Mit anderen Worten: Sie verlangt nach einer Auflösung, so wie Tony danach verlangt, mit Maria zusammen zu sein. Tatsächlich hat Bernstein die dritte Silbe entsprechend vertont und die zweite zudem mit einem kurzen Notenwert versehen - allzu deutlich kakophon darf eine kommerzielle Liebesballade dann doch nicht klingen. Man kann die abweichenden Auslegungen auch so beschreiben: Während die erste Interpretation den Fokus auf die ersten beiden Noten richtet, liegt er bei der zweiten eher auf der Auflösung von der zweiten zur dritten Note.

Wie in „Mutter Beimlein“ erhält die Musik durch den Text ein referentielles Moment, allerdings in diesem Fall mit einer anderen Funktionsweise: Der Inhalt wird nicht illustriert, sondern die Musik tritt in gewisser Weise zu ihm in Widerspruch. „In gewisser Weise“ ist in dem Sinn zu verstehen, dass sie nicht Tonys Aussagen über seine Empfindungen in Zweifel zieht, sondern dass die für das Wort „Maria“ gewählte Gesangsmelodie nach den Zeilen „The most beautiful sound I ever heard“ und „All the beautiful sounds of the world in a single word“ aus der Außenperspektive unpassend wirkt. Die entscheidende Referenz ist aber nicht innerhalb des Liedes zu finden; die musikalische Bedeutung liegt vielmehr in dem Verweis auf den Fortgang der Handlung. Diese Form von Bezug steht in der Tradition der von Wagner entwickelten Techniken. Die weitaus meisten Populärmusikstücke sind demgegenüber nicht Teil eines „Gesamtkunstwerks“. Für sie kommt eine solche Bedeutungskonstruktion nicht in Frage; dass es dennoch

möglich ist, auf Sachverhalte zu verweisen, die im Text nicht erwähnt werden, wird zu zeigen sein.

Darüber hinaus möchte ich die beteiligte emotionale Komponente herausstellen: Der Tritonus erzeugt bei den Hörern, bei denen der Mechanismus funktioniert, unmittelbar das Gefühl, dass etwas nicht stimmt; der Misston verursacht ein kurzes Unbehagen und deutet unterschwellig auf zwischenmenschliche Unstimmigkeiten hin (mit anderen Worten: der musikalische Gestus verändert sich). Die bewusst kognitive Variante - ein Musikexperte hört die übermäßige Quarte und denkt: „Ein Tritonus - da steckt der Teufel wohl im Detail“ - dürfte ein Ausnahmefall sein, der zudem in der Regel erst nach einer spontanen emotionalen Reaktion eintreten wird.

Auffällig ist ferner eine weitere Passage: Die Sätze „Say it loud and there’s music playing/Say it soft and it’s almost like praying“ stellen einen engen Zusammenhang zwischen Text und Musik her, bei dem sich beide Bereiche aufeinander beziehen. Im Gegensatz zum ersten Beispiel würde eine Umsetzung ohne Musik prinzipiell funktionieren; die onomatopoetische Umsetzung der Adverbien „loud“ und „soft“ lässt sich auch allein durch sprachliche Intonation erzielen³⁸. Dadurch, dass die Musik den dynamischen Verlauf übernimmt und das Tempo außerdem nach der ersten Zeile zurückgenommen wird, wird die Wirkung aber verstärkt. Das im Text thematisierte „Spielen der Musik“ andererseits bleibt nicht der Fantasie des Zuhörers überlassen; es findet tatsächlich statt.

6.2 Yesterday

Track 05: The Beatles: Yesterday (1965)
Musik&Text: John Lennon/Paul McCartney³⁹

Yesterday all my troubles seemed so far away
Now it looks as though they're here to stay
Oh, I believe in yesterday.

Suddenly I'm not half the man I used to be

38 Für den schriftlichen Text besteht diese Option nicht - das Beispiel verdeutlicht die Berechtigung der im dritten Kapitel getroffenen Unterscheidung zwischen Schriftform, sprachlicher Umsetzung und Gesang.

39 Wenn zum Text keine Quellenangabe erfolgt, habe ich ihn entweder dem CD-Booklet entnommen oder herausgehört.

There's a shadow hanging over me
Oh, yesterday came suddenly.

Why she had to go, I don't know, she wouldn't say
I said something wrong, now I long for yesterday.

Yesterday love was such an easy game to play
Now I need a place to hide away
Oh, I believe in yesterday.

Befreit man den Anfang des Liedes gedanklich von allen musikalischen Anteilen inklusive der Gesangsmelodie, bleibt ein ohne auffällige Besonderheiten gesprochenes „Yesterday“ übrig, das vielerlei Konnotationen ermöglicht: Ist es lediglich ein deiktischer Ausdruck in neutraler Verwendung, der auf den vergangenen Tag verweist? Ist eine längere Zeitspanne in einer weiter zurückliegenden Vergangenheit gemeint? Weckt die Erinnerung daran gute oder schlechte Gefühle? Der weitere Verlauf des Satzes „all my troubles seemed so far away“ schränkt die Möglichkeiten einerseits ein, denn die nächstliegende Interpretation ist, dass sich der Sprecher tatsächlich auf einen Zeitraum bezieht, der längst Geschichte ist. Andererseits bleiben die emotionalen Implikationen unklar: Liegt der Fokus auf der vergangenen Situation, werden positive Gefühle durch die Erinnerung an eine schöne Zeit hervorgerufen? Oder steht die Gegenüberstellung mit der Gegenwart im Mittelpunkt, die offensichtlich - diese triviale Ableitung sollte mehrheitsfähig sein - von Problemen geprägt ist, und sind daher die resultierenden Emotionen eher negativ? Die Musik legt Antworten nahe, bevor der Text sie gibt. Der F-Dur-Akkord zu Beginn vermittelt eine positive Grundstimmung - das gesungene erste Wort lässt keine negativen Konnotationen zu. Dann aber geschieht etwas Ungewöhnliches: Durch die nächsten drei Akkorde, die den Rest des Satzes begleiten, findet ein Tonartwechsel nach D-Moll statt. Modulationen sind zwar in vielen popularmusikalischen Liedern zu finden; selten aber treten sie so früh und unvermittelt auf. Der Umschwung von Dur nach Moll führt zu einem unmittelbaren Stimmungswechsel: Bei „all my troubles seemed so far away“ ist es nicht die glückliche Erinnerung, sondern der schmerzhaft Abgleich mit der Gegenwart, der den emotionalen Gehalt des Gedankens bestimmt. Der nächste Satz, der den Gegenwartsbezug auch auf der Textebene herstellt („Now it looks as though they're here to stay“) lässt keine Stimmungsänderung erwarten, aber in der Musik findet erneut ein Tonartwechsel statt; es geht zurück nach F-Dur. Dass der Vortragende durch die Aneinanderreihung von gegenwarts- und vergangen-

heitsbezogenen Gedanken ein Wechselbad der Gefühle erlebt, ist eine durchaus plausible Variante der Textsinnkonstruktion; aber es ist nicht die einzige. Die Musik engt den Bedeutungsspielraum ein und verstärkt darüber hinaus den Ausdruck emotionaler Unsicherheit dadurch, dass sie die textlich negativ konnotierte zweite Strophenzeile durch eine positiv konnotierte Folge von Dur-Akkorden begleitet.

Die letzte Zeile „Oh, I believe in yesterday“ birgt durch den G-Dur-Akkord auf den Silben „-lieve“ und „in“ zwar eine kleine harmonische Überraschung in sich, die aber die Stimmung nicht grundlegend beeinflusst. Der erste Satz der zweiten Strophe - „Suddenly I'm not half the man I used to be“ - ist eindeutiger: Er schafft einen unmittelbaren Gegenwartsbezug mit negativer Konnotation, der durch die Musik keine zusätzliche Deutung erfährt.

Dass durch eine andere musikalische Umsetzung das einzelne Wort „Yesterday“ auch in eine andere Konnotationsrichtung weisen kann, macht folgendes Beispiel deutlich, in dem es nur um die ersten drei Sekunden geht:

Track 06: Al Jarreau: Spain (I Can Recall) (1980)

Musik: Chick Corea (1971); Text: Artie Maren/Al Jarreau (1980)

Die Gesangsmelodie allein führt nicht zu bemerkenswerten Unterschieden - beide Varianten liegen tonal eng beieinander; McCartney singt die Tonfolge g-f-f, bei Jarreau sind es die Töne fis-e-fis.⁴⁰ Der sanfte, verhaltene Ausdruck in der Stimme würde hingegen im zweiten Fall selbst bei ausschließlich sprachlicher Realisierung wohl von vornherein eine eher nachdenkliche Atmosphäre erzeugen. Vor allem aber ist es die Harmonisierung (in Verbindung mit der Melodie), die bei Jarreau sofort erahnen lässt: Was auch immer im Folgenden erzählt werden mag, es wird nicht fröhlich sein. (Trotz des beschriebenen Effekts handelt es sich nicht um einen Moll-Akkord, aber die genauen Details würden an dieser Stelle zu weit führen.)

⁴⁰ Die im zweiten Fall am Ende aufsteigende Tonhöhe führt nicht dazu, dass das Wort einen fragenden Charakter annimmt. Das ist zunächst einmal ein deutscher Kurzschlussgedanke, denn im Englischen steigen Intonationskurven am Ende einer Frage üblicherweise ohnehin nicht an, so dass der Versuch einer Übertragung auf den musikalischen Tonhöhenverlauf dieses Beispiels bei näherer Betrachtung sinnlos erscheint - aber auch ein mit den gleichen Tönen melismatisch gesungenes deutsches „Gestern“ hätte kein entsprechendes Ergebnis zur Folge (vgl. Kapitel 3).

6.3 Alles, was ich bin

Track 07: Udo Jürgens: Alles, was ich bin (1980)
Musik: Udo Jürgens; Text: Wolfgang Hofer⁴¹

Wär' ich ein Stern, würde man mich beschwören
als Boten der Sehnsucht, als gütiges Licht,
würde mit Wünschen und Liedern mich ehren
und manchem Gedicht.

Wär' ich der Wind, könnt' die Welt ich umkreisen,
nur so zum Spaß ohne Zweck, ohne Ziel.
Köntt' mit dem Zuge der Vögel verreisen,
wohin ich grad' will.

Wär' ich das Meer, oh wie könnt' ich mich stellen,
dem Kampfe des Lebens mit tosender Macht,
die Feinde begraben, wohl unter den Wellen
in jeglicher Schlacht.

Wär' ich ein Sturm, oh wie könnte ich wüten
und alles verheeren, was mir mißfällt,
trieb' unbeeindruckt von Flehen und Bitten
mein Spiel mit der Welt.

Doch alles, was ich bin, ist ein Träumer, ein Poet,
der mit seinen Liedern auf Märchenreisen geht.
Alles, was ich bin, ist ein blinder Passagier
auf dem Schiff der Phantasie.
Und wenn du willst, dann träum' mit mir.

Wär' ich ein Bach, würden Kinder wohl spielen
mit Steinen und Hölzern in meinem Bett.
Sie würden lachen, geborgen sich fühlen
und fänden mich nett.

Wär' ich ein Berg, würde man zu mir empor seh'n,
denn ich wär' mächtig und weise und alt.
Man würd' mich fürchten und würde sich vorseh'n
vor meiner Gewalt.

Doch alles, was ich bin...

Wär' ich ein Stein, oh wie könnte ich hart sein,
Gefühle verachten und Liebe und Leid.
Und alle Sehnsucht, sie würd' mir erspart sein
und Traurigkeit.

In sieben Strophen werden sieben verschiedene Motive parallel geführt: Das lyrische Ich stellt sich nacheinander vor, wie es wäre, ein Stern, der Wind, das Meer, ein Sturm, ein Bach, ein Berg oder ein Stein zu sein. Die zugrundeliegenden Harmonien ändern

⁴¹ Quelle der Transkription: URL: <http://www.udojuergens.de/lied/alles-was-ich-bin> (21.10.2012)

sich nicht, Variationen finden ausschließlich auf der Ebene des Arrangements statt. Würde man die Musik ohne den Text hören, fiel es durchaus auf, dass man die Instrumentierung in einigen Fällen als opulent und anderen als sparsam bezeichnen kann. Eindrücke in der Bandbreite von „mächtig“ bis „zärtlich“ liegen nahe. Aber erst in Verbindung mit dem Text beginnen gewisse Elemente des Arrangements, eine Art onomatopoeischen Charakter anzunehmen. Eine der Auffälligkeiten besteht darin, dass dieser Kunstgriff beim ersten Hördurchgang auch Musikerfahrenen erst in der vierten Strophe bewusst werden dürfte, auch wenn er dort nicht zum ersten Mal zum Einsatz kommt, denn die ersten drei Strophen sind zunächst einmal von Steigerungen geprägt, die auf musikalischer Ebene im üblichen Rahmen liegen, um Langeweile zu vermeiden: Die erste Strophe wird nach einem kurzen Vorspiel von Klavier und Streichern ausschließlich vom Piano begleitet; in der zweiten kommen die Streicher wieder hinzu, jetzt unterstützt vom E-Bass, und in der dritten setzt das Schlagzeug ein. Das neu hinzugefügte Element, das nach dem ersten Refrain in der Bachmotiv-Strophe aufhorchen lässt, ist die Harfe, deren „säuselnde“ und „perlende“ Töne eine Assoziation mit dem Säuseln und Perlen eines Baches - auch wenn es im Text nicht erwähnt wird - nahezu unvermeidbar machen. Zwei musikalische Parameter spielen dabei eine entscheidende Rolle: Zum einen ist die Charakteristik des Klangs wichtig; würden die gleichen Töne auf einer Posaune gespielt, würde niemand an einen Bach denken; zum anderen ist eine „fließende“ Melodie erforderlich; vereinzelt gezupfte Töne hätten ebenfalls keine entsprechende Assoziation zur Folge. Ob wir für die gedankliche Verbindung zwischen Harfenmelodie und Bachbeschreibung auf Weltwissen zurückgreifen müssen, ob sie auf einer „halb“ konventionalisierten Zuordnung eines Klangeindrucks zu einer Naturerscheinung basiert, die zur Bedingung hat, dass diese Naturerscheinung im Text erwähnt wird, ob es sich um einen sich nahezu von allein einstellenden, durch die musikalisch-textliche Verknüpfung forcierten Synästhesie-Effekt handelt - diese Frage wäre wohl nur durch eine empirische Untersuchung mit unerfahrenen Hörern zu beantworten -, wichtig ist vor allem, dass die assoziative Verknüpfung von Text und Musik bei erfahrenen Hörern funktioniert und dass die Harfentöne allein nicht automatisch das mentale Bild eines Baches hervorrufen würden.

Nachdem die Wahrnehmung erst einmal in eine derartige Richtung gelenkt ist, dürfte es schwer fallen, die in der sechsten Strophe wieder einsetzenden Violinen in Kombination

mit der fanfarenartigen Trompete und den (dezent in den Hintergrund gemischten, aber wirkungsvollen) Chören nicht als Illustration der Mächtigkeit des thematisierten Berges zu begreifen. In der siebten Strophe ist es der Klang des Glockenspiels, der die Eigenschaften eines kleinen und harten Steins akustisch abbilden soll.⁴² Nachdem es im ersten Durchgang vielleicht nicht aufgefallen ist, wird schließlich bei wiederholtem Hören deutlich, dass auch die tremolierenden Streicher der zweiten Strophe als musikalische Realisierung des Wind-Motivs bereits einen Bezug zwischen Musik und Text herstellen.

6.4 Englishman in New York

Track 08:Sting: Englishman in New York (1987)
Musik&Text: Sting

I don't drink coffee I take tea my dear
I like my toast done on one side
And you can hear it in my accent when I talk
I'm an Englishman in New York

See me walking down Fifth Avenue
A walking cane here at my side
I take it everywhere I walk
I'm an Englishman in New York

I'm an alien I'm a legal alien
I'm an Englishman in New York
I'm an alien I'm a legal alien
I'm an Englishman in New York

If "manners maketh man" as someone said
Then he's the hero of the day
It takes a man to suffer ignorance and smile
Be yourself no matter what they say

I'm an alien I'm a legal alien...

Modesty, propriety can lead to notoriety
You could end up as the only one
Gentleness, sobriety are rare in this society
At night a candle's brighter than the sun

42 Metaphorische Beschreibungen von Klängen wie „hart“ oder „weich“ lassen sich gut auf ihre physikalischen Eigenschaften - z. B. die Obertonstruktur und das Einschwingverhalten - zurückführen. Eine ausführliche Diskussion würde in dieser Arbeit allerdings zu weit führen.

Takes more than combat gear to make a man
Takes more than a license for a gun
Confront your enemies, avoid them when you can
A gentleman will walk but never run

I'm an alien I'm a legal alien...

Der Text bedient zu Beginn genug Klischees über Engländer (Toast, Tee, Spazierstock), dass unser Weltwissen ausreichen würde, auch ohne den Titel des Liedes zu erkennen, was für ein Mensch da beschrieben wird. Der im weiteren Verlauf dargestellte Gegensatz zwischen dem Begriff des Engländers von Anstand und guten Manieren, der sein eigenes Auftreten prägt, und dem Verhalten der New Yorker, das er als unhöflich und dekadent empfindet, ist kaum weniger klischeehaft, bewirkt aber, dass der Hörer mit Leichtigkeit eine Vorstellung davon entwickeln kann, wie unwohl sich der traditionsbewusste Protagonist in der Atmosphäre der amerikanischen Großstadt fühlt.

Die Musik, in der vor allem die gezupften Geigen und das Sopransaxophon auffallen, kann als zurückhaltend bezeichnet werden; sie spiegelt damit, wenn auch auf sehr unspezifische Weise, den Habitus des Engländers wider. Bei (Minute) 2:12 beginnt eine kurze instrumentale Jazzimprovisation, die einen Bruch mit der bis dahin gespielten Musik darstellt, weil sie einem anderen Idiom entspringt, das eindeutig amerikanischer Herkunft ist. Ob es sich dabei bereits um die beabsichtigte Herstellung eines Bezugs zum Text handelt oder ob es darum ging, den an der Aufnahme beteiligten Musikern, die größtenteils im Jazz zu Hause sind, ein kurzes „Ausbrechen“ zu erlauben, könnte wohl nur Sting selbst beantworten. Bei 2:31 kommt es aber zu einem weiteren Bruch, und bei diesem ist der Textbezug offensichtlich: Die Improvisation wird abgelöst von einem viertaktigen einfachen Standard-Rockrhythmus, der auf einem Schlagzeug gespielt wird, das durch tontechnische Bearbeitung klingt wie ein prototypisches amerikanisches Rockschlagzeug. Was die Basis vieler anderer Lieder darstellt, wirkt im musikalischen Kontext dieses Liedes aggressiv und fehl am Platz und ist entsprechend gut dazu geeignet, im Hörer eine emotionale Reaktion zu erzeugen, die dem im Text beschriebenen Befremden sehr viel näher kommt als die aus der sprachlichen Darstellung abgeleitete Vorstellung.

6.5 Last Train Home

Track 09: Pat Metheny Group: Last Train Home (1987)

Musik: Pat Metheny

Es gibt nicht mehr Text als die drei Wörter der Überschrift. Dass durch den Schlagzeuggroove des Instrumentalstücks die stampfenden Geräusche einer Dampflok nachgeahmt werden, ist nahezu unüberhörbar. Musikalische Onomatopoesie funktioniert besonders gut, wenn - wie in diesem Beispiel - geräuschhafte (also nahezu ausschließlich perkussive) Instrumente Maschinen imitieren. Der Einsatzbereich ist dementsprechend begrenzt. Tonale Onomatopoesie ist noch schwieriger zu realisieren; eins der recht seltenen Beispiele ist die Nachahmung von Vogelgezwitscher durch die Querflöte in Prokofjews „Peter und der Wolf“. Manchmal bedarf es sprachlicher Unterstützung, um den Eindruck zu erwecken, dass die Musik lautmalerisch zu Werke geht. Das kann auf unterschiedliche Art erfolgen. In Beispiel 6.3 gab es eine Engführung von Text und Musik, um einen solchen Synergie-Effekt in verschiedenen Varianten zu erzielen; im Falle der Smetana-Komposition „Die Moldau“ gibt es nur den Titel, der die Wahrnehmung der Musik in eine entsprechende Richtung lenkt, wobei die Assoziationsspielräume durch die auf ein Minimum reduzierte sprachliche Vorgabe sehr groß bleiben. Die Musik von „Last Train Home“ benötigt keine Wörter, damit ihr onomatopoetischer Charakter erkannt werden kann. Trotzdem hat der Titel das Potenzial, die musikalische Wahrnehmung zu beeinflussen: Es ist nicht ein beliebiger Zug, den die Musik beschreibt, sondern der „letzte Zug, der nach Hause fährt“. Obwohl die Situation völlig unspezifisch bleibt, lässt sich aus der textlichen Vorgabe der Sinn ableiten, dass es in dem Stück weniger um den Zug selbst als vielmehr um einen oder mehrere darin sitzende Menschen geht, die froh darüber sind, ihn rechtzeitig vor der Abfahrt erreicht zu haben und die sich auf zu Hause freuen - mit der Folge, dass mit erhöhter Wahrscheinlichkeit beim Hören der Musik dazu passende positiv konnotierte mentale Bilder entstehen.

6.6 Do What I Say

Track 10:Clawfinger: Do What I Say (1995)

Musik&Text: Clawfinger

When I grow up there will be a day
When everybody has to do what I say

Don't do this don't do that
Don't you ever talk back
Don't speak with food in your mouth
Just keep quiet while the grown ups are talking
I'm not being mean I'm just being fair
It's just because I really care
You know that I love you
But shut your mouth
you just have to do what I say

I don't want you to lie
You're much too old to cry
You're just to young to know
But when you're older you'll understand
You are mine I own you
Look at me I'm talking to you
Don't use that tone to me
So shut your mouth
you just have to do what I say

Do what I say

When I grow up there will be a day
When everybody has to do what I say
When I grow up there will be a day
When everybody has to do it my way

I've paid to raise you good
Done everything I could
so don't you dare to say
That I never cared about you anyway
I gave you food to eat
I kept you on your feet
I gave you all my good advice
Not once did I hear you
thank me for all that I've done

You don't know anything
About my suffering
I went through a lot of pain
Just to get you where you are today
If I ever hit you
It's because I have to
You have done something wrong
And you deserve the punishment,
You'll have to pay

Do what I say.

When I grow up...

Don't you ask me why not
Be glad with what you've got
Don't tell me you're alone
You should be glad that you have a home
Just look me in the eyes
You have to realize
I make the rules that's it
It's for your own good
So you have to do what I say
Do what I say...

When I grow up...

Der Text bedarf kaum einer Interpretation: „Wenn ich groß bin, müssen alle tun, was ich sage“ ist eine allgemein bekannte Reaktion von Kindern auf Verbote und Maßregelungen ihrer Eltern. Und eben diese sind Inhalt aller weiteren Zeilen: Der „Solange Du Deine Füße unter meinen Tisch stellst“-Topos wird in allen erdenklichen Varianten durchgespielt. Dabei handelt es sich nicht um eine einfache Aneinanderreihung, sondern es finden sich in der Ausgestaltung zumindest teilweise auch Reime und eine regelmäßige Metrik - die bewusste lyrische Formung des Textes ist deutlich erkennbar. Unterschiedliche Realisierungsvarianten führen in diesem Beispiel eher nicht zur Generierung neuer kognitiver Aspekte, sondern unterscheiden sich in ihrem Wirkungspotenzial. Das Zusammenspiel der beteiligten Elemente ähnelt dementsprechend dem in Beispiel 6.4; hier geht es aber nicht um eine bestimmte hervorgehobene Stelle, sondern um die Parallelführung von Musik und Text während des gesamten Liedes. Auf sprachlicher Seite übernehmen außerdem die paraverbalen Aspekte eine wichtige Rolle.

In Schriftform, der ersten möglichen Variante, mag der Text bei dem einen oder anderen unangenehme Erinnerungen wecken und/oder Empörung über das dargestellte restriktiv-autoritäre Verhalten (einer männlichen oder weiblichen Person - diese Differenzierung trifft der schriftliche Text nicht) hervorrufen. Ein gewisses Emotionspotenzial liegt auch darin, dass der Text Gefühle präsentiert, die erkennbar intensiv sind. Durch die sekundäre sprachliche Realisierung ist aber ein hoher Abstraktionsgrad gegeben, der zwischen der Beschreibung und einer vergleichbaren Situation in der Wirklichkeit eine Distanz schafft, für deren Aufhebung man eine sehr viel detaillierte Darstellung benöti-

gen würde. Die tatsächliche Emotionalisierung eines Lesers dürfte sich daher in der Regel in Grenzen halten.

In der zweiten Variante - als gesprochener Dialog zwischen einem Kind und einem Erwachsenen, in dem der (gemäß der Liedvorgabe eindeutig männliche) Erwachsene seiner Stimme eine möglichst große Aggressivität verleiht⁴³ - wäre die Distanz zwischen Fiktion und Realität sehr viel geringer. Auf Rezipientenseite könnte deshalb mit einer entsprechend stärker ausfallenden emotionalen Reaktion gerechnet werden.

Die Musik schließlich erweitert das Spektrum der Emotionalisierungsmöglichkeiten noch einmal. Sie schafft dies vor allem dadurch, dass sie dazu beiträgt, den Gegensatz zwischen der Perspektive des Kindes und der des Erwachsenen noch deutlicher herauszustellen, als die Sprache es ohnehin schon tut. Auffällig sind z. B. die unterschiedlichen Äußerungsformen: Das Kind singt, der Erwachsene spricht. Die Melodie erinnert - vor allem durch ihre Rhythmisierung - an das „Na-nana-na-nah, nana-nana-na-nah“, das Kinder typischerweise singen, um jemanden zu necken oder Schadenfreude auszudrücken. Die Moll-Harmonisierung sorgt allerdings unmittelbar für den Eindruck, dass das singende Kind nicht fröhlich ist. Der Klang des begleitenden Instruments hat eine referentielle Bedeutung, die nicht durch den Text generiert wird: Viele Menschen besitzen genug Weltwissen über Klänge, um herauszuhören, dass es sich um ein Kinderklavier handelt. Der dadurch gegebene Bezug ist offensichtlich.

Schlagzeug, Bass und E-Gitarren setzen ein, bevor der Sprechgesang beginnt. Sie tun das so plötzlich, dass wohl jeder, der das Stück zum ersten Mal hört, für einen Moment zusammenzucken wird. Auch wer unvermittelt angeschrien wird, reagiert in der Regel damit, dass er erschrocken zusammenzuckt. Der Musik gelingt sozusagen eine emotionale Parallelführung: Das Gefühl, das durch den Überraschungseffekt im Hörer ausgelöst wird, dürfte ansatzweise vergleichbar sein mit dem, das ein Kind im ersten Moment des Angeschrien-Werdens empfindet; die Distanz zwischen dem Rezipienten und der dargestellten Situation wird durch die eingesetzten musikalischen Mittel weiter verringert. Dabei wird im Verlauf des Stückes noch dreimal eine nahezu identische Wirkung erzeugt: Bei 1:39 geht der Gesang des Kindes in ein völlig unerwartet heraus-

⁴³ Es erfordert nicht allzu viel Fantasie, sich eine solche Umsetzung vorzustellen; der Sprechgesang im Lied könnte im Wesentlichen auch ohne musikalischen Kontext auskommen.

geschrieenes „My way“ als Ausdruck der Frustration über. Das Schreien der Wörter wiederholt sich zwar am Ende der weiteren Gesangspassagen; durch die zeitliche Variation der Einsätze bei 2:58 und 4:18 bleibt der Überraschungseffekt aber erhalten. Die Spielweise der Instrumentalisten ist unter dem Aspekt der Aggressivität mit dem Sprechgesang vergleichbar; darüber hinaus fällt die häufige Synchronisierung von Textsilben mit E-Gitarren-Anschlägen auf. Es scheint mir, dass für dieses Beispiel mehr als für alle anderen gilt: Die Musik zeigt, was die Sprache sagt.

Einen Aspekt sollte man allerdings nicht aus den Augen verlieren: Trotz aller wirkungserzeugenden und -verstärkenden Mittel sind auch in diesem Fall die Figurenemotionen von den Höreremotionen deutlich zu unterscheiden; wäre das anders, würde sich wohl niemand das Stück mehr als einmal freiwillig anhören. Im Umkehrschluss bedeutet das paradoxerweise, dass man von einer erfolgreichen Gefühlsübertragung am ehesten bei denjenigen sprechen könnte, die das Lied fürchterlich finden.

6.7 I Hate You

Track 11: Scott Henderson: I Hate You (1997)
Musik&Text: Scott Henderson
Gesang: Scott Henderson&Thelma Houston

Sweetheart, you know it's been a while
Something that's been on my mind that I really needed to express to you
I must tell you how I really feel

Oh, you are an angel
An angel sent from hell
Your mouth like a sailor
Your cheap cosmetic smell

Darling you are a loser
It's you I love to kill

Darling you ruined my life
So I hate you and I always will

From your implants that failed
To the milkman that you nailed
It's been you, it's been you
That's tried to make me lose my mind

Well, you come on so tough
And then you can't get it up
And if you do
Then it's still hard to find

You cheap little ho'
Slippin' out the back door
You go out with any man
For a nickel or a dime

You no workin bum
You never made me come
Yeah, I faked it
Each and every time
Oh, you are a big fat couch-sittin' sport-watchin' alky
Corona's by the keg

Oh darlin' I'll stop my drinking
If you'll only shave your legs

It's too bad your mama wasn't on the pill

Leave my mother out of this

Darling you ruined my life
So I hate you and I always will

Sweetheart, I hate you

I hate you too, baby

Der Text ist ein Dialog zwischen zwei Partnern, deren Beziehung zerrüttet ist. Die gegenseitigen Anschuldigungen befinden sich - teilweise im wahrsten Sinne des Wortes - unter der Gürtellinie. Ironische Elemente sind erkennbar: Während die in Liebeskontexten standardmäßig verwendeten Sätze „I must tell you how I really feel“ und „Oh, you are an angel“ zunächst nicht ungewöhnlich erscheinen, wird im weiteren Verlauf des Textes deutlich, dass sie anders gemeint sind, als man zunächst annimmt. Der Bruch mit gängigen Schemata wird durch die Ergänzung der folgenden Zeile - „An angel sent from hell“ - eingeleitet. Die Verwendung der Begriffe „Darling“ und „Sweetheart“ steht im weiteren Kontext dann eindeutig im Widerspruch zu der zum Ausdruck gebrachten Abneigung. Die Formulierung „So I hate you and I always will“ schließlich karikiert kurz vor Ende des Liedes eine weitere klischeehafte Aussage durch den Austausch von „love“ gegen „hate“.

Gäbe man einigen Komponisten den Text zur Vertonung, kämen die meisten wahrscheinlich auf den Gedanken, die nach der Einleitung stattfindende inhaltliche Wende musikalisch zu unterstützen; der Anfang könnte im Stil einer Liebesballade gestaltet

werden, der nachfolgende Hass-Dialog ließe eine ähnlich aggressive Vertonung zu wie die Tiraden in Beispiel 6.6.

Tatsächlich bedient der Beginn des Liedes musikalisch das zum Text passende Klischee. Wer genügend westlich geprägtes musikalisches Erfahrungswissen hat bzw. über ein ausreichend differenziertes Prototypenkonzept verfügt, erkennt, dass Komposition und Arrangement sich sehr deutlich an amerikanischen Soul-Balladen im Motown-Stil der 1960er Jahre orientieren. Die Textwende findet allerdings keine Entsprechung in der Musik: Die Ballade wird fortgeführt; das Duett wird gesungen, als wenn es keine Abweichung von der üblichen Liebesthematik gäbe. Der Text weist zwar bereits vereinzelte ironische Elemente auf, aber erst durch die hinzutretende Musik entfaltet sich eine durchgehend ironische Wirkung. Man kann den Sachverhalt auch andersherum beschreiben: Dadurch, dass der Musik der Text hinzugefügt wird, entsteht eine Parodie auf unzählige Liebesballaden der 1960er Jahre. Ergänzend soll erwähnt werden, dass auf musikalischer Seite das ausufernde Bluesgitarrensolo eine Abweichung vom üblichen Schema darstellt. Man kann es durchaus als zusätzliches humoristisches Element auffassen. Allerdings führt die Tatsache, dass Henderson Bluesgitarrist ist, zu der gleichen interpretatorischen Unsicherheit, die auch in Bezug auf die Jazzpassage in Beispiel 6.4 besteht. Eine letzte Anmerkung: Der Titel scheint mir unglücklich gewählt, weil er die Erwartungshaltung des Hörers beeinflusst und den Überraschungseffekt im Lied deutlich abschwächt.

6.8 Paulas Spiel

Track 12:Janus: Paulas Spiel (2004)

Musik: Tobias Hahn/Dirk Rieger; Text: Dirk Rieger

Sie sucht in fremden Augen
etwas, das sie kennt
besser noch, falls es das gibt
etwas, das sie liebt.
Sie würde für ihr Leben gern
zu jemandem gehören
doch sobald da etwas Gutes ist
muss Paula es zerstören.
Auf alles hat sie Antwort
ihr Selbstbetrug hat Stil.
Sie hat gelernt zu rennen
doch sie kommt nie ans Ziel.
Sie sehnt sich oft nach Nähe

doch dann wird es ihr zu viel
dann ändern sich die Regeln
in Paulas Spiel.

Etwas ist geschehen
worüber sie nicht spricht
doch Spuren überschatten
ihr zerbrechliches Gesicht.
Sie schreckt auf bei Nacht
und hört sich selber schreien.
Gut, wenn da noch einer liegt
sie ist nicht gern allein.

Sie will endlich vergessen
doch sie weiß nicht, wie das geht.
Sie würde es gern lernen
doch dazu ist es zu spät.
Sie will Begehren wecken
doch alle wollen viel zu viel.
Dann ändert sie die Regeln...

Ihr Körper ist eine Wunde
der Schmerz noch nicht verdaut.
Jede Berührung brennt wie Feuer
auf ihrer nackten Haut.

Sie zerreißt die Briefe
Lügen auf Papier.
Alle wollten sie retten
doch sie ist noch immer hier.

Sie will Vertrauen fassen
doch es fällt ihr furchtbar schwer.
Das, was von ihr noch übrig ist
gibt sie nicht mehr her.
Sie hört die Treueschwüre
und schon wird es ihr zuviel
schon ändern sich die Regeln
in Paulas Spiel.

Das Unausweichliche
nimmt seinen Lauf:
je näher sie sich träumt
desto ferner wacht sie auf.
Das ist Paulas Spiel.

Für die Interpretation des Textes ist ein wenig psychologisches Spezialwissen hilfreich: Beschrieben wird eine Frau, die nicht in der Lage ist, eine beständige Beziehung zu einem Partner aufzubauen, weil sie die Nähe, die zwischen zwei Menschen entsteht, wenn sie zusammenfinden, auf Dauer nicht ertragen kann. Psychologen würden wohl sagen, dass ihr im Text dargestelltes Verhalten typische Symptome einer Borderline-Störung aufweist. Wenn bei Menschen, die darunter leiden, das Bedürfnis nach Abstand ent-

steht, suchen sie ihn häufig nicht behutsam, sondern können unvorhersehbare und das Gegenüber verletzende Verhaltensweisen zeigen, um Distanz zu erzeugen. Im Text wird eine solche Reaktion mit dem Satz „Dann ändern sich die Regeln in Paulas Spiel“ umschrieben. Das herausragende Merkmal der Text-Musik-Verbindung ist, dass sich die musikalischen Regeln mit dieser Aussage ändern: Die ersten zwei Strophen sind geprägt von elektronischen Percussionsklängen, echten Streichern und einigen ergänzenden Synthesizersounds. Die Elemente sind so arrangiert, dass das Resultat wie ein verfremdeter Tango klingt. Bei 1:16 - genau in dem Moment, indem das Wort „Spiel“ gesungen wird - setzen überraschend Schlagzeug und E-Gitarren ein. Die achttaktige Passage, die folgt, steht in starkem Kontrast zum Anfang des Stücks. Stilistisch ist sie der „Neuen Deutschen Härte“ zuzuordnen.⁴⁴ Am Ende des nächsten - wiederum tangobasierten - Strophenpaares wird die Ursprungsversion der letzten Zeile durch die kürzere Variante „Dann ändert sie die Regeln“ ersetzt. Der Grund dafür dürfte weniger inhaltlicher als vielmehr gestalterischer Natur sein: Der Text endet bereits auf dem zweiten Schlag des Taktes. Damit entsteht Raum für den Einsatz der E-Gitarren auf der dritten Zählzeit (bei 2:16), der zudem von einem Tonartwechsel begleitet wird: Die musikalischen Regeln ändern sich noch einmal. Bereits der erste musikalische Bruch bei 1:16 kommt unvermittelt; eine Wiederholung der Struktur würde aber nicht mehr überraschend wirken. Durch den um zwei Viertelschläge vorgezogenen Einsatz der Gitarren vollzieht sich der Wechsel erneut in einem unvorhersehbaren Moment.

Die sprachlich-musikalischen Wechselwirkungen können folgendermaßen beschrieben werden: Die Musik erhält durch den Text eine referentielle Bedeutung, die es ihr ihrerseits ermöglicht, einen Aspekt zu verdeutlichen, den der Text nur erahnen lässt: Sie wird zum ikonischen Zeichen für Paulas unberechenbares Verhalten. Ein Vergleich mit Beispiel 6.6 drängt sich auf: Die beschriebenen musikalischen Mittel einschließlich der daraus resultierenden Wirkungen ähneln sich, ihr Einsatz ist aber unterschiedlich motiviert. Im ersten Fall hat die Text-Musik-Verbindung, aus der er sich ableitet, einen globalen, unspezifischen Charakter, im zweiten gibt es einen direkten, lokalen Bezug.

⁴⁴ Dieser Ausdruck bezeichnet nicht mehr ausschließlich die Musik der Band „Rammstein“, sondern hat sich als übergeordneter Stilbegriff etabliert.

6.9 Three Words

Track 13: Cheryl Cole & will.i.am [sic!]: Three Words (2010)
Musik & Text: William Adams, Cheryl Cole & George Pajon

I met a guy at the club
I let him know I'm in love
I met a girl at the bar
I let her know who you are

I told her you are the love of my life
And one day you're gonna be my wife, and
We are gonna have some babies together
Uh ah uh ah uh ah

I told him you are the man of my dreams
You saved me from drowning in the streams
I know we're really gonna last forever and ever

It was those three words that saved my life, life
It wasn't complicated
Wasn't premeditated
It wasn't underrated
Boy I'm so glad you stated those

It was those three words that saved my life
It wasn't complicated
Wasn't premeditated
To you I'm dedicated
So just go ahead and say it

I love you, I love you
You are the love of my life, my life

You know you're holding my heart
Can't nothing tear us apart
You know I'm so in love with you
Can't nothing tear us apart, no

I said, I-l-o-v-e -y-o-u I'm so into you girl, she said
M-e-t-o-o, it's obvious I'm so into you boy
So why don't we, we hold (hold) on for (to) love (love)
Through the ups and downs never let go,
Holding on forever never (never) let go,

It all started with three words, saved my life,
It wasn't complicated
Baby it's three words, save my life

I love you, I love you
You are the love of my life, my life

Würde der oben stehende Songtext von den beiden Duettpartnern als gesprochener Dialog präsentiert, dessen Vortragsart sich im Ausdruck an der Gesangsversion orientiert,

würde man sich als Zuhörer wohl fragen, was mit dieser wenig originellen Aneinanderreihung von Liebesbekundungen bezweckt werden soll. Man könnte allenfalls ein wenig irritiert sein von der Zeile „So why don't we hold on to love“ und sich fragen, ob sie ein Hinweis darauf ist, dass es Konflikte gibt, die im Rest der Textes verschwiegen werden; wahrscheinlich aber wird man sich eher dazu entschließen, den Satz als kommissiv-direktiven Sprechakt im Sinne von „Wir sollten an unserer Liebe festhalten“ zu verstehen. Die Musik scheint aber tatsächlich eine andere Geschichte zu erzählen als der Text. Prinzipiell handelt es sich um einen Popsong mit Dance-Music-Elementen wie z. B. der „Four-on-the-floor“-Bassdrum. Das ist zunächst einmal keine ungewöhnliche Kombination, aber neben dem unkonventionellen Aufbau, der sich nicht an das standardisierte Strophe-Refrain-Prinzip hält, fällt vor allem die Wahl des Tongeschlechts auf: Das Lied steht in Moll; die Atmosphäre, die durch die Musik erzeugt wird, ist eher ein wenig düster und spiegelt keineswegs den unbeschwert-fröhlichen Inhalt des Textes wider, der eine Dur-Vertonung nahelegt, die darüber hinaus im Bereich Dancefloor-orientierter Popmusik die Standardwahl darstellt. Der Eindruck, der durch die Verbindung von Text und Musik entsteht, legt die Interpretationsmöglichkeit nahe, dass die sprachlichen Zuneigungsbekennnisse nicht Ausdruck authentischer Gefühle, sondern vielmehr Beschwörungsformeln sind, die einen vergangenen Zustand zurückrufen sollen. Eine alternative Deutung besteht darin, die Musik als Illustration eines kritischen vergangenen Zustands aufzufassen, der im Text durch die Zeilen „You saved me from drowning in the streams“ und „It was those three words that saved my life“ anklingt.

Davon, dass es keine gesicherte Festlegung auf eine bestimmte Auslegungsvariante geben kann, weil zusätzliche Informationen, die z. B. ein außerhalb des Liedes liegender Kontext zu Verfügung stellen könnte, nicht vorhanden sind, bleibt der Kern allerdings unberührt. Er liegt darin, dass Text und Musik über sich stark voneinander unterscheidende Emotionspotenziale verfügen.

Die sich aus ihrer Verknüpfung ergebenden Ambivalenzen wiederum können die in diesem Beispiel entscheidende Wirkung erzeugen, die darin besteht, Gefühle der Unsicherheit beim Rezipienten auszulösen. Diese teilen sich eine Eigenschaft mit den anderen durch Fiktion erzeugten Emotionen, die ich bereits besprochen habe: Sie unterscheiden sich - in der Regel positiv - von den Gefühlen, die in einer vergleichbaren realen

Situation entstehen würden. Kurz gesagt: Auch nicht auflösbare fiktionale Mehrdeutigkeiten können wünschenswerte emotionale Zustände hervorrufen. Abgesehen davon entspricht das Grundprinzip - die Etablierung eines permanenten Kontrasts zwischen Text und Musik - dem, das auch in Beispiel 6.7 zur Anwendung kam. Die erzeugte Wirkung ist aber eine völlig andere.

6.10 M&F

Track 14: Die Ärzte: M&F (2012)
Musik&Text: Farin Urlaub

Man sieht sie gern am Wochenende: sportlich-moderne Herren mit heißem Blick
sie zerren frisch gestrichene Damen auf die Tanzflächen der Republik
Das Balzverhalten erwachsener Menschen ist interessanter als so mancher glaubt
von Brusthaar-Toupet bis Botox-Maske: Im Krieg und der Liebe ist alles erlaubt

Männer und Frauen sind das nackte Grauen
wie sie sich stundenlang tief in die Augen schauen
und die Frauen anderen Frauen ihre Männer klauen
und die Männer an den Frauen ihren Frust abbauen
denn Männern und Frauen ist zuzutrauen
dass sie sich gegenseitig gerne die Nacht versauen
wenn sie schmachten bis zum Morgenrauen
und dann doch wieder allein nach Haus abhauen

sie liegen schon mittags in den Büschen
nachts kann man kaum noch durch den Stadtpark gehen
romantische Schwärmer nennen es Liebe - ich würde sagen:
hier kann man Hormone bei der Arbeit sehen

und wenn sie Beleuchtung dimmen - eine Nation im Stangenfieber
im Frühling ist's besonders schlimm - darum ist mir der Winter einfach lieber

Denn Männer und Frauen sind das nackte Grauen
wie sie sich stundenlang tief in die Augen schauen
und die Frauen anderen Frauen ihre Männer klauen
und die Männer sowieso nur Häuser bauen
manche Männer lieben Männer, manche Frauen eben Frauen
da gibt's nix zu bedauern und nix zu staunen
das ist genau so normal wie Kaugummi kauen
doch die meisten werden sich das niemals trauen

Zum Abschluss ein Lied von „Die Ärzte“.⁴⁵ Einige musikalische Elemente referieren auf Einzelaspekte der inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem „Balzverhalten erwach-

⁴⁵ Der Band zufolge wird der Bandname nicht flektiert. Selbstverständlich halte ich mich an diese Vorgabe (vgl. dazu URL: <http://die-aerzte.musicload.de/kuenstler/40462> (24.10.2012) und URL: <http://www.bademeister.com/v9/kontakt/links.php> (24.10.2012)).

sener Menschen“. Formulierungen wie „sportlich-moderne Herren“ und „Tanzflächen der Republik“ in der ersten Strophe sind einem allgemeinen Sprachduktus entliehen, der längst veraltet ist: So hat man sich in den 1970er Jahren ausgedrückt. Die Musik illustriert den sprachlichen Tanzflächen-Bezug durch Background-Gesänge und Geigen, die in dieser Form genauso wenig zeitgemäß wie die Textelemente sind: Die Spielweise der Violinen und das Chorarrangement sind typisch für die Disco-Musik des gleichen Jahrzehnts - von Baccara bis Boney M. Dadurch entsteht eine doppelte referentielle Bedeutung, denn der Textbezug funktioniert nur durch den gleichzeitigen Verweis der musikalischen Elemente auf das Idiom, aus dem sie kommen. Das Erkennen des innermusikalischen Bezugs ist Voraussetzung dafür, dass die Musik mit dem Text in Verbindung gebracht werden kann; es setzt beim Hörer das Wissen um die konventionelle Bedeutung der verwendeten Mittel voraus, das nicht sprachlich gebunden ist. Wie bei „Mutter

Beimlein“ bleibt das Anfangsmotiv durch die Musik bis zum Ende des Liedes im Spiel, obwohl von ihm im Text nicht mehr die Rede ist. In diesem Fall dürfte der Grund für die Beibehaltung der Disco-Streicher und -Chöre allerdings ausschließlich im Bemühen um musikalische Konsistenz liegen, denn zu einem Stadtpark-Besuch passen sie inhaltlich nicht. Dass ihr Einsatz in einem Poprock-Song aus dem Jahr 2012 darüber hinaus einen Hörer unabhängig vom Textbezug zum Schmunzeln bringen kann, ist erwähnenswert, weil auch für das Erzielen dieser Wirkung Sprache nicht benötigt wird.⁴⁶

Es gibt ein weiteres musikalisches Idiom, auf das gleich mehrfach mit unterschiedlichen Mitteln verwiesen wird. Dem „heißen Blick“ folgt ein Kastagnettenklang, und sowohl das rhythmische Klatschen im Refrain als auch die akustische Gitarre (die besonders deutlich beim Übergang vom ersten Refrain zur zweiten Strophe zu hören ist) referieren auf Flamenco-Musik - unter Berücksichtigung des damit verbundenen Textinhalts sind Assoziationen mit dem Klischee des heißblütigen spanischen Liebhabers kaum vermeidbar.

Und dann gibt es da noch die Geigenmelodie, die das Wort „Liebe“ begleitet. Sie darf am Ende dieser Analyse für sich selbst sprechen - man kann wohl ausschließen, dass jemand dabei nur Bahnhof versteht.

⁴⁶ Das gilt ferner auch für den synthetischen Drumsound, der viermal nach „Tanzflächen der Republik“ zu hören ist - eine Reminiszenz an die Disco-Musik der 1980er Jahre.

7. Fazit

Es galt zu zeigen, dass durch Wechselwirkungen zwischen Musik und Sprache in der Populärmusik die Leistung des Gesamtsystems die Einzelleistungen der beteiligten Modalitäten übertreffen kann. Aus den Resultaten der Analyse lässt sich eine allgemeine und zugleich differenzierte Beschreibung der symbiotischen Effekte gewinnen, die diese Hypothese bestätigen: Sprache ist in der Lage, einen Kontext zu bilden, in dem Elemente der Musik eine kognitiv zu erfassende Bedeutung erhalten, die aus der Musik alleine nicht abgeleitet werden kann. Der Schlagzeugteil in „Englishman in New York“ ist z. B. aus rein musikalischer Sicht ein Fremdkörper innerhalb des Stückes, der nur dadurch, dass aufgrund des gegebenen Textbezugs eine referentielle Bedeutung entsteht, im musikalisch-sprachlichen Gesamtzusammenhang Sinn ergibt. Die Oboenmelodie in „Mutter Beimlein“ würde trotz ihres synkopischen Charakters „aus sich heraus“ wohl auch eher nicht als musikalische Repräsentation eines humpelnden Beins verstanden werden.

Die Musik aber ist nicht nur in der Lage, Aspekte eines Textes zu illustrieren, wenn er eine solche Referenz hergestellt hat, sondern ihre Fähigkeiten gehen darüber hinaus; sie kann ihrerseits die Konnotationsspielräume bzw. Bedeutungspotenziale der sprachlichen Sphäre graduell einschränken oder erweitern: „Yesterday“ bietet Beispiele für Eingrenzungen; in „Maria“ und „Paulas Spiel“ erfahren die Texte eine inhaltliche Ergänzung. Die Verknüpfung von Text und Musik kann aber auch dann fruchtbar sein, wenn es kein durch Sprache erzeugtes referentielles Moment gibt. Die Ironie des Songs „I Hate You“ ist im Text nur ansatzweise zu erkennen und in der Musik überhaupt nicht. Erst ihr Zusammenspiel entfaltet eine stark humoristische Wirkung. Im Falle von „Three Words“ wären Musik und Text jeweils allein nicht in der Lage, beim Hörer ambivalente Gefühle zu erzeugen. Wenn beide Bereiche einander weniger kontrastieren, sondern eher parallel geführt werden, kann die Addition der Einzelwirkungen zu einer stärkeren Gesamtwirkung führen - siehe „Do What I Say“.

Allen Beispielen ist gemeinsam, dass sich die Wechselwirkungen in keinem Fall auf ausschließlich kognitive oder emotionale Komponenten zurückführen lassen. Eine besondere Eigenschaft von Text-Musik-Geweben liegt außerdem darin, dass sie in der Lage sind, unter Nutzung des gleichen Sinneskanals verschiedene Informationen zeit-

gleich zu präsentieren, die vom Rezipienten auch weitgehend synchron verarbeitet werden können. Das ist in der Schriftsprache überhaupt nicht (wir können nicht zwei Sätze gleichzeitig lesen) und in der gesprochenen Sprache durch paraverbale Anteile nur bedingt realisierbar. Und wenn jemand z. B. mit zitternder Stimme sagen würde: „Ich habe keine Angst“, dann ließe sich der inhaltlichen und der außersprachlichen Bedeutungsebene durch Musik immer noch eine weitere hinzufügen.

Aus methodischer Sicht haben sich die aus den theoretischen Überlegungen abgeleiteten Analysekatoren im praktischen Teil bewährt. Über die Berücksichtigung der in der Literatur thematisierten Aspekte hinaus hat sich die Trennung von schriftlicher, (theoretisch konstruierter) verbaler und gesungener Realisierung eines Textes als ebenso erkenntnisfördernd erwiesen wie der Ansatz, kognitive Bedeutungsaspekte und emotionale Wirkungen in gleichem Maße für beide Modalitäten zu berücksichtigen und den Folgen des Zusammenwirkens von Gefühl und Verstand besondere Beachtung zu schenken. Es ist allerdings davon auszugehen, dass die in dieser Arbeit verwendeten Kriterien durch weitere ergänzt werden müssen, um die Wirkungsweisen von Text-Musik-Verbindungen umfassend erklären zu können. Denn das darf nicht verschwiegen werden: Die untersuchten Beispiele decken zwar eine nicht geringe Bandbreite unterschiedlicher Realisierungsmöglichkeiten ab, ihre Zusammenstellung ist aber das Ergebnis eines umfassenden Auswahlprozesses, der von vornherein darauf ausgelegt war, Text-Musik-Gewebe mit besonders markanten Merkmalen zu finden. Eine ausreichend entwickelte Methodik sollte letztendlich aber in der Lage sein, die sprachlich-musikalischen Wechselwirkungen in einem beliebigen Stück der Populärmusik aufdecken und systematisch beschreiben zu können. Neben der weiteren Erprobung der von mir gewählten Herangehensweise zum Ausloten ihrer Grenzen und Möglichkeiten erscheint daher die Entwicklung alternativer Forschungsansätze wünschenswert.

Darüber hinaus ist die Auseinandersetzung mit Beziehungen zwischen Text und Musik mit der Erkenntnis verbunden, dass ihnen Gestaltungspotenziale innewohnen, die in der Praxis viel zu selten berücksichtigt werden. Daher schließt diese Arbeit mit dem - ganz unwissenschaftlichen - Appell an alle Textdichter und Musiker, die dargestellten Mittel in Zukunft intensiver als bisher zu nutzen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1938): Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens. In: *Zeitschrift für Sozialforschung*, 7, Heft 3, 321–356.
- Adorno, Theodor W. (1941): On Popular Music. In: *Studies in Philosophy and Social Science*, 9, 17–48.
- Bauch, Marc (2003): *The American musical. A literary study within the context of American drama and American theater with references to selected American musicals by Richard Ro[d]gers, Oscar Hammerstein II, Arthur Laurents, Leonard Bernstein, Stephen Sondheim, and James Lapine.* Marburg: Tectum.
- Bernstein, Leonard (1976): *The unanswered question. Six talks at Harvard.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press (= The Charles Eliot Norton lectures, 1973).
- Bichsel, Peter (1997): *Kindergeschichten.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bierwisch, Manfred (1979): Musik und Sprache. Anmerkungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise. In: Klemm, E. (Hrsg.): *Jahrbuch Peters, 1978. Aufsätze zur Musik.* Leipzig: Edition Peters, 9–102.
- Bierwisch, Manfred (2009): Sprache - Musik - Bild. Zeichentypen und ihre Konsequenzen. In: *Bilder der Sprache*, 39, Heft 155, 8–34.
- Chomsky, Noam (2002 [1957]): *Syntactic structures.* Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Clarke, Eric (2011): Psychology of music. In: Kania, A./Gracyk, T. (Hrsg.): *The Routledge companion to philosophy and music.* New York: Routledge, 603–613.
- Damasio, Antonio R. (1994): *Descartes' error. Emotion, reason, and the human brain.* New York: G. P. Putnam.
- Diekmannshenke, Hajo/Klemm, Michael/Stöckl, Hartmut (Hrsg.) (2011): *Bildlinguistik. Theorien - Methoden - Fallbeispiele.* Berlin: E. Schmidt.
- Eco, Umberto (1977): *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte.* Frankfurt am Main.: Suhrkamp.
- Faltin, Peter (1985): *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache.* Aachen: Rader (= Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung 1).
- Fisher, John A. (2011): Popular Music. In: Kania, A./Gracyk, T. (Hrsg.): *The Routledge companion to philosophy and music.* New York: Routledge, 405–415.

- Gattringer, Karin/Klingler, Walter (2012): Radionutzung in Deutschland steigt erneut an. Ergebnisse, Trends und Methodik der ma 2012 Radio II. In: *Media Perspektiven*, 9, 410–423.
- Gengaro, Christine L. (2010): Music in flux: Musical transformation and time travel in *Back to the Future*. In: Ní Fhlainn, S. (Hrsg.): *The worlds of Back to the future. Critical essays on the films*. Jefferson, N. C: McFarland & Co., 112–132.
- Goleman, Daniel (1999): *Emotionale Intelligenz*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Gruhn, Wilfried (1978): *Musiksprache, Sprachmusik, Textvertonung. Aspekte des Verhältnisses von Musik, Sprache und Text*. Frankfurt am Main u. a.: Diesterweg (= Schriftenreihe zur Musikpädagogik).
- Hatten, Robert S. (1994): *Musical meaning in Beethoven. Markedness, correlation, and interpretation*. Bloomington Ind. u. a.: Indiana University Press (= *Advances in semiotics*).
- Heinemann, Margot/Heinemann, Wolfgang (2002): *Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion - Text - Diskurs*. Tübingen: Niemeyer (= Reihe Germanistische Linguistik 230).
- Hess-Lüttich, Ernest W. B. (2006): *Sprache, Literatur und Musik: Intermediale Relationen*. In: *Kodikas/Code - Ars Semeiotica*, 29, Heft 1-3, 17–46.
- Hess-Lüttich, Ernest W. B./Posner, Roland (Hrsg.) (1990): *Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Jackendoff, Ray (2011): *Music and language*. In: Kania, A./Gracyk, T. (Hrsg.): *The Routledge companion to philosophy and music*. New York: Routledge.
- Jackendoff, Ray/Lehrdahl, Fred (1983): *A generative theory of tonal music*. Cambridge Mass. u. a.: MIT Press Press (= MIT Press series on cognitive theory and mental representation).
- Jackendoff, Ray/Lerdahl, Fred (2006): *The capacity for music: What is it, and what's special about it?* In: *Cognition*, 100, Heft 1, 33–72.
- Judkins, Jennifer. (2011): *Style*. In: Kania, A./Gracyk, T. (Hrsg.): *The Routledge companion to philosophy and music*. New York: Routledge, 134–143.
- Karbusicky, Vladimir (1990): *Libido, Thanatos und Eros in musikalischer Symbolbildung*. In: Hess-Lüttich, E. W. B./Posner, R. (Hrsg.): *Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 151–178.

- Klemm, Michael (2002): Ausgangspunkte: Jedem seinen Textbegriff? Textdefinitionen im Vergleich. In: Fix, U./Adamzik, K./Antos, G./Klemm, M. (Hrsg.): Brauchen wir einen neuen Textbegriff? Antworten auf eine Preisfrage. Frankfurt am Main: Lang (= Forum Angewandte Linguistik 40), 17–30.
- Klemm, Michael/Stöckl, Hartmut (2011): "Bildlinguistik" - Standortbestimmung, Überblick, Forschungsdesiderate. In: Diekmannshenke, H./Klemm, M./Stöckl, H. (Hrsg.): Bildlinguistik. Theorien - Methoden - Fallbeispiele. Berlin: E. Schmidt (= Philologische Studien und Quellen 228), 7–18.
- Kogler, Susanne (2003): Am Ende, wortlos, die Musik. Untersuchungen zu Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen. Wien: Universal Edition.
- Kohlhaas, Emmanuela (2001): Musik und Sprache im gregorianischen Gesang. Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 2000. Stuttgart: Steiner (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 49).
- Maier, Rüdiger (2000): Kognitive Prozesse sprachverarbeitender Gedächtnisleistungen: Zur Interaktion von Sprach- und Musikverarbeitung aus psychophysiologischer Sicht. In: Pahn, J. (Hrsg.): Sprache und Musik. Beiträge der 71. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Sprach- und Stimmheilkunde e.V., Berlin, 12.-13. März 1999. Stuttgart: Steiner, 98–104.
- Mellmann, Katja (2010): Gefühlsübertragung? Zur Psychologie emotionaler Textwirkungen. In: Kasten, I. (Hrsg.): Machtvolle Gefühle. Berlin/New York: de Gruyter (= Trends in medieval philology, 24), 107–119.
- Meyer, Leonard B. (1956): Emotion and meaning in music. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Musik - Feuerwerk im Gehirn. Beitrag, 3sat. 5. Juli 2012, 20:15-21:00.
- Otto, Jürgen H./Euler, Harald A./Mandl, Heinz. (2000): Begriffsbestimmungen. In: dies. (Hrsg.): Emotionspsychologie. Ein Handbuch. Weinheim: Psychologie Verlags Union, 11–18.
- o.V (1965): Rezension zu Karlheinz Stockhausen: Zyklus für einen Schlagzeuger – Klavierstück X. In: Der Spiegel 42/1965: 181.
- Patel, Aniruddh D. (2008): Music, language, and the brain. New York: Oxford University Press.
- Peirce, Charles S. (1931-58): Collected papers. Cambridge, Mass.: Harvard University Press [zitiert als CP <Band. Paragraph>].

- Raffman, Diana (1993): *Language, music, and mind*. Cambridge, Mass. u. a.: MIT Press (A Bradford book).
- Raffman, Diana (2011): *Music, philosophy, and cognitive science*. In: Kania, A./Gracyk, T. (Hrsg.): *The Routledge companion to philosophy and music*. New York: Routledge, 592–602.
- Sandig, Barbara (2000): *Text als prototypisches Konzept*. In: Mangasser-Wahl, M. (Hrsg.): *Prototypentheorie in der Linguistik. Anwendungsbeispiele - Methodenreflexion - Perspektiven*. Tübingen: Stauffenburg, 93–112.
- Schmidt-Atzert, Lothar (2000): *Struktur der Emotionen*. In: Otto, J. H./Euler, H. A./Mandl, H. (Hrsg.): *Emotionspsychologie. Ein Handbuch*. Weinheim: Psychologie Verlags Union, 30–44.
- Schmitz, Ulrich (2005): *Blind für Bilder. Warum sogar Sprachwissenschaftler auch Bilder betrachten müssen*. In: *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie 69: Paradigms lost*, 187–227.
- Schulze-Ardey, Ira (2003): *Der Komponist als produzierender Leser. Zum Verhältnis von Text- und Musikstruktur im klavierbegleiteten Sololied am Beispiel der Dichtung Friedrich von Matthissons in den Vertonungen von Franz Schubert*. Zugl.: Bochum, Univ., Diss., 2002. Frankfurt am Main: Lang (= Europäische Hochschulschriften Reihe 36: Musikwissenschaft 233).
- Schwarz, Monika/Chur, Jeannette (2001): *Semantik. Ein Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.
- Schwarz-Friesel, Monika (2007): *Sprache und Emotion*. Tübingen: Francke.
- Stockhausen, Karlheinz (1964): *Texte*. Köln: DuMont Schauberg.
- Stöckl, Hartmut (2004): *Die Sprache im Bild - das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text/Konzepte, Theorien, Analysemethoden*. Zugl.: Chemnitz, Techn. Univ., Habil.-Schr., 2002. Berlin: de Gruyter (= Linguistik - Impulse & Tendenzen 3).
- Stöckl, Hartmut (2011): *Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz*. In: Diekmannshenke, H./Klemm, M./Stöckl, H. (Hrsg.): *Bildlinguistik. Theorien - Methoden - Fallbeispiele*. Berlin: E. Schmidt (= Philologische Studien und Quellen 228), 45–70.
- Tan, Ed S./Frijda, Nico H. (1999): *Sentiment in film viewing*. In: Plantinga, C. R./Smith, G. M. (Hrsg.): *Passionate views. Film, cognition, and emotion*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 48–64.

- Thorau, Christian (2003): Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners. Stuttgart: Steiner.
- Volmert, Johannes (2005): Grundkurs Sprachwissenschaft. Eine Einführung in die Sprachwissenschaft für Lehramtsstudiengänge. München: Fink (= UTB für Wissenschaft Uni-Taschenbücher Sprachwissenschaft 1879).
- Wilbert, Hermann-Josef (1998): Textdeutung und -umdeutung durch Musik. In: Pohl, I./Pohl, J. (Hrsg.): Texte über Texte. Interdisziplinäre Zugänge. Frankfurt am Main/New York: Lang, 587–608.
- Wittgenstein, Ludwig (1960): Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ziegler, Arne/Altmann, Gabriel (2002): Denotative Textanalyse. Ein textlinguistisches Arbeitsbuch. Wien: Edition Praesens.

Internetquellen

AS&S ma 2012 Radio II Update

<http://www.reichweiten.de/index.php?mainSel=sendernutzung> (17.10.12)

Die Ärzte – Bandseite

<http://www.bademeister.com/v9/kontakt/links.php> (24.10.2012)

G. Henle Verlag. Was ist Urtext?

<http://www.henle.de/de/urtext/was-ist-urtext.html> (29.09.2012)

Lehmann, Christian (2009): Phonetik und Phonologie

http://www.christianlehmann.eu/ling/lg_system/phon/index.html (30.09.2012)

Lehmann, Christian (2009): Semantische Relationen

http://www.christianlehmann.eu/ling/lg_system/sem/bedeutung_sinn.html (01.10.2012)

musicload – Die Ärzte

<http://die-aerzte.musicload.de/kuenstler/40462> (24.10.2012)

Udo Jürgens: Alles, was ich bin

<http://www.udojuergens.de/lied/alles-was-ich-bin> (21.10.2012)

Quote Investigator. Dedicated to Tracing Quotations
<http://quoteinvestigator.com/2010/11/08/writing-about-music/> (26.08.2012)

West Side Story - Lyrics
<http://www.westsidestory.com/site/level2/lyrics/maria.html> (18.10.2012)

Tonträger

Al Jarreau: This Time. CD, Warner Bros Records. 7599-23434-2, 1980.
[Track 6: Spain (I can recall)]

Cheryl Cole: 3 Words. CD, Polydor (UK). 2732483, 2009.
[Track 1: 3 Words]

Chris de Burgh: Man on the Line. CD, A & M Records. A & M 395 002-2, 1984.
[Track 4: The Head and the Heart]

Clawfinger: [use your brain]. CD, MVG Records. MVG 150, 1995.
[Track 7: Do what I say]

Die Ärzte: auch. CD, Hot Action Records. 40195 9300657 9, 2012.
[Track 7: M&F]

Gisela May: Brecht-Songs. 2 CD, edel Classics. 0013112BC, 2004.
[CD1: Track 5: Mutter Beimlein]

Janus: Auferstehung. CD, Over the Rainbow Records. OTR018, 2005.
[Track 2: Paulas Spiel]

Karlheinz Stockhausen: Zyklus für einen Schlagzeuger/Klavierstück X. LP, WERGO.
WER 600010, 1965.
[Track 1: Zyklus für einen Schlagzeuger]

Pat Metheney Group: Still life (talking). CD, Geffen Records. GED/GEFD 24145, 1987.
[Track 3: Last train home]

Scott Henderson: Tore down house. CD, Mesa/Bluemoon Recordings. 7567-92722-2, 1997.

[Track 4: I hate You]

Sting: ...Nothing like the Sun. CD, A& M Records. 540 993 2, 1987.

[Track 3: Englishman in New York]

S.T.S.I. (Sekolah Tinggi Seni Indonesia) Denpasar: Music and dance of Bali. CD, Ricks Records. 1990.

[Track 3: Siwa Nataraja Dance]

The Beatles: Help. CD, EMI Records. 0946 3 82415 2 2, 2009.

[Track 13: Yesterday]

Udo Jürgens: Was ich dir sagen will. CD, Ariola. 74321 51307 2, 1967.

[Track 1: Was ich dir sagen will]

Udo Jürgens: Udo '80. CD, Ariola. 74321 51306 2, 1980.

[Track 5: Alles, was ich bin]

West Side Story: Original Soundtrack. CD, Sony Music Entertainment. SK 48211, 1992.

[Track 6: Maria]

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die schriftliche Hausarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe, alle Ausführungen, die anderen Schriften wörtlich oder sinngemäß entnommen wurden, kenntlich gemacht sind und die Arbeit in gleicher oder ähnlicher Fassung noch nicht Bestandteil einer Studien- oder Prüfungsleistung war.

Gelsenkirchen, den 29.10.2012

Kai Loebbert