



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Wohlklang, in Worte gefasst.

Zum Verhältnis von Musik und Sprache in der wissenschaftlichen
Literatur mit einer Untersuchung zum Aufkommen und der
Einteilung von Metaphern in der Textsorte ‚Werkeinführung‘“

Verfasser

Josip Dujmovic

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 328

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Allgemeine / Angewandte Sprachwissenschaft

Betreuer:

Ao. Univ.- Prof. Dr. Rudolf de Cillia

Für meine Eltern:

Für meine Mutter, die es nicht mehr erleben konnte,
und für meinen Vater, der lange genug gewartet hat.

**„Der Zwang, gerade Unaussprechbares zu
,identifizieren‘ und verbal zu erfassen, ist
etwas Natürliches, aber auch
Einschränkendes.“**

Vladimir Karbusicky 1986:VII

**„Das Denken über Musik und das
Bedürfnis, es sprachlich darzustellen ist als
ein Faktum vorhanden.“**

Otto Kolleritsch 1989:7

**„Man versteht Musik genauer, wenn man
die Mühe nicht scheut, sich die Struktur der
Sprache, in der über sie geredet wird,
bewusst zu machen.“**

Carl Dahlhaus 1973:46

**„Die Verbalisierung der Musik ist ein
Faktum: man spricht von der Musik selbst
und nicht nur von dem, was sie umgibt.
Diese Tatsache der Verbalisierung scheint
ein Bedürfnis dafür zu bestätigen.“**

Mieczysław Tomaszewski 1989: 136

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung	13
<u>Teil Eins: Theoretischer Hintergrund</u>	18
1. Fragestellung und Arbeitshypothese	19
2. Kunst, Musik und Sprache	25
2.1 <i>Kunstkommunikation nach Heiko Hausendorf</i>	25
<u>2.1.1 Die Trias Aufgaben, Mittel und Formen</u>	26
<u>2.1.2 Die vier kommunikativen Aufgaben Beschreiben, Deuten, Erläutern und Bewerten</u>	27
2.1.2.1 Beschreiben	27
2.1.2.2 Deuten	27
2.1.2.3 Erläutern	28
2.1.2.4 Bewerten	28
<u>2.1.3 Die Mittel der vier kommunikativen Aufgaben</u>	28
2.1.3.1 Das Mittel des Beschreibens	29
2.1.3.2 Das Mittel des Deutens	30
2.1.3.3 Das Mittel des Erläuterns	31
2.1.3.4. Das Mittel des Bewertens	32
<u>2.1.4. Kunstkommunikation als hermeneutische Alltagspraxis</u>	33
2.2 Aspekte des Verhältnisses von Sprache und Musik in der wissenschaftlichen Literatur – Ein Auszug	34
<u>2.2.1 Österreichisches Musiklexikon</u>	35
<u>2.2.2 Einzelbände mit dem Fokus auf das Verhältnis von „Sprache und Musik“</u>	36
2.2.2.1 Deryck Cooke (1959): <i>The Language of Music</i>	36
2.2.2.2 Klaus Wolfgang Niemöller (1980): <i>Der sprachhafte Charakter von Musik</i>	39
2.2.2.3. Fred Lerdahl & Ray Jackendoff (1983): <i>A Generative Theory of Tonal Music.</i>	39
2.2.2.4. Vladimir Karbusicky (1986): <i>Grundriss der musikalischen Semantik</i>	40
2.2.2.5. Ursula Brandstätter (1999): <i>Musik im Spiegel der Sprache</i>	41
2.2.2.6. Joseph P. Swain (1997): <i>Musical Languages</i>	44

2.2.2.7. Katharina E. Müller (1998): <i>Rhythmus und Sprache</i>	46
<u>2.2.3 Sammelbände mit dem Fokus auf das Verhältnis von „Sprache und Musik“</u>	47
2.2.3.1 Peter Faltin & Hans-Peter Reinecke (1973): <i>Musik und Verstehen</i>	47
2.2.3.1.1 Ingmar Bengtsson (1973): <u>„Verstehen“ – Prolegomena zu einem hermeneutisch semiotischen Ansatz</u>	47
2.2.3.1.2 Carl Dahlhaus (1973): <u>Das „Verstehen“ der Musik und die Sprache der musikalischen Analyse</u>	48
2.2.3.1.3 Hans Heinrich Eggebrecht (1973): <u>Über begriffliches und begriffloses Verstehen von Musik</u>	50
2.2.3.1.4. Adam Schaff (1973): <u>Das Verstehen der verbalen Sprache und das Verstehen von Musik</u>	51
2.2.3.2 Carl Dahlhaus (1975): <i>Beiträge zur musikalischen Hermeneutik</i>	52
2.2.3.2.1 Rüdiger Bittner (1975): <u>Ein Versuch zur Sprachartigkeit der Musik</u>	53
2.2.3.2.2 Tibor Kneif (1975): <u>Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik</u>	53
2.2.3.2.3 Carl Dahlhaus (1975b): <u>Fragmente zur musikalischen Hermeneutik</u>	54
2.2.3.2.4 Christoph Hubig (1975): <u>Musikalische Hermeneutik und musikalische Pragmatik</u>	55
2.2.3.3 Otto Kolleritsch (1989): <i>Verbalisierung und Sinngehalt</i>	55
2.2.3.3.1 Vladimir Karbusicky (1989): <u>Verbalisierung musikalischer Sinngehalte: zwischen „schlechter Poesie“ und dem „Gemachten am Werk“?</u>	56
2.2.3.3.2 Hans-Werner Heister (1989): <u>Chiffrierung und Dechiffrierung</u>	57
2.2.3.3.3 Michał Bristiger (1989): <u>Zu den semantischen Erscheinungen in der Vokalmusik</u>	57
2.2.3.3.4 Alois Pinos (1989): <u>Paradoxe in der Kommunikation der neuen Musik</u>	58
2.2.3.4 Siegfried Mauser (1993): <i>Kunst verstehen – Musik verstehen</i>	59
2.2.3.4.1 Oswald Panagl (1993): <u>Linguistik und Musikwissenschaft</u>	60
2.2.3.4.2 Vladimir Karbusicky (1993): <u>Gestalt und Bedeutung in der Musik</u>	60
2.2.3.4.3 Gernot Gruber (1993): <u>Gedanken zum Reden über Musik</u>	61
2.2.3.5 Eero Tarasti (1995): <i>Musical Signification</i>	63
2.2.3.5.1 Raymond Monelle (1995): <u>Music and Semantics</u>	63
2.2.3.5.2 Gayle A. Henrotte (1995): <u>The application of Hjelmslev's glossematics to music</u>	64

2.2.3.6 Albrecht Riethmüller (1999): <i>Sprache und Musik</i>	65
2.2.3.6.1 Bernfried Schlerath (1999): <u>Musik als Sprache</u>	65
2.2.3.6.2 Dieter Schnebel (1999): <u>Echo – einige Überlegungen zum Wesen der Musik</u>	66
2.2.3.6.3 Hans-Heinrich Eggebrecht (1999): <u>Musik und Sprache</u>	66
2.2.3.6.4 Jaroslav Jiránek (1999): <u>Über die Spezifik der Sprach- und Musiksemantik</u>	66
2.2.3.6.5 Werner Stegmaier (1999): <u>Musik und Bedeutung</u>	67
2.2.3.6.6. Albrecht von Massow (1999): <u>Atonalität und Sprache</u>	68
2.2.3.6.7 Wolfgang Auhagen (1999): <u>Das Verhältnis von Musik und Sprache in der Musiktheorie Johann Nikolaus Forkels</u>	68
2.2.3.7 Derek B. Scott (2000): <i>Music, Culture, and Society</i>	68
2.2.3.7.1 Harold S. Powers (2000): <u>An Overview</u>	69
2.2.3.7.2 Deryck Cooke (2000): <u>On Musical Inspiration</u>	69
2.2.3.7.3 Leonard Bernstein (2000): <u>On Musical Semantics</u>	70
2.2.3.7.4 Patricia Tunstall (2000): <u>On Musical Structuralism</u>	70
2.2.3.7.5 Eero Tarasti (2000): <u>On Music and Myth</u>	71
2.2.3.7.6 Gino Stefani (2000): <u>On the Semiotic of Music</u>	71
2.3 Abschließende Bemerkung	72
3. Metaphorologie, im Speziellen die Analyse nach Thomas Störel (1997)	73
3.1. Allgemeiner Überblick	73
3.2 Die Metaphern in musikwissenschaftlichen Texten nach Thomas Störel (1997)	74
<u>3.2.1 Die Stellung der Metapher in musikwissenschaftlichen Fachtexten</u>	74
<u>3.2.2 Theoretische Fundierung bei Störel</u>	75
3.2.2.1 Zur Versprachlichung von Musik	75
3.2.2.2 Störels metaphorentheoretischer Hintergrund	77
3.2.2.3 Die Bedeutung von Weinrichs Bildfeldtheorie	78
3.2.2.4 Die Bildfeldaktivierung bei der Produktion wissenschaftlicher Texte	79
3.2.2.5 Textoberflächliche Positionierung und Entfaltung von Metaphern	80
3.2.2.6 Fachinterner Umgang mit und Gebrauch von Metaphern	80
<u>3.2.3 Störels synchrone Textanalyse</u>	81

3.2.3.1	Corpus und extrapolierte Metaphern	81
3.2.3.2	Isolierte Bildfelder	81
3.2.3.2.1	Bildspender	81
3.2.3.2.2	Bildempfänger	82
3.2.3.3	Präferierte Arten der Übertragung	82
3.2.3.4	Die 13 häufigsten Bildfelder bei der Produktion musikwissenschaftlicher Texte	82
3.2.3.5	Die Systematik der musikwissenschaftlichen Bildfelder	83
3.2.3.6	Die Entfaltung von Metaphern in musikwissenschaftlichen Texten	84
3.2.3.7	Musikwissenschaftliche Texttypen und die metaphorische Entfaltung	85
3.2.3.7.1	Die „Werkeinführung“	86
3.3	Abschließende Bemerkung	87
<u>Teil Zwei: Die Analyse</u>		89
4.	Die qualitative Inhaltsanalyse und Störels Bildfelder als Kategorien für die qualitative Inhaltsanalyse	90
4.1	Methode der Studie: die qualitative Inhaltsanalyse	90
4.1.1	Wahl der Methode	90
4.1.2	Mayrings qualitative Inhaltsanalyse und abweichende Modifizierungen für die vorliegende Studie	91
4.1.2.1	Die Prinzipien der qualitativen Inhaltsanalyse	92
4.1.2.1.1	Offenheit	92
4.1.2.1.2	Ziel	92
4.1.2.1.3	Latente Sinnstrukturen und manifeste Inhalte	93
4.1.2.1.4	Vorüberlegungen und Kategorien	93
4.1.2.2	Das neunstufige Ablaufmodell nach Mayring	94
4.2	Die Kategorien für die qualitative Inhaltsanalyse: Störels Bildfelder	96
4.3	Die Analysemethodik für das vorliegende Corpus	97
5.	Das Corpus	99
5.1	Der Texttyp	99
5.2	Die Programmhefttypen	99
5.2.1	Die Wahl des Programmhefttyps	100
5.3	Die Musiktypen und die Wahl des verbalisierten Musiktyps	101
5.4	Exkurs: Die Textsorte „Programmeinführung“	103
5.4.1	Geschichtlicher Abriss	104

6. Auswertung des Corpus	106
6.1 Beschreibung und Charakteristika der zu untersuchenden Corpustexte	106
6.2 Auftreten von Metaphern im Corpus	107
<u>6.2.1 Relative Häufigkeiten</u>	110
6.2.1.1 Tonraum	110
6.2.1.2 Musikorganismus und Musikpsyche	111
6.2.1.2.1 Musikorganismus	112
6.2.1.2.2 Musikpsyche	112
6.2.1.3 Musikenergetik und Werkarchitektur	113
6.2.1.3.1 Musikenergetik	113
6.2.1.3.2 Werkarchitektur	114
6.2.1.4 Musiksprache und Instrumentalsprache	115
6.2.1.4.1 Musiksprache	116
6.2.1.4.2 Instrumentalsprache	116
6.2.1.5 Tonmalerei	117
6.2.1.6 Werkdramatik	118
6.2.1.7 Kompositionsdenotat	118
6.2.1.8 Tonstrom	119
6.2.1.9 Instrumentalgesang und Kompositions-/Satzgesang	120
6.2.1.9.1 Instrumentalgesang	120
6.2.1.9.2 Kompositions-/Satzgesang	121
6.2.1.10 Klangfarbe	121
7. Die Interpretation der Analyse	123
7.1 Metaphern	123
7.2 Der Vergleich mit den Ergebnissen von Störel	124
<u>7.2.1 Konstruktion zusätzlicher Bildfelder</u>	125
<u>7.2.2 Signifikantes Auftreten von Metaphern</u>	126
7.2.2.1 Auftreten des Bildfeldes „Musikenergetik“ in Schostakowitschs 10. Symphonie	127
7.2.2.2 Auftreten des Bildfeldes „Kompositionsdenotat“ in programmmusikalischen Werken	127
7.2.2.3 Auftreten des Bildfeldes „Tonraum“ in Beethovens 7. Symphonie	128

<u>7.2.3 Prominente Konzepte der Metaphorisierung musikalischer Ereignisse</u>	128
7.2.3.1 Das Konzept der Anthropomorphisierung	129
7.2.3.2 Das Konzept von Bewegung (Kinetisierung)	130
<u>7.2.4 Besonderheiten im Vergleich zu Störel (1997)</u>	131
8. Zusammenfassung und Ausblick	132
8.1 Zusammenfassung der Ergebnisse	132
8.2 Ausblick	133
Bibliographie	135
Anhang	143
Beispielhafte Analyse: Carl Maria von Weber: Ouvertüre zu „Der Freischütz“	143
Zuordnung einer Metapher zu einem Bildfeld anhand des Beispieles	
„strahlender C-Dur-Akkord“	145
Angaben zu den Corpustexten	146
Danksagung	148
Abstracts	149
Curriculum	151

0. Einleitung

„Dass über Musik eigentlich nicht gesprochen werden kann, weil sie sich der Begrifflichkeit des sprachlich Ausgedrückten nicht fügt, hat selbst die Fachleute, Interpreten und Komponisten nicht daran gehindert, über sie dennoch verbale Mitteilungen zu machen. Auch in streng positivistisch orientierten Zeitläufen, so scheint es, war der Drang, eine semantische Komponente in der Musik zu finden, existent. In wörtlicher Auslegung wäre also dem bekannten Satz von Ludwig Wittgenstein ‚Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen‘ nicht entsprochen. Im Gegenteil, das Bedürfnis, Musik auch verbal zu vermitteln, hat sich erhalten über die zu Musikführerehren gekommenen poetisch wuchernden Ausdrucksformen einer Hermeneutik bis zur sachlich, die kompositionstechnischen Verläufe beschreibenden Analyse.“ (Kolleritsch 1989:7)

Das hier wiedergegebene Zitat spiegelt in gleichermaßen knapper wie präziser Art und Weise die Frage wieder, die den eigentlichen Kern- und Ausgangspunkt der hier vorliegenden Arbeit bildet: wie wird etwas, das zwar lautlich, aber nicht sprachlich ist, zur Sprache gebracht, also verbalisiert? Das „Etwas“ ist Musik im Allgemeinen, klassische Musikstücke im Speziellen. Und mit der Literatur, die über diese Stücke auf der ganzen Welt geschrieben wurde, ließen sich fraglos ganze Bibliotheken füllen. Und viele Menschen lesen diese Literatur, und verstehen sie auch (oder geben es zumindest vor). Aber warum ist das so? Wie wird so etwas Komplexes und vor allem Abstraktes wie ein Musikstück in einen sprachlichen Code „übersetzt“ und dadurch leichter nachvollziehbar gemacht?

Wie kommt man auf so eine Fragestellung? In meinem speziellen Fall waren zwei Komponenten ausschlaggebend bzw. brachten mich überhaupt auf die Idee, über ein solches Thema eine Diplomarbeit anzufangen: meine Affinität zu klassischer Musik einerseits, und andererseits der beinahe uneingeschränkte Zugang zu Literatur, die als Corpus erhalten kann. Das erstgenannte verdanke ich zweifellos meiner Mutter, die zwar nach eigenen Angaben überhaupt nicht über ein musikalisches Gehör verfügte, die klassische Musik aber liebte und jemanden brauchte, der mit ihr in Konzerte gehen konnte. Da mein Vater für so eine Unternehmung von vorn herein ausschied, blieb nur noch ich übrig, um den Abo-Platz neben ihr in der zweiten Reihe im Klagenfurter Konzerthaus zu besetzen. Und außerdem war es ebenfalls sie, die, in bester elterlicher Manier, zu mir sagte: „Bub, du lernst ein Instrument!“ Mein

Instrument war das Klavier. Und in bester kindlicher Manier war ich des Übens der mir aufgetragenen Stücke sehr bald überdrüssig und wollte eigentlich nicht mehr so recht mit dem Klavierspielen weiter machen. Doch in dem Punkt verhielt sich meine Mutter für eine „normale“ Mutter, die ihrem Kind mit den Worten „Ja wenn’s ihm keinen Spaß macht, dann soll er aufhören und etwas anderes machen!“ seinen Willen lässt, eigentlich eher unkonventionell, was zur Folge hatte, dass ich ganze zehn Jahre (!) hindurch schön brav jede Woche ins Kärntner Landeskonservatorium pilgerte, um meinen Klavier- und sonstigen musiktheoretischen Unterricht zu erhalten. Am liebsten hätte sie es gesehen, wenn ich auf dem Konzertpodium gestanden hätte, und das ist nicht eine wehmütige Annahme aus vergangenen Zeiten, das ist eine Tatsache. Doch sie war Realistin genug, um dieses Ziel nicht mit aller Konsequenz zu verfolgen. Und Pianist bin ich auch wahrlich keiner geworden. Schon aufgrund der langen Jahre, in denen ich nicht mehr regelmäßig Klavier spiele, hat sich meine Technik derartig zurück entwickelt, dass man es fast nicht glauben mag. Vom Blatt spielen ist ein Ding der totalen Unmöglichkeit, und wenn ich ein Stück spielen möchte, dann muss ich es lange, lange üben. Um diesem Umstand genüge zu tun, antworte ich auf die Frage, ob ich denn ein Instrument spiele, stets im Sinne Friedrich Torbergs mit dem Satz: „Ich spiele Klavierspielen.“ Was mir der Unterricht jedoch gebracht hat, ist eine gewisse Passion für diese wunderschöne Musik und ein Wissen über Musikgeschichte und die Stile der jeweiligen Epochen und Komponisten sowie Kenntnis über musikalische bzw. musikwissenschaftliche Terminologie.

Die zweite Komponente, von der oben die Rede war, nämlich der beinahe uneingeschränkte Zugang zur Literatur, hängt mit der Art und Weise zusammen, wie ich einen Lebensunterhalt verdiene, nämlich als Billeteur im berühmten Wiener Musikverein, jener Konzertveranstaltungsstätte, in der alljährlich das weltberühmte Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker stattfindet. Bei der Literatur, die ich oben angesprochen habe, handelt es sich um die Programme zu den Konzerten, die im Musikverein stattfinden. Irgendwann begann ich, die Programme zu sammeln und zu lesen, und dabei stellte ich mir irgendwann einmal die Frage, ob und in welcher Art es sich lohnen würde, diese Programme, vielmehr die Artikel dieser Programme, die Werkbeschreibungen, die dem Publikum gleichsam als Leitfaden durch das Konzert dienen sollen, nach linguistischen Kriterien zu untersuchen. Der Gedanke faszinierte mich – und fasziniert mich noch immer –, dass ein Stück wie beispielsweise Mahlers 7. Symphonie, die an die 100 Minuten dauert, auf sechs, sieben Seiten „erklärt“ wird, und zwar so erklärt wird, dass es

die Menschen, die diese Einführung lesen, in ihrem Verständnis um das Stück anscheinend weiter bringt.

Die Betonung liegt hierbei auf „anscheinend“, denn eine Rezipientenuntersuchung ist nicht Ziel dieser Arbeit, kann es auch, aufgrund des Umfangs, den sie hat, nicht sein, obwohl eine solche Untersuchung sicherlich lohnenswert wäre und spannende Ergebnisse zu Tage fördern würde. Vielmehr stellt diese Annahme ein Axiom dar, von dem in der Arbeit ausgegangen wird, ja ausgegangen werden muss, da es sich ja bei den zu untersuchenden Texten um Programmeinführungen bzw. Veranstaltungseinführungen handelt, also

„Erläuterungen zum Programm eines Konzerts, die dem Publikum vor einer Aufführung geboten werden [...]. Sie [die Programmeinführung, J.D.] enthält meist Informationen über die nähere Bestimmung (Opuszahl, Tonart, Text, etc.) der Werke sowie die Musik selbst.“ (Kurz 2006:1827)

bzw.

„[a] written commentary in a concert or opera programme intended to inform the listener about the music to be preformed.“ (Simeone 2001: 400).

Die eigentliche Untersuchung gilt den in den Texten vorkommenden Metaphern, genauer gesagt wird untersucht, in wie weit die in den Texten des Corpus vorkommenden Metaphern in die Bildfelder, wie sie Thomas Störel (1997) konstruiert hat, eingefügt werden können, ob sich die Ergebnisse der metaphorologischen Untersuchung des Corpus mit seinen Ergebnissen decken, und wenn nicht, in welchem Grade das geschieht und vor allem wo es Abweichungen gibt und wie sich diese äußern.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in zwei Teile. Im ersten, theoretischen Teil wird zu Beginn die Fragestellung der Arbeit genau erläutert, ehe sich eine Beleuchtung des theoretischen Hintergrundes der Arbeit anschließt (cf. S. 16ff.).

Diese gliedert sich ihrerseits in drei Unterteilungen:

Der erste Teil behandelt die makroskopische linguistische Ebene der Arbeit. Da es sich bei den Corpustexten um Texte zu musikalische Werken, allgemeiner gesprochen, Kunstwerken handelt, und es sich weiters bei den Beschreibungen dieser

Kunstwerke um eine mögliche Form der Kommunikation über Kunst handelt, scheint es angebracht, diese Ebene zu betrachten. Zu diesem Zwecke wird eine kurze Auseinandersetzung mit der „Kunstkommunikation“, wie sie Heiko Hausendorf (2005) (cf. S. 22ff.) beschreibt, geliefert.

Wie es die Natur der Sache will, bewegt sich diese Arbeit an der Schnittstelle zweier wissenschaftlicher Disziplinen, nämlich einerseits der Sprachwissenschaft, andererseits der Musikwissenschaft. Zwei lautliche Medien treffen hier aufeinander, nämlich zum einen die Sprache, zum anderen die (klassische) Musik. Deshalb ist es nur recht, darzustellen, wie diese beiden Medien in ihrer Verbindung wissenschaftlich beleuchtet wurden. Diese Aufgabe erfüllt derjenige Teil, der einen kursorischen Abriss über die Literatur liefert, die sich mit dem Verhältnis von Sprache und Musik beschäftigt (cf. S. 31ff.). Diese Arbeit ist nicht, kann auch nicht der Rahmen für eine ad profundis gehende kompilatorische Zusammenstellung der Literatur zu diesem Thema sein, daher versucht diese angesprochene zweite Unterteilung lediglich einen knappen Überblick darüber zu geben, was sich in der wissenschaftlichen Forschung zu diesem Themengebiet getan hat.

Letztlich sind es ja doch die Metaphern, die das Hauptinteresse an dieser Arbeit bilden. Daher ist es unumgänglich, auch ihnen einen theoretischen Teil, nämlich hier die dritte Unterteilung, zu widmen. Auch hier wird die metaphorologische Forschung nicht minutiös aufgedröselt, im Gegenteil. Was aber genau unter die Lupe genommen wird, ist die Behandlung von Metaphern in musikwissenschaftlichen Texten, wie sie Thomas Störel (1997) dargelegt hat (cf. S. 70ff.).

Auf seinen Erkenntnissen beruht auch die Analyse des Corpus, welcher sich der zweite Teil der Arbeit widmet (cf. S. 85ff.).

Zu Beginn wird die Methodologie beschrieben, mit deren Hilfe das Corpus analysiert wurde. Methodologisch orientiert sich die Arbeit an der qualitativen Inhaltsanalyse, wie sie im Allgemeinen von Mayring (1991, cf. auch Lamnek 1995:197-218, insb. 207-218) betrieben wird. Diese Methode musste jedoch für diese Arbeit modifiziert werden. Als Kategorien für die Analyse werden die Bildfelder von Störel (1997:65) herangezogen und in weiterer Folge erweitert (cf. S. 86ff.).

In der Folge wird das Corpus vorgestellt und beschrieben, inklusive eines Exkurses über die Textsorte, nämlich die Programm- oder Veranstaltungseinführung (cf. S. 95ff.).

Es folgen die Auswertung der aus dem Corpus erhobenen Daten und ihre Analyse sowie eine Interpretation der Ergebnisse. Besonders wird, der Fragestellung entsprechend, das Hauptaugenmerk auf den Vergleich mit Störels Ergebnissen gerichtet (cf. S. 103ff.).

Abschließend werden die Ergebnisse und Erkenntnisse der Analyse der Corpustexte zusammengefasst und aufbereitet (cf. S. 120ff.), ehe letztlich ein Ausblick bzw. Anregungen folgen, welche Gebiete dieser linguistischen Teildisziplin im Schnittfeld mit der Musikwissenschaft noch weitgehend unbeackert sind und die es fraglos wert sind, sich mit ihnen linguistisch auseinander zu setzen (cf. S. 129ff.).

Teil 1

Theoretischer Hintergrund

1. Fragestellung und Arbeitshypothese

Es gibt unsprachliche Phänomene in der Welt, Dinge, deren primäres Medium, sei es in ihrer Entstehung, in ihrer Handhabung oder sonst wie, nicht irgendeine natürliche Sprache ist. Diese Tatsache tritt vor allem in den Künsten auf, und da wiederum vornehmlich in der Musik, namentlich in der „klassischen Musik“. Dennoch wird Musik häufig und überdies regelmäßig mit Hilfe von Sprache wiedergegeben, einerseits in Kritiken, andererseits in Artikeln, die für sich die Aufgabe in Anspruch nehmen, Musikstücke zu beschreiben. Auf den Punkt gebracht heißt das: ein nicht sprachliches Phänomen wird sprachlich gemacht. Die aus diesem Umstand erwachsenden, für die Linguistik interessanten Fragen sind folgende: wie wird dieses völlig nicht sprachliche Phänomen versprachlicht? Was sind die linguistischen Mittel und Techniken, deren sich ein Mensch bedient, um an dieses Ziel zu gelangen? Welches ist vor allem die Terminologie, die bei der Beschreibung von Musik vorherrschend ist?

Ist es mir möglich, auf all diese Fragen im Rahmen meiner hier vorliegenden Arbeit eine Antwort zu finden? Wohl kaum. Und die Beantwortung genau dieser Fragen ist auch nicht Ziel dieser Arbeit. Jedoch stellen sie den theoretischen Grundgedanken dar, gleichsam den Hintergrund, vor dem sich die für die hier vorliegende Arbeit gestellten präsentieren.

Anzunehmen ist, dass sich der Grad an Fachspezifik der Wortwahl in musikwissenschaftlichen Texten nach der angepeilten Rezipientenschaft richtet. Handelt es sich also bei dem Text um beispielsweise einen musikwissenschaftlichen Aufsatz, dann ist davon auszugehen, dass der Text für ein Publikum geschrieben wurde, das zum Großteil aus MusikwissenschaftlerInnen, unter Umständen auch ausführenden MusikerInnen besteht; die daraus folgende Annahme ist, dass der Grad an Fachspezifik der innerhalb des Textes gebrauchten Lexeme höher ist als bei anderen, nicht musikwissenschaftlichen Texten. Was aber, wenn ein/e AutorIn davon ausgehen kann, ja geradezu davon ausgehen muss, dass es sich bei der Leserschaft seines/ihrer Artikels NICHT um ein Fachpublikum, es sich bei seiner/ihrer Leserschaft um bestenfalls fachlich gebildete Laien handelt? In diesem Fall muss man, zumindest auf lexikalischer Ebene, zu anderen Mitteln greifen, um Musik verbal verständlich zu machen und zu erklären.

Die sich aufwerfende Frage ist folgende: welches sind die Mittel auf lexikalischer Ebene, deren sich der/die AutorIn bedient, um diese Aufgabe zu meistern?

Die Frage nach der lexikalischen Ebene bzw. der Terminologie im Zusammenhang mit der Beschreibung von „klassischer Musik“ ist insofern interessant, als dass man bei ersten Reflexionen über die Problematik zu einem erstaunlichen Schluss kommt: die (zumindest deutsche) Sprache scheint über so gut wie keinerlei spezifische bzw. originäre Ausdrücke zu verfügen, um akustische Phänomene zu beschreiben. Gemeint sind mit „spezifisch“ bzw. „originär“ nicht fachspezifische Ausdrücke, die aus dem Bereich der physikalischen oder aus der phonetischen Akustik kommen, so wie Amplitude, Frequenz, etc. (obwohl die Frage nach deren Originalität sicherlich auch untersuchenswert wäre). Was hierbei gemeint ist, ist eine alltägliche sprachliche Spezifik, die den Mitgliedern einer bestimmten Sprachgemeinschaft zueigen ist. Zur Veranschaulichung ein Beispiel aus dem Bereich einer anderen Sinneswahrnehmung: es existieren originäre Begriffe, um optische Phänomene zu beschreiben. So kann beispielsweise eine Beleuchtung „hell“ oder „dunkel“ sein; Licht kann „gedimmt“ werden; im Bereich der Farbwahrnehmung steht dem Menschen – je nach Sprache – eine Großzahl an Termini zu Verfügung, um farbliche Unterscheidungen zu treffen (schwarz, weiß, rot, grün, gelb, blau, etc.).

Ein anderes Beispiel ist die räumliche Wahrnehmung. Hier können wir uns solcher originärer Begriffe wie „Weite“, „Breite“, „Länge“, „Tiefe“, „Höhe“, etc. (natürlich mit den jeweils dazugehörigen Adjektiven) bedienen, um räumliche Relationen bzw. Eindrücke zu beschreiben.

Anders als bei der Optik und der räumlichen Wahrnehmung steht es jedoch bei der Akustik, wo zumindest die SprecherInnen des Deutschen keinen so reichhaltigen Fundus an originären Wörtern haben, aus dem sie schöpfen können. Ein einfaches Beispiel soll demonstrieren, was gemeint ist: wenn ein/e SprecherIn des Deutschen zwei verschiedene Einzeltöne hört und danach gefragt wird, wie sich diese beiden Töne von einander unterscheiden, wird er/sie vermutlich das „offensichtlichste“ Unterscheidungskriterium heranziehen, um die gestellte Frage zu beantworten: er/sie wird sagen, der eine Ton sei im Verhältnis zum anderen „höher“ bzw. „tiefer“. Wie jedoch oben schon angedeutet, sind Begriffe wie „hoch“ und „tief“ bzw. „Höhe“ und „Tiefe“ Begriffe, die originär für die räumliche Wahrnehmung sind, jedoch nicht für die akustische.

Die aus dieser Überlegung resultierende Frage lautet: Wenn die „offensichtlichsten“ originären Begriffe für akustische Wahrnehmung, nämlich „hoch“ und „tief“, wie oben gezeigt, gar nicht originäre akustische Begriffe sind, welches sind dann originäre Begriffe

für die akustische Wahrnehmung? Kann es sein, dass es, wenn überhaupt, nur verschwindend wenig originären Begriffe für akustische Wahrnehmung gibt? Diese zuletzt gestellte Frage bildet den Ausgangspunkt für die in dieser Arbeit gestellte Arbeitshypothese: zumindest im allgemeinen Sprachgebrauch scheint es solche originären Termini für akustische Wahrnehmung so gut wie nicht zu geben¹; die Lexik, die den Diskurs über akustische Phänomene ausmacht, ist, mehr als die Lexik der meisten anderen Diskurse, zu fast hundert Prozent metaphorisch. Der Grund dafür ist die oben erwähnte Absenz von originären Begriffen für die akustische Wahrnehmung².

Hier werden jedoch Fachbegriffe aus der physikalischen Akustik, der Phonetik u.ä. nicht mit eingerechnet. Gründe dafür sind folgende: einerseits beschränkt sich die hier angestrebte Untersuchung auf die alltägliche Umgangssprache von in der Regel NichtexpertInnen der akustischen Physik, der Phonetik, etc., und bei solchen TeilnehmerInnen geht die Wahrscheinlichkeit, dass Tonunterschiede im Sinne des o.a. Beispiels in Frequenzzahlen angegeben wird, Richtung Null. (Selbst PhysikerInnen werden, wenn sie nicht gerade an einem wissenschaftlichen Projekt o.ä. arbeiten, die Termini „hoher“ bzw. „tiefer“ Ton Aussagen der Art „Ton mit der Frequenz 440 Hz“ bzw. „Ton mit der Frequenz 410 Hz“ vorziehen.) Und auch wenn sich ein so unwahrscheinlicher Fall, wie der oben skizzierte, einstellte, würde das der Effizienz des [alltäglichen, nicht (physik-) fachspezifischen] Gesprächs keinen Zugewinn bringen.

Zur Veranschauung: Das o.a. Beispiel über die zwei sich unterhaltenden Physiker bezieht sich auf zwei Töne, also auf zwei akustische Phänomene, die in der standardmäßigen Notation wie folgt aussehen könnten:



In einem solchen Fall bestünde noch die Möglichkeit, sich in einem physikalischen Fachjargon effizient zu verständigen (Frequenzanalyse, etc.).

¹ Die wahrscheinlich einzigen wirklich originären Begriffe innerhalb des Bereichs der Akustik, nämlich die Adjektive „laut“ und „leise“ betreffen die Amplitude eines Tones, nicht jedoch die Frequenz; eine andere Gruppe von Wörtern, die zweifellos auch als originär akustisch anzusehen sind, sind onomatopoetisch gebildete Lexeme, vornämlich Verben, wie e.g. „klirren“, „surren“, etc.

² Mit einer ähnlichen Problematik, bezogen auf das Kommunizieren olfaktorischer Sinneseindrücke, beschäftigt sich Holz (2005). Cf. auch Holz (2003)

Doch sind nun unsere beiden Physiker Liebhaber der Musik Chopins und wollen sich über seinen „Minutenwalzer“ unterhalten:



(Takt 12-17 von Chopins Des-Dur Walzer Op. 64/1 „Minutenwalzer“, in: Dickreiter 1997:125)

Sehr weit würden sie mit dem o.a. Modus nicht kommen.

Und wollten sie von solchen Kompositionen wie Strauss' „Also sprach Zarathustra“ sprechen, dann müssten sie, im Sinne Wittgensteins, schweigen:

energisches $\text{♩} = \text{♩}$ des vorigen Zeitmaßes.
 („Der Genesende.“) 79

1.2.3. gr. Fl.
 1.2.3. Ob.
 Kl. (Es)
 1.2. Kl. (B)
 B-Kl. (B)
 1.2.3. Pos.
 1. Vl.
 2. Vl.
 Vic.
 Kb.
 f marcato

1.2.3. gr. Fl.
 1.2. Ob.
 3. Ob.
 Englh.
 Kl. (Es)
 1.2. Kl. (B)
 B-Kl. (B)
 1.2.3. Pos.
 3. Pos.
 1. Vl.
 2. Vl.
 Vic.
 Kb.
 „The convalescent“
 „Le convalescent“

(Die ersten beiden Takte des Teils „Der Genesende“ aus Richard Strauss': „Also sprach Zarathustra“ op. 30., Strauss 1931:79)

Eine sich aus den eben dargelegten Überlegungen herauskristallisierte Annahme ist diejenige, dass selbst ExpertInnen – in diesem Falle heißt das: MusikwissenschaftlerInnen, MusikerInnen, MusikjournalistInnen, MusikkritikerInnen, etc. – nicht umhin können, sich dieser massiven Metaphorik zu bedienen, wenn sie akustische Phänomene, insbesondere, und darauf zielt diese Arbeit ab, „klassische Musik“, in textueller Form beschreiben wollen. Aufgrund der Schlussfolge müssen Texte, deren Aufgabe es ist, „klassische Musik“ zu beschreiben bzw. zu exemplifizieren, stark metaphorisch sein. Weiters geht es darum, herauszufinden, welchen Typs die gefundenen Metaphern sind, wie sie sich beschreiben und in weiterer Folge klassifizieren lassen. Dies soll das Ziel dieser Arbeit sein.

Das wichtigste Werkzeug bei der Inangriffnahme dieser Aufgabe sind die Ergebnisse von Störel (1997). Dort werden aus einem repräsentativen Corpus musikwissenschaftlicher Texte verschiedener Texttypen dreizehn Bildfelder destilliert, aus denen sich die Metaphern bei der Produktion von eben solchen Texten speisen. Diese dreizehn Bildfelder scheinen zentrale Bedeutung bei der Erstellung der Texte bzw. bei der Wahl der Metaphern zu haben (cf. S. 70ff.).

Die eine Aufgabe der hier vorliegenden Arbeit wird es sein, die sich im zu untersuchenden Textcorpus befindlichen Metaphern zu isolieren, darauf hin die Bildfelder, aus denen sie sich speisen, zu ermitteln und diese letzten Endes mit den Störel'schen Bildfeldern zu vergleichen.

Im Unterschied zu Störel werden hier nur Texte aus einem Texttyp und da wiederum nur aus einer Textsorte als Corpus herangezogen, nämlich diejenigen der „Veranstaltungseinführung“.

Anzunehmen ist, dass ein hoher Grad an Übereinstimmung der Bildfelder besteht.

Zusammenfassend lässt sich somit explizit die **Arbeitshypothese** der Arbeit formulieren: Angenommen wird, dass in der schriftlichen Beschreibung von „klassischen“ Musikstücken in hohem Grade vom Einsatz von Metaphern zum Zwecke der Beschreibung Gebrauch gemacht wird. Weiters wird angenommen, dass sich die Metaphern in den Texten, aus denen sich das Corpus der vorliegenden Arbeit zusammensetzt, weitestgehend in die Bildfelder, die Störel (1997) aus seinem Copus extrapoliert hat, einordnen lassen.

Wenn man darüber schreibt, dass Musik bzw., genauer, ein Musikstück in schriftlicher Form wiedergegeben wird, dann hat man es automatisch mit Kommunikation über

Kunst zu tun. Diesem Umstand muss wiederum auch Rechnung getragen werden. Dies geschieht mittels des theoretischen Konzepts der Kunstkommunikation von Heiko Hausendorf (Hausendorf 2005). Hier wird das Hauptaugenmerk auf die vier zentralen kommunikativen Aufgaben bei der Kunstkommunikation gerichtet, nämlich das Beschreiben, das Deuten, das Erläutern und das Bewerten (cf. S. 22ff.).

Das für diese Arbeit herangezogene Corpus wird aus den Programmheften der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (kurz Musikverein genannt), genauer gesagt aus den sich in den Programmheften befindlichen Artikeln, den Werkseinführungen, gebildet. Erfasst sind 34 Artikel aus verschiedenen musikgeschichtlichen Epochen und verschiedenen musikalischen Gattungen. Bei der Auswahl der Artikel wurde darauf geachtet, dass es sich bei den musikalischen Werken um solche handelt, die keinen vokalen Part (Gesang) beinhalten, um eine etwaige Beeinflussung des Gesangstextes auf die Beschreibung der Musik von Seiten des Einführungsautors ausschließen zu können (cf. S. 95ff.)

2. Kunst, Musik und Sprache

Das folgende Kapitel gliedert sich in zwei Teile. Der erste, kürzere Teil behandelt die Thematik der Kommunikation über Kunst im Allgemeinen, wie sie von Heiko Hausendorf (2005) untersucht und beschrieben worden ist.

Der zweite Teil stellt einen Überblick über das Verhältnis von Sprache und einer speziellen Kunstform, nämlich der Musik, insbesondere der klassischen Musik, dar. Kursorisch werden Arbeiten mit verschiedenen Schwerpunkten wie Semiotik (z.B. Bengtson 1973), Semantik (z.B. Karbusicky 1986), Grammatiktheorie (z.B. Lerdahl/Jackendoff 1983), etc. vorgestellt

2.1 Kunstkommunikation nach Heiko Hausendorf

Da es sich bei Musik im Allgemeinen und bei klassischer Musik im Speziellen um Kunst handelt, und sich die hier vorliegende Arbeit mit dem Schreiben über Musik, also, einen Schritt weiter gehend, mit dem Schreiben über eine spezielle Kunstform befasst, ist es zwingend, auch einige Worte über die linguistisch theoretische Fundierung des Sprechens bzw. Schreibens über Kunst zu verlieren.

Wie jüngere Forschungsarbeiten der Sprachwissenschaft nachweisen konnten, scheint es sich beim Sprechen und, speziell in diesem Falle, Schreiben über Kunst um eine eigenen Regeln folgende Kommunikationspraxis zu handeln. Im Folgenden soll ein Abriss der Erkenntnisse über diese Praxis bereitgestellt werden. Vornehmlich wird die Arbeit von Heiko Hausendorf (Hausendorf 2005) für diese Ausführungen heran gezogen³.

Das Hauptaugenmerk der Arbeit Hausendorfs liegt in der Frage, wie „über“ Kunst gesprochen wird. Im Gegensatz dazu fokussiert die allgemeine Kunsttheorie eher auf die Frage, wie „mit“ und „durch“ Kunst kommuniziert wird. Hausendorfs Anliegen ist es jedoch, klar zu machen, dass „Kommunikation über Kunst die Voraussetzung dafür schafft, dass Kommunikation mit und durch Kunst überhaupt erst möglich wird.“ (Hausendorf 2005:103)

³ Hausendorf stützt seine Erkenntnisse vornehmlich auf Analysen von Texten über Werke der bildenden Künste, seine Schlüsse lassen sich m.E. jedoch ohne weiteres auf das Gebiet der musikalischen Künste übertragen.

Allgemein betrachtet muss „Sprechen (und Zuhören) [...] stets auf kommunikative Zusammenhänge bezogen werden“ (Hausendorf 2005:106). Philosophisch aufbauend auf Ryle und Wittgenstein und linguistisch auf Austins und in weiterer Folge auf Searles Sprechakttheorie wird die Kunstkommunikation als eine bestimmte Art von sprachlicher (Handlungs-)Praxis interpretiert, bei der es gilt, bestimmte kommunikative Aufgaben bzw. Problemstellungen zu lösen. Es stellt sich nun die Frage, wie diese Aufgaben gelöst werden, genauer, mit welchen Verfahren, Strategien, kurz: mit welchen Mitteln. Um diese Frage beantworten zu können, ist man gezwungen, die auf der textuellen Oberfläche erscheinenden Formen zu analysieren. Diese werden als „Ausdruck und Manifestation jeweils eines konkreten Mittels, mit dem jeweils eine konkrete kommunikative Aufgabe erledigt wird“ (Hausendorf 2005:106), interpretiert.

2.1.1 Die Trias Aufgaben, Mittel und Formen

Die o.a. Trias (Aufgaben, Mittel, Formen) stellt das Grundgerüst für die Analyse des Sprechens/Schreibens über Kunst dar. Die **Aufgaben** fokussieren „die typischen kommunikativen Problem- und Aufgabenstellungen, für die sich im Lauf der Zeit charakteristische Routinelösungen mit entsprechend (vor)geformten ‚kommunikativen Gattungen‘ ausgebildet“ haben (Hausendorf 2005:106f). Bei den **Mitteln** ist die Rede von der Semantik und Pragmatik der „Lösungsmuster“. Mittels dieser werden die oben erwähnten Aufgaben bewältigt. Gemeint sind die „sprachlich konstituierten Handlungsformate“ und ebensolche „Bedeutungsfelder“ (cf. Störel 1997), vermöge derer „sich ein bestimmtes Mittel als Verfahren zur Erledigung einer bestimmten kommunikativen Aufgabe von anderen möglichen Mitteln zur Erledigung dieser Aufgabe unterscheidet“ (Hausendorf 2005:107).

Über die **Formen**, i.e. das Lexikon und die Grammatik einer Einzelsprache, die sich als konkrete Erscheinungsformen auf der Textoberfläche ausfindig machen lassen, werden Rückschlüsse darüber gezogen, „wie im Sprechen über Kunst die Mittel zum Ausdruck kommen, mit denen die charakteristischen Aufgaben dieser Kommunikationspraxis in Angriff genommen werden“ (ibid.).

Der jeweiligen wissenschaftlichen Fragestellung entsprechend ist eine „top-down“- oder „bottom-up“- Analyse des zu untersuchenden Corpus vorzunehmen. Bei der hier vorliegenden Arbeit wird eine „top-down“-Analyse betrieben.

2.1.2 Die vier kommunikativen Aufgaben Beschreiben, Deuten, Erläutern und Bewerten

In Bezug auf die Kunstkommunikation konnten von Hausendorf vier kommunikative Aufgaben isoliert werden, die einen zentralen Stellenwert zu haben scheinen: das Beschreiben, das Deuten, das Erläutern und das Bewerten.

2.1.2.1 Beschreiben

Beim **Beschreiben** steht etwas sinnlich Wahrnehmbares, worauf man sich beim Sprechen über Kunst bezieht, im Mittelpunkt, quasi das am Kunstwerk, was noch am ehesten „fassbar“ ist, sei es nun die Farbe auf der Leinwand, oder der Ton, der den Klangkörper verlässt. (Hausendorf 2005:108f).

2.1.2.2 Deuten

Jedoch kann sich die Kunstkommunikation nicht aus dem Beschreiben alleine speisen, weil ja sonst im Rückschluss alles, was sich beschreiben ließe, unter den Begriff „Kunst“ fallen würde. Vielmehr ist es dem Menschen, wenn er ein Kunstwerk sieht oder hört, ein Anliegen, das, was hinter dem Kunstwerk steht, also den Sinn, die Bedeutung des Kunstwerkes, zu erschließen, bzw. heraus zu finden, was der/die KünstlerIn damit ausdrücken wollte, was seine/ihre Intention ist. Hier kommt das **Deuten** ins Spiel. „Die Charakteristik des Deutens erwächst [...] aus dem Bestreben, sich nicht mit der Beschreibung zufrieden zu geben, sondern gezielt darüber hinaus zu gehen.“ (Hausendorf 2005:109) Ein eminenter (kunst-)semantischer Aspekt scheint hier auf:

„die Deutung beginnt an der Stelle, an der die ‚Bedeutung‘ im Sinne des Signifikats fraglich, unsicher und problematisch wird [...]; der für das Deuten charakteristische Gestus setzt typischerweise dann ein, wenn die Signifikanten losgelöst von ihren Signifikaten aufscheinen [...].“ (ibid.).

Im Falle des Deutens hat man es mit einer „’Unsicherheit’ des Verstehens“ (Hausendorf 2005:110) zu tun, die zu unterscheiden ist vom bloßen Erkennen des

Kunstwerkes und einem (Fach- oder ExpertInnen-)Wissens über das Kunstwerk. Diese Unsicherheit wird auch in der Regel im Text mitkommuniziert.

2.1.2.3 Erläutern

Im Gegensatz zum Deuten und der in diesem Zusammenhang thematisierten Unsicherheit des Verstehens hat man es beim **Erläutern** mit der „Sicherheit des ‚Wissens‘“ (ibid.) zu tun. Das Gesehene resp. Gehörte wird als Anlass für die Darstellung von (Vor)Wissen und (Aus)Bildung heran gezogen. Es kommt beim Erläutern zu einer „Verknüpfung der Kunstkommunikation mit der *Wissenskommunikation*“ (ibid.).

2.1.2.4 Bewerten

Letztlich kommt der kommunikativen Aufgabe des **Bewertens** eine gewichtige Rolle innerhalb der Kunstkommunikation zu, vor allem in der mündlichen. Jeder Mensch empfindet bei der Wahrnehmung eines Kunstwerkes Gefühle, die das Kunstwerk bei ihm/ihr evoziert. Und diese Gefühle werden in der Regel auch als erste kommuniziert. In der schriftlichen Kommunikation hat sich eine ganze Zunft etabliert, deren einziges Ziel es ist, Kunstwerke (seien es jetzt nun Werke der Bildenden Künste, Musikstücke, Filme) zu bewerten, nämlich die Kritiker.

Es hat den Anschein, als ob es in der Kunstkommunikation geradezu einen Zwang gäbe, die eigene Einstellung zum Gesehenen bzw. Gehörten deutlich machen zu müssen. Überhaupt scheint es so zu sein, dass „das Sprechen über Kunst als eine Praxis der Darstellung und Kundgabe der eigenen Haltung und Einstellung zum Gesehenen betrieben und verstanden wird.“ (Hausendorf 2005:111).

2.1.3 Die Mittel der vier kommunikativen Aufgaben

Diese vier kommunikativen Aufgaben kann Hausendorf bei der Praxis des Sprechens über Kunst isolieren.

Jedoch erheben diese kommunikativen Aufgaben kein Exklusivrecht, auf die Kunstkommunikation beschränkt zu sein. Im Gegenteil, es handelt sich bei ihnen um

allgemeine kommunikative Aufgaben, wie sie in verschiedenen Kontexten auftreten können.

Folgerichtig stellt Hausendorf die Frage, „auf welchem Wege aus der Erledigung dieser allgemeinen Kommunikationsaufgaben die besondere Charakteristik des Sprechens über Kunst hervorgeht, wie [...] in und mit dem Reden über irgend etwas dieses ‚irgend etwas‘ unter Kunstverdacht gerät bzw. gerade als *Kunst* erfahren und behandelt wird“ (Hausendorf 2005:112).

Hier stößt man an seine Grenzen, wenn sich die jeweilige Untersuchung auf die Ebene der Aufgaben beschränkt, denn die Einmaligkeit der Kunstkommunikation scheint sich auf der Beschreibungsebene der **Mittel** abzuzeichnen.

Hausendorfs Erkenntnisse gründen sich auf eine empirische Untersuchung über Texte zu einem Werk der Bildenden Künste⁴, jedoch lassen sie sich m.E. fruchtbar auf den Bereich der musikalischen Künste übertragen.

2.1.3.1 Das Mittel des Beschreibens

Um es zu rekapitulieren, ist die Aufgabe des **Beschreibens**, herauszufinden, was es zu sehen bzw. zu hören gibt. Auf der Beschreibungsebene der Mittel finden sich wiederkehrend Hinweise auf bestimmte Inhalte bzw. die Darstellung bestimmter Inhalte. Der Begriff ‚Inhalte‘ wird hier als semantische Vielfalt der Bedeutungsfelder verstanden (Hausendorf 2005:113.). Hausendorf findet in seinen Daten vor allem Darstellungen von bzw. Hinweise auf: Materialität/Beschaffenheit, Format/Größe, Dinge/Umrisse/Formen, Sichtbarkeit, Unbeschreibbarkeit/Unsagbarkeit (ibid.). Umgelegt auf die Musik lassen sich Mittel wie Dauer/Länge für Format/Größe, Hörbarkeit für Sichtbarkeit, Stimme für Farbe, etc. isolieren (Hausendorf 2005:114).

Wichtig ist es, über die sprachlichen Formulierungen mittels einer Analyse zu explorieren, wie die Charakteristik der Aufgabenerledigung jeweils konkret realisiert wird, d.h. welche lexikalischen und grammatischen Ressourcen dafür genutzt werden. Dies läuft, wie gesagt, auf der Ebene der Formen ab (ibid.).

Hausendorf findet in seinen Daten eindeutige Anzeichen dafür, dass der Akt des Sehens, der sinnlichen Wahrnehmung, selbst auch zum Thema wird, der Akt selbst lexikalisiert

⁴ Es handelt sich hierbei um das Bild „The Italians“ von Cy Twombly. Die erhobenen Daten stammen aus der Lehrveranstaltung „Kommunikation und Kunst“, die Hausendorf im Sommersemester 2002 an der Universität Wien abgehalten hat.

wird. Als Beispiel führt er folgenden Passus an: „*wenn man länger hinguckt, sieht man...*“ (Hausendorf 2005:115).

Es stellt sich natürlich auch bei der hier vorliegenden Untersuchung die Frage, ob der Akt des Hörens ebenfalls thematisiert wird. Diese Frage wird weiter unten wieder aufgegriffen.

Anhand seiner Ergebnisse schließt Hausendorf, dass zwischen Form, Mittel und kommunikativer Aufgabe keine Eindeutigkeitsrelation besteht, vielmehr können „[m]it und in einem Satz oder Satzglied, einem Zug (*move* bzw. *turn*), einer prosodischen oder Sinneinheit [...] nicht nur mehrere Mittel, sondern auch mehrere Aufgaben zugleich manifestiert bzw. erledigt werden“. Es ist folglich nicht nur wichtig, „die Formen eines Mittels zu sammeln, sondern genauer zu benennen, welche Aspekte der Formen für die Realisierung eines spezifischen Mittels ausgenutzt werden.“ (Hausendorf 2005:116.)

2.1.3.2 Das Mittel des Deutens

Die Aufgabe des **Deutens** ist es, heraus zu finden, welche Bedeutung das Kunstwerk hat. Erfahrungsgemäß gibt man sich als kunstinteressierter Mensch nicht mit dem bloßen Sehen bzw. Hören eines Kunstwerkes zufrieden. Es kommt unweigerlich zu einem Interpretationsakt. Das „Verstehen“ eines Kunstwerkes scheint sich erst dann einzustellen, wenn man das Werk deutet, sich „den INTENTIONEN des Künstlers deutend nähert“ (Hausendorf 2005:118).

Gemäß der o.a. Vorgehensweise in Verbindung mit der kommunikativen Aufgabe des Beschreibens, isoliert Hausendorf aus seinen Daten die Mittel, die beim Deuten zu Tage treten. Diese sind Darstellung bzw. Hinweis auf: Absicht/Wille/Intention, Symbol/Allegorie, Bedeutung, Aussage (message). Im Gegensatz zu den o.a. Mitteln des Beschreibens lassen sich jene problemlos vom von Hausendorf untersuchten Bereich der Bildenden Künste auf den Bereich des Musikalischen übertragen. Stark ausgeprägt ist die Vorstellung eines absichtsvoll bewusst kalkulierenden Künstlers. Dies wird anhand der Formen und Formulierungen, mit denen die Mittel in Hausendorfs Daten ausgedrückt werden, bestätigt (cf. Hausendorf 2005:118f). Genügend lexikalische und grammatische Evidenz liegt vor, um zu dem Schluss zu gelangen, dass „das Mittel ABSICHT / WILLE / INTENTION als offenbar bevorzugte Leitorientierung des Deutens“ verwurzelt ist (Hausendorf 2005:120).

Auffallend sind in diesem Zusammenhang jedoch die modalisierten Darstellungsformen. Gehäuft werden Lexeme bzw. Phrasen verwendet, die jene weiter oben erwähnte Unsicherheit des Verstehens zum Ausdruck bringen. Diese Lexeme und Phrasen implizieren eine „Abschwächung des Geltungs- bzw. Wahrheitsanspruches“ (ibid.), da sich die SprecherInnen/ SchreiberInnen eben nicht sicher über die wahre Intention des Künstlers / der Künstlerin sein können und demnach nur Vermutungen darüber anstellen können.⁵ Ebenso kann die Unsicherheit der eigenen Aussage über das Kunstwerk, die Unwissenheit um das Kunstwerk metakommunikativ thematisiert werden, nämlich dann, wenn man beim Deuten eines Kunstwerkes das Gefühl hat, dass man ohne jedwede Hintergrundinformation über das Kunstwerk oder den Künstler / die Künstlerin nicht in der Lage wäre, das Kunstwerk „richtig“ zu deuten. Hintergrundinformation wird als Grundlage für die Entscheidung zwischen richtigen und falschen Deutungen herangezogen; da ist etwas, das man wissen muss, unabhängig vom Kunstwerk selbst, um das Kunstwerk nicht falsch zu interpretieren. Wahrnehmbares wird zu Gunsten des Wissens entwertet. (Hausendorf 2005:121)

In diesem Sachverhalt ist auch die prinzipielle Abhängigkeit des Deutens vom Erläutern erkennbar.

2.1.3.3 Das Mittel des Erläuterns

Beim **Erläutern** gilt es zu zeigen, was man darüber weiß. Hierbei sind Informationen aller Art gemeint, sei es über das Kunstwerk selbst, sei es über den Künstler / die Künstlerin. Grenzen sind hier kaum gesetzt. Die Mittel hierfür werden von Hausendorf isoliert als Werk (Œuvre), Biographisches, Tradition, Gattung (Hausendorf 2005:122). Beim Erläutern wird deutlich, dass das Sprechen über Kunst eng mit dem (Vor-)Wissen, der (Aus-)Bildung des Sprechers / der Sprecherin verbunden ist. Man kann sagen, dass das Erläutern die Praxis der Kommunikation von Kennerschaft und Expertise ist. Auf lexikalischer Ebene wird dieses (Vor-)Wissen, diese Expertise durch den Gebrauch von Fachtermini, insbesondere auch von „Fremdwörtern“ besonders gut erkennbar. Ebenso deutet die Verwendung des Eigennamens des/der Künstlers/in bzw. die von anderen

⁵ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass es sich bei den AutorInnen der Daten Störelsum Studierende der Sprachwissenschaft handelt, also bestenfalls um gebildete Laien auf dem Gebiet der Bildenden Künste. Es stellt sich die Frage, ob ein ähnliches sprachliches Verhalten auch bei ExpertInnen anzutreffen ist.

KünstlerInnen auf eine ausgewiesene Kennerschaft hin, „insofern Eigennamen spezielle ‚Namenkenner-Gruppen‘ (P. von Polenz, Satzsemantik, S. 122) aufrufen“ (ibid.).

Im Bereich der Textsorte wird Fachsprachlichkeit mittels des Bescheidenheits- oder Autorenplurals, wie er üblicherweise in Wissenschaftstexten vorkommt, markiert (Hausendorf 2005:123).

Letztlich stellt sich das Sprechen über Kunst (auch) als eine Form von Fach- und Wissenskommunikation dar, bei der die Erzeugung, Entwicklung, Anwendung und Vermittlung von (Fach)Wissen den essentiellen Aspekt bilden (ibid.).

2.1.3.4. Das Mittel des Bewertens

Letzen Endes muss das Mittel des **Bewertens** in Augenschein genommen werden. Dies scheint das dominante Mittel innerhalb der Kunstkommunikation – sei es nun beim Sprechen, sei es beim Schreiben – zu sein (s.o.; Hausendorf 2005:122). Als Mittel werden von Hausendorf anhand der Daten folgende aufgeführt: Gefallen/Geschmack, Rang/Wert, Wirkung/Eindruck, Qualität, Kunst vs. Nicht-Kunst (Hausendorf 2005:125.). Mit ihnen werden die Haltung und Einstellung des/r Sprechers/in zum Kunstwerk Ausdruck verliehen.

Die Systematik des Bewertens stellt sich äußerst überschaubar dar (ibid.). So ist das Mittel Gefallen/Geschmack dazu da, um die subjektive Einstellung des/r Schreibers/in bzw. Sprechers/in zu kommunizieren. Ähnliches gilt für das Mittel Rang/Wert. Hier ist der Platz, an dem die Kunstkritik Fuß fasst, gleichsam der „Ort der Autorität“ (ibid.). Beim Mittel Wirkung/Eindruck wird die Affektivität, die ein Kunstwerk auf das Publikum hat, zum Ausdruck gebracht. Hier ist der Ort, an dem die Darstellung der beim Publikum evozierten Gefühle ihren Platz hat.

Das Mittel der Qualität liefert Hinweise auf die Darstellung von Subjektivität und Affektivität, da sie kontextuell eingebettet zu sein scheint zwischen Subjektivität und Affektivität; diese Mittel werden, darauf deutet zumindest Hausendorfs Datenmaterial (Hausendorf 2005:125f) hin, vor dem Hintergrund der Qualität begründet.

Ein ganz typisches und oft beobachtbares Mittel für das Bewerten dürfte die Antithese von Kunst vs. Nicht-Kunst sein. Dieses Mittel stellt einen speziellen Fall der Darstellung von Rang/Wert dar, insofern jene „an einem der extremen Pole einer darauf bezogenen Rang- und Werteskala anzusiedeln sind: das Absprechen des Kunsthaften ermöglicht

vielleicht das ‚vernichtende Urteil‘ des Kritikers schlechthin [...]“ (Hausendorf 2005:126.).⁶

2.1.4. Kunstkommunikation als hermeneutische Alltagspraxis

Mit seinen Erkenntnissen und deren Erläuterungen macht Hausendorf deutlich, dass man es bei der sog. Kunstkommunikation, also der Kommunikation *über* Kunst, mit ihren Aufgaben, also dem Beschreiben, Deuten, Erläutern und Bewerten, mit einer hermeneutische Alltagspraxis zu tun hat, die darauf abzielt, Kunst zu verstehen und damit die Kommunikation *durch* Kunst immer wieder von neuem möglich macht. Dies ist auch die zentrale These in Hausendorfs Ausführungen:

„Nicht dass Kunst grundsätzlich ‚konstruiert‘ wird, ist die Pointe dieser Überlegung, sondern dass die Kommunikation *durch* Kunst ohne die Kommunikation *über* Kunst nicht möglich wäre.“

(Hausendorf 2005:129, Hervorhebung von Hausendorf)

Überdies plädiert Hausendorf, im Hinblick auf eine „gute‘ Praxis des Sprechens über Kunst“ (Hausendorf 2005:130), für eine Aufwertung des Beschreibens als kommunikative Aufgabe des Sprechens über Kunst. Das soll nicht bedeuten, die anderen kommunikativen Aufgaben völlig bei Seite zu schieben und unbeachtet zu lassen (was schon per se ein Widerspruch wäre), sondern viel mehr neben der Deutungs-, Erläuterungs- und Bewertungshermeneutik eine entsprechende Beschreibungshermeneutik zu pflegen. Anhand der (kursorischen) Analyse eines Dialogs aus einem Film (*Smoke* von Wayne Wang, USA 1995) expliziert Hausendorf das Potential, das das Beschreiben für das Verstehen eines Kunstwerkes hat bzw. haben kann (Hausendorf 2005:131ff).

⁶ Ein Aspekt des Bewertens soll, auch wenn er für die hier vorliegende Arbeit nicht von immanenter Bedeutung ist, kurz angesprochen werden. Bei aller Subjektivität, die mit dem Mittel des Bewertens verbunden ist, muss jedoch auf die Tatsache hingewiesen werden, dass Gefallen/Geschmack nicht völlig vom Individuum abhängig zu sein scheint, sondern habituell erlernt und schichtspezifisch ist. Dies geht vor allem aus soziologischen Untersuchungen von Norbert Elias (1969) und Pierre Bourdieu (1982) (zitiert nach Hausendorf 2005:128) hervor.

Die hier vorliegende Arbeit versteht sich als diesem Ruf folgend, schon alleine deswegen, weil das zu untersuchende Corpus aus Texten (Werkeinführungen) besteht, die ihrer Intention nach Beschreibungen sein sollen.

2.2 Aspekte des Verhältnisses von Sprache und Musik in der wissenschaftlichen Literatur – Ein Auszug

Das Verhältnis von Musik und Sprache wird in der wissenschaftlichen Gemeinschaft aus vielen unterschiedlichen Blickwinkeln heraus beforscht. In wie weit sich diese beiden zusammengeführten Domänen, nämlich „Musik“ einerseits und „Sprache“ andererseits, ähneln, ist eine Frage für sich, der weiter unten genauer nachgegangen werden soll. Fest steht jedenfalls, dass die jeweiligen Domänen ihre Verankerung im wissenschaftlichen Diskurs in verschiedenen Disziplinen finden. Im Falle der Musik ist die Disziplin logischerweise die Musikwissenschaft oder Musikologie. Im Falle der Domäne „Sprache“ ist die Zuordnung der Disziplin ad hoc nicht so einfach und augenscheinlich. Denn wenn man annimmt, dass die Domäne „Sprache“ von der dazugehörigen wissenschaftlichen Disziplin, nämlich der Sprachwissenschaft oder Linguistik, bedient wird, dann stellt man sehr schnell fest, dass dies gerade nicht auf den Großteil der Fälle zutrifft. Vielmehr sind es, wenn überhaupt, Theorien, theoretische Modelle und Erkenntnisse von Teildisziplinen innerhalb der Sprachwissenschaft, die herangezogen werden. Diese sind wiederum auch in anderen wissenschaftlichen Disziplinen, wie beispielsweise der Philosophie, als fester Bestandteil verankert. Bei diesen Teildisziplinen handelt es sich vornehmlich um die Semantik und die Semiotik. Andere, das Verhältnis von Sprache und Musik betreffende Disziplinen, sind die Kommunikationsforschung oder auch die Verständlichkeitsforschung (beide im weitesten Sinn).

Der „harte Kern“ der Sprachwissenschaft, also die Grammatiktheorie, wird hingegen fast gar nicht tangiert. Aber eben nur fast. Tatsächlich gab es wissenschaftliche Bemühungen, so etwas Ähnliches wie eine „Grammatik der Musik“ mithilfe linguistischer Terminologie und Instrumentarium zu beschreiben bzw. zu entwerfen. Diese dürfen jedoch als gescheitert betrachtet werden.

Da der überwiegende Großteil der Literatur, die sich dem Verhältnis von Sprache und Musik widmet, im theoretischen wie auch inhaltlichen Kern äußerst unfruchtbar für die vorliegende Arbeit ist, wird der vorliegenden Literaturlaufarbeitung keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit innerhalb der wissenschaftlichen Textproduktion gegolten. Im Gegenteil, es handelt sich hierbei eher um einen kursorischen, unsystematischen Abriss der Literatur zu diesem Verhältnis. Nichts desto trotz darf er aber in dieser Arbeit nicht fehlen, schon allein um zu zeigen, von welchen Seiten und aus welchen Blickwinkeln heraus sich die wissenschaftliche Gemeinschaft dem Themenkreis „Musik und Sprache“ nähert.

2.2.1 Österreichisches Musiklexikon

Das **Österreichische Musiklexikon** (Boisits 2006) sieht in Sprache und Musik „[d]ie beiden akustischen Ausdrucksmöglichkeiten des Menschen [...]“ (Boisits 2006:2269). Als Begriffsebenen der Sprache werden Semantik, Syntax, Phonetik und Pragmatik aufgefasst, wobei der Konnex zur Musik durch den „sog. *Sp.[rach]*-Charakter von Musik bzw. eine zwischen *Sp.[rache]* und *M.[usik]* gesehene Analogie (vgl. die Ausdrücke ‚Tonsprache‘, ‚Klangrede‘, ‚musikalische [...] Rhetorik‘, ‚Tondichtung‘ u.ä.)“ (ibid.) geschaffen wird. Diese Verbindung könne sich laut Boisits auf eine oder mehrere der oben genannten strukturellen Ebenen der Sprache beziehen. Weiters habe Musik eine „Bedeutungs- oder Ausdrucksdimension“, was bedeutet, dass sie „auf etwas Außermusikalisches (Affekt, Gefühl) verweist“ (ibid.). Besonders wichtig wäre diese Funktion der Musik im Zusammenhang mit verschiedensten gesellschaftlich institutionalisierten Handlungen wie Riten, Arbeit, Medizin, etc. gewesen. Jedoch hätte die Musik sukzessive diese Dimension mit der steten Ausbildung der westlichen Kunstmusik verloren. „Solange die Vokalmusik vorherrschte, blieb die Unterstützung von Deklamation [...] und Ausdruck des Textes wesentliches kompositorisches Gebot [...]“ (ibid.) Auch noch im Barock wäre der Wert einer Komposition, geschuldet der barocken Nachahmungsästhetik, an ihrem „Ausdrucksgehalt“ gemessen worden. Ähnliches hätte auch in gewisser Weise für die Instrumentalmusik zugetroffen, und das bis ins späte 18. Jahrhundert. Bedeutend für die Auseinandersetzung über den Ausdrucksgehalt von reiner Instrumentalmusik war lt. Boisits das späte 19. Jahrhundert, in dem zwei konträre Ansichten über die Instrumentalmusik aufeinander

prallten, nämlich einerseits die Formalästhetik, die die Musik einzig und allein als „tönend bewegte Formen“ betrachtete bzw. diese zum relevanten Inhalt von Musik erklärte (die wichtigsten Vertreter dieses Ansatzes waren Eduard Hanslick und Otakar Hostinsky), und andererseits der Inhalts- oder Ausdrucksästhetik, die der Musik sehr wohl die Fähigkeit zuschreibt, auf Außermusikalisches zu verweisen (die Hauptproponenten dieses Ansatzes waren August Wilhelm Ambros und Friedrich von Hausegger). Was die phonetische Dimension von Sprache angeht, so war sie, nach Boisits, trivialerweise in Form der Vokalmusik innerhalb der Musik von jeher ein bedeutender Faktor. Im 20. Jh. bekäme diese Dimension jedoch einen weiteren Aspekt in Form von Sprachkompositionen, „bei denen *Sp.[ache]* in Phoneme und Silben aufgelöst wird und diese nach klanglichen Kriterien zusammengefügt werden“. (ibid.)

2.2.2 Einzelbände mit dem Fokus auf das Verhältnis von „Sprache und Musik“

2.2.2.1 Deryck Cooke (1959): *The Language of Music*

Eines der bekanntesten und meist beachteten Bücher zum Thema Musik und Sprache (im linguistischen Sinn) ist dasjenige von **Deryck Cooke** (1959)⁷, dessen Grundaussage darin besteht, dass Musik eine Sprache ist, aber keine im streng linguistischen Sinn, sondern eine Sprache der Gefühle.

Cooke vergleicht die Musik mit drei anderen Künsten, nämlich mit der bildenden Kunst bzw. Malerei (Cooke 1959:2ff), der Architektur (Cooke 1959:6ff) und der Literatur (Cooke 1959:10ff).

Lt. Cooke stößt die Analogie mit der Malerei bald an ihre Grenzen. In Bezug auf physikalische Objekte kann Musik auf drei mögliche Arten agieren: als direkte Imitation, als annähernde Imitation und als Andeutung bzw. Symbolisierung.

Die Analogie mit der Architektur scheint standhaft für polyphone Musik, nicht oder nur schlecht für einstimmige Musik.

Cooke kommt zu dem Schluss, dass letztendlich die Analogien zu Malerei und Architektur nicht viel weiter helfen, wenn man die Frage, was denn Musik für eine Kunst sein soll, wie der Komponist seine subjektiven Erlebnisse und Gefühle ausdrücken kann,

⁷ Deryck Cooke erreichte neben seinen theoretischen Arbeiten vor allem hohe Bekanntheit als derjenige Mann, der, zusammen mit anderen, die 10. Symphonie von Gustav Mahler vervollständigte.

beantworten will. Es bedarf des Vergleichs mit der Literatur und der Frage nach Musik als Sprache.

Cookes Annahme nach haben alle Komponisten seit dem 13. Jahrhundert ihre Musik bewusst oder unbewusst als eine Sprache verwendet (Cooke 1959:14f)⁸. Eine Verbindung, umschrieben mit “mind meets mind” (Cooke 1959:20), sieht Cooke zwischen Komponisten und Hörer, und die Emotionen, die der Komponist ausdrücken wollte, können vom Hörer verstanden werden. Die Verschiedenheit von emotionalen Reaktionen auf einen Kunst-Stimulus resultiere in der verschiedenartigen psychischen Beschaffenheiten der einzelnen Menschen. (Cooke 1959:21f)

Für Cooke ist Musik definitiv eine Sprache, die zweierlei Aspekte in sich birgt: zum einen ist sie „a genuine emotional language, whose terms actually possess the inherent power to awaken certain definite emotions“, zum anderen „a collection of *formulae* attached by habit over a long period to certain verbally explicit emotions in masses, operas, and songs, which produce in the listener a series of conditioned reflexes“. (Cooke 1959:24)

Die Analogie der Musik mit der Literatur (Cooke 1959:25ff) hielte nur auf der Ebene des emotionalen Ausdrucks stand, denn abstrakte Aussagen könnten durch Musik nicht wiedergegeben werden. Der zentrale Unterschied zwischen Literatur und Musik liege auf der Ebene der lautlichen Expressionen (Schreie, Heulen, Lachen, etc.). In der Literatur erführen sie eine Transformation in Worte; in der Musik erführen die nämlichen Expressionen eine Transformation in Noten. In der Literatur jedoch hätten die Ergebnisse der Transformationen sowohl einen emotionalen Aspekt als auch die Tatsache, dass ihre Bedeutung entschlüsselt würde, wo hingegen in der Musik nur mehr der emotionale Aspekt übrig bliebe, es keine im linguistischen Sinne äquivalente Bedeutung gäbe. (cf. Cooke 1959:26)

Die emotionale Ähnlichkeit zwischen Musik und vor allem Poetik sei in vokalmusikalischen Werken recht deutlich zu sehen (cf. Cooke 1959:28). In Bezug auf absolute (“pure’ music”) sagt Cooke: „music functions very much like poetry in making a coherent and unified statement out of conflicting emotions.“ (Cooke 1959:30)

Emotionalität und “technisches” Können schließen sich, nach Cooke, in den einzelnen Künsten, und besonders in der Musik, keineswegs gegenseitig aus: „In fact [...] it should be a truism to say that the construction of a work of art is guided both by the

⁸ „Within the orbit of tonality, composers have always been bound by certain expressive laws of the medium, laws which are analogous to those of language.” (Cooke 1959:15)

feelings and intellect: the intellect brings the craftsmanship to bear on realizing the overall shape which is *felt* before it is intellectually apprehended.” (Cooke 1959:31, Hervorhebung von Cooke).

Zusammenfassend sagt Cooke, hat Musik ihre eigenen Techniken und formalen Gesetze. Jedoch erscheint der Ausdruck in drei Aspekten: dem seltenen architektonischen, der eine Bewunderung der reinen Form sei; dem, auch seltenen malerischen Aspekt, bei dem der Effekt über die akustische Ebene durch Symbolisierung hin zur visuellen Ebene und weiter zur emotionalen Ebene geht; und der am häufigsten vorkommende literarische Aspekt, denn Musik sei die Sprache der Gefühle. Es würden die Emotionen direkt angesprochen. (Cooke 1959:32f) Musik sei insofern außermusikalisch als dass sie auf die reinen Gefühle hin verweise, und nicht auf bestimmte Objekte wie die Sprache im linguistischen Sinn. Cooke bekräftigt dies mit dem Vergleich, dass Poetik auch „extra-verbal“ ist, weil sie (auch) auf die Gefühle verweist, die sie evoziert. (Cooke 1959:33)

Das elementare Material in der Musik seien die Töne, die sich in einer bestimmten Tonlage („pitch“) befinden. Was Musik nun ausmache, seien die Spannungen („tensions“) zwischen diesen Tönen, wobei sich diese Spannungen nach in drei Dimensionen beschreiben ließen, nämlich „pitch“, „time“ und „tempo“, daneben gebe es noch die „characterizing agents“ „tone-colour“ und „texture“. (cf. Cooke 1959:34ff). In weiterer Folge bespricht Cooke die einzelnen Intervalle auf ihre Eigenschaften und Charakteristiken bezüglich der Spannung (Cooke 1959:51ff) und behandelt jede der drei Dimensionen für die Spannung (Cooke 1959:94ff) sowie die „characterizing agents“ (Cooke 1959:112) separat. Von Bedeutung hierbei ist immer der Kontext, in dem die Töne stehen.

In der Folge gibt Cooke sechzehn Beispiele (Cooke 1959: 113ff) für auf- und absteigende bzw. gemischte Tonfolgen, die alle (wie er behauptet) ähnliche, vom Komponisten gewollte emotionale Reaktionen beim Hörer auslösen, wie z.B. die Folge I. – (II.) – III. – (IV.) – V. in Dur (wobei die I. Stufe [Tonika] die III. Stufe und die V. Stufe [Dominante] von besonderem Interesse sind; Cooke 1959:115ff). Jede dieser Tonfolgen wird mit reichhaltigen Beispielen unterlegt.

Eine weitere Frage, der Cooke nachgeht, ist, wie Musik als Kommunikationsmedium funktioniert, sprich: wie der Komponist seine Emotionen, die er fühlt, in die Musik einbringt und dem Hörer verständlich macht. (Cooke 1959:168ff)

2.2.2.2 Klaus Wolfgang Niemöller (1980): *Der sprachhafte Charakter von Musik*

Niemöller (1980) beschreibt, wie (westlicher) Musik der Charakter des Sprachlichen zu Teil wurde, beginnend im 18. Jahrhundert und der damals einsetzenden Emanzipation der Instrumentalmusik gegenüber der Vokalmusik, für die sie nur als Begleitwerk diente, bis hin zur Neuen Musik des 20. Jahrhunderts, wo jedoch „[d]er Prozess der Versprachlichung der Musik [...] unterbrochen“ wurde (Niemöller 1980:45). Wie durch die Zeit hinweg die Instrumentalmusik mit der natürlichen Sprache verglichen resp. die Analogie zwischen Sprache und Musik gezogen bzw. Musik letztendlich selbst als Sprache betrachtet wurde, belegen Zitate sowohl von Musik schaffenden Künstlern, also Komponisten (Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Liszt, Hindemith, etc.), als auch von Theoretikern (Hanslick, Rousseau, etc.).

Zuletzt wird über die wissenschaftliche Theoriebildung in Bezug auf den musikalischen Sprachcharakter reflektiert (Semiotik, Interaktionstheorie, etc.) (Niemöller 1980:52-56).

2.2.2.3. Fred Lerdahl & Ray Jackendoff (1983): *A Generative Theory of Tonal Music*.

Ein Werk, das den Spagat zwischen Linguistik und Musikologie resp. Musikanalyse zu schaffen trachtete, ist *A Generative Theory of Tonal Music* von **Lerdahl** und **Jackendoff** (1983). Vorläufer für Lerdahl und Jackendoffs Projekt war kein geringerer als der Dirigent Leonard Bernstein, der 1973 auf Einladung der Universität von Harvard eine sechsteilige Vorlesung hielt, in der er, gestützt auf Chomskys Erkenntnisse und Forschungsergebnisse, den Nachweis über musikalische Universalien zu erbringen suchte, analog zu den sprachlichen Universalien. Überdies trachtet er nach einer Parallelisierung von Sprache und Musik⁹. Genau zu diesem Ziel lassen sich im Gegensatz zu Bernstein Lerdahl und Jackendoff nicht hinreißen (cf. Köster 1995:178). Wie der Name des Buches schon bezeichnet, versuchen die Autoren Noam Chomskys Theorie der Generativen Transformationsgrammatik (Chomsky 1957, 1965) auf das Feld der Musikanalyse zu übertragen. Darüber hinaus gehen sie in ihrer Theoriebildung weitaus systematischer und wissenschaftlicher vor, als es Bernstein getan hatte. Analog zu Chomskys Theorie in Bezug auf Sprache

⁹ Erschienen sind diese Vorlesungen in zweierlei Form: als Buch (Bernstein 1976) und als TV-Ausstrahlung (1976; als DVD-Edition erschienen 2005)

nehmen die Autoren an, dass über die klangliche Oberfläche eines (westlichen, tonalen) Musikstückes von einem Hörer unbewusst auf eine tiefer liegende musikalische Struktur desselben Stückes geschlossen wird. Der Hörer sei auch in der Lage zu hören, ob einer oder mehrere Töne falsch, also nicht in den Zusammenhang des Musikstückes passend, sind. In diesem Zusammenhang halten die Autoren folgendes fest: „We take the goal of a theory of music to be a *formal description of the musical intuitions of a listener is experienced in a musical idiom.*“ (Lerdahl/Jackendoff 1983:1, Hervorhebung von Lerdahl/Jackendoff)

In weiterer Folge stellen die Autoren Hierarchien und Regeln auf, die das Analysieren von Musikstücken nach einem generativen Modell erlauben. Eine Zusammenfassung der Theorie von Lerdahl und Jackendoff nebst deren Kritik bietet Köster (1995:178, ff.).

2.2.2.4. Vladimir Karbusicky (1986): *Grundriss der musikalischen Semantik*

In seinem Buch *Grundriss der musikalischen Semantik* (1986) stellt **Karbusicky** klar fest, dass Musik keine Sprache (Karbusicky 1986:VII), ja ihrem Wesen nach nicht einmal ein logisch-kommunikatives System ist (Karbusicky 1986:2). Wenn Musik zeichenhaft sei, so nur „rein potentiell und per Assoziation und Konvention“. (Karbusicky 1986:5) Wollte man die Semiotik nun auf die Musik anwenden, so nur unter Berücksichtigung von Bedeutungsbildung, der Wahl des Zeichenmaterials und der Rezeption. (cf. *ibid.*) Nicht wichtig sei das Zeichenmaterial selbst, sondern der Prozess der Entstehung von Bedeutung, die Semiose (im Sinne Peirces). Weniger dem gemeinsamen Zeichenrepertoire als dem, was im Hörer evoziert wird, gelte es, Beachtung zu schenken.¹⁰

Eine weiterer Unterschied zu anderen Zeichensystemen ist, dass in der Musik ein ‚richtiges‘ oder ‚exaktes‘ Verstehen keine so erhebliche Bedeutung habe. Klangobjekte müssten nicht zwanghaft Zeichen für etwas sein, seien es auch in der Regel nicht. Doch auch bei einer expliziten Botschaft des Komponisten innerhalb des Werkes sei es nicht von Bedeutung, diese Botschaft auch richtig zu dechiffrieren. Auch die „Diskommunikation“ sei möglich. (cf. Karbusicky 1986:6)

Für Karbusicky steht fest, dass im Bereich der Musik, in Verbindung mit der Zeichenlehre, das Konzept der Semantik als anwendbar zu gelten hat. Das komme daher, dass bei einem tönenden Musikwerk das Prozesshafte im Vordergrund stehe, denn das

¹⁰ „Es ist der Rezipient, der die ‚Inhalte‘ und eventuell die für ihn momentan wichtige Zeichenqualität der erklingenden Musikstruktur [...] bestimmt.“ (*ibid.*)

einziges wahre Zeichensystem in der Musik sei die Notenschrift, bei der ein Zeichen (die zu Papier gebrachte Note) für etwas anderes (nämlich den Ton, das klingende Objekt) stehe¹¹.

Die Peircesche Semiotik, und da vor allem das Konzept und die Qualität des Index bzw. der Indexikalität, findet Karbusicky als bestmögliche Herangehensweise an die Problematik der Musik als Zeichensystem, denn

„sein [des Indexes] erster ontologisch bedeutsamer Faktor ist die *unmittelbare Bindung*: etwas indiziert [...] den *Zustand* [...] des Gegenstandes.[...] Die psychosomatische Relevanz der ‚Indizes‘ macht die Anwendung auf die Musik – eine Kunst, die die Seele rührt und den Körper zur Bewegung bringt – so natürlich, wie dies bisher spontan mit dem Begriff ‚Ausdruck‘ geschah. Der zweite Faktor ist das *energetische Wesen* dieser Bindung. [...] Die Übertragung von ‚Bedeutung‘ in der Musik [...] ist tatsächlich im Sinne der Peirceschen Charakteristik *synergisch, unmittelbar* [...].“ (Karbusicky 1986:59; Hervorhebung von Karbusicky)

Auch einen ontologischen Aspekt bemerkt Karbusicky bei der Untersuchung der Zeichenhaftigkeit von Musik. Dinge in der Umgebung des Menschen seien zuerst nur einfach da, hätten aber keine Bedeutung, existieren einfach nur. Solche Dinge und Objekte könnten aber dem Prozess der Semiose ausgesetzt werden und zu einem Symbol mutieren. Ähnliches geschehe in der Musik, wenn Töne und lautliche Formen mit Bedeutung aufgeladen würden, wenn dem klanglichen Material Bilder von Seiten des Rezipienten zugeordnet würden. Auch hier macht Karbusicky den Prozess der Semiose ausfindig. (Karbusicky 1986:270ff)

2.2.2.5. Ursula Brandstätter (1990): *Musik im Spiegel der Sprache*

Ursula Brandstätters Buch *Musik im Spiegel der Sprache* (1990) beschäftigt sich explizit mit dem Sprechen resp. Schreiben über Musik bzw. der Vermittlung von musikalischen Inhalten, und zwar aus musikpädagogischer Sicht.

¹¹ „Da in der Musik nur die Notenschrift ein komplexes Zeichensystem ist, während die meisten Musikgebilde eher generative Prozesse von Zeichen repräsentieren, ist es sinnvoll, die Konvention von Semiotik $\leftrightarrow$ Semantik zu festigen und unsere Untersuchungen vor allem als ein Problem der Semantik zu betrachten.“ (Karbusicky 1986:16, f.) „Wo man das Verb ‚bezeichnet‘ benutzen kann, sprechen wir vom *semiotischen* Bezug; der *semantische* ergibt sich dort, wo das Verb ‚bedeutet‘ zutreffend erscheint.“ (Karbusicky 1986:17)

Der erste, theoretische Teil der Arbeit beleuchtet die von der Autorin gestellte Fragestellung von Seiten der Psychologie, der Philosophie und der Sprachwissenschaft. Das erste, psychologisch geleitete Kapitel beschäftigt sich mit der Verstehensfrage einerseits von Musik, andererseits von Sprache. Bei der Frage nach dem Begriff der Sprache hält sich Brandstätter an die Anschauung Gadamers (cf. Brandstätter 1990:21ff). Im Bezug auf das Verständnis von Musik folgt sie den Gedanken Hans-Heinrich Eggebrechts (cf. Brandstätter 1990:25f), der zwischen drei unterschiedlichen Verstehensformen von Musik unterscheidet, nämlich dem ästhetisch sinnlichen Verstehen, dem ästhetisch erkennenden Verstehen und dem wissenschaftsorientierten Verstehen von Musik (cf. Brandstätter 1990:25). Diese drei Ebenen des Verstehens stehen nicht unabhängig von einander, sondern beeinflussen sich gegenseitig (ibid.). Die Grundlage des Verstehens von Musik ist lt. Brandstätter begründet im Empfinden, einem „begrifflosen, emphatischen Erleben der Musik“ (Brandstätter 1990:26).

Unter der Annahme, dass Musik auch einen Bezug zu Außermusikalischem hat, beschäftigt sich Brandstätter im zweiten Kapitel ihres Buches mit dem philosophischen Aspekt der Thematik. Im Fokus stehen die Symbolfunktionen sowohl von Sprache als auch von Musik. Die theoretische Grundlage bildet die Symboltheorie Nelson Goodmans, die Brandstätter kurz umreißt (Brandstätter 1990:27ff). An diesem Punkt macht Brandstätter das Ziel ihrer Arbeit klar, nämlich die Analyse der zur Sprache gebrachten musikalischen Symbolfunktionen (cf. Brandstätter 1990:31). Sie macht klar, dass im Folgenden, wenn über Ähnlichkeit und Analogie zwischen Musik und Sprache gesprochen wird, eine durch sprachliche Konvention festgelegte Ähnlichkeit gemeint ist¹². Dies nennt sie, im Sinne Kants, das Kriterium der scheinbaren bzw. konventionalisierten Ähnlichkeit (cf. Brandstätter 1999:32).

Im Folgenden führt Brandstätter die Symbolfunktionen der Sprache aus, die da wären: die Denotationsfunktion, die Exemplifikationsfunktion, die Ausdrucksfunktion, die Konnotationsfunktion und die Anzeichenfunktion (cf. Brandstätter 1999:33f).

Mit der Zuwendung zu den Symbolfunktionen der Musik offenbaren sich drei Probleme, wenn man Musik unter dem Aspekt eines Zeichensystems betrachtet: erstens versperre die der Musik inhärente Charakteristik als begrifflose Kunst ihr den Zugang zum Sprachanalytischen (Brandstätter 1990:34f); zweitens mangle es der Musik an Intersubjektivität der Bedeutung (Brandstätter 1990:35); drittens ergäben sich erhebliche Schwierigkeiten bei der Applikation der Termini „signifiant“ und „signifié“ auf das

¹² Zur Problematik der Ähnlichkeit bzw. dem Kriterium der scheinbaren Ähnlichkeit cf. ibid.

Gebiet der Musik (ibid.). Die von Brandstätter ausgemachten Symbolfunktionen sind die Denotationsfunktion, die Repräsentationsfunktion, die musikimmanente Repräsentation, die musiktranszendente Repräsentation, die Konnotationsfunktion, die Exemplifikationsfunktion und die Ausdrucksfunktion (Brandstätter 1990: 36ff)

Im Vergleich der beiden Medien stellt Brandstätter fest, dass bei der Sprache eindeutig die denotative Funktion die Oberhand hat, während bei der Musik Repräsentation, Exemplifikation und Ausdruck ähnlich stark ausgeprägt sind. In Bezug auf das Sprechen über Musik meint sie: „Die unterschiedliche Gewichtung der Symbolfunktionen könnte als eine der Ursachen für das Gefühl des Ungenügens angesehen werden, das entsteht, wenn Musik zur Sprache gebracht wird.“ (Brandstätter 1990: 41) Aber es könnte durchaus die Möglichkeit gegeben sein, sich mithilfe der sprachlichen Mittel der Exemplifikation und des Ausdrucks in einem analogen Nachvollzugs- bzw. Nachschaffensprozess der Musik anzunähern. Angeschnitten wird noch die Unterscheidung zwischen wissenschaftlicher Musikanalyse, bei der die denotative Funktion überwiege, und dem nicht wissenschaftlichen, literarischen Sprechen/Schreiben über Musik, die oftmals eine Anpassung an die Symbolisierungsmöglichkeiten der Musik anstrebe. Im Zentrum der wissenschaftlichen Analyse liege fast immer und ausschließlich die Darstellung musikimmanenter Repräsentationen und nicht die Ausdrucksfunktion der Musik (ibid.).

Im dritten Kapitel, das sprachwissenschaftlich ausgerichtet ist, wendet sich Brandstätter drei verschiedenen Sprachsystemen zu, die alle drei verschiedene, von einander unterschiedliche Sprachfunktionen erfüllen und in verschiedenen Verwendungszusammenhängen gebraucht werden. Jedoch werde in allen dreien über Musik geschrieben bzw. gesprochen. Die drei sprachlichen Systeme sind die Wissenschaftssprache, die poetische Sprache und die Gemeinsprache.

Nach einem kurzen historischen Abriss (Brandstätter 1990:44f) beschreibt Brandstätter die Funktionen und Merkmale der Wissenschaftssprache allgemein und beleuchtet die Problematik bei der musikwissenschaftlichen Terminologie (Brandstätter 1990:46f).

Auch die poetische Sprache wird kurz historisch beleuchtet (Brandstätter 1990:48), ehe ihre Merkmale dargelegt werden. Hierbei erwähnt sie die wichtige Stellung, die die Metapher in der poetischen Sprache hat (Brandstätter 1990:49). Zuletzt werden

noch die Merkmale der Gemeinsprache und der Einfluss der Fachsprache auf sie behandelt (Brandstätter 1990:51f).

Im folgenden zweiten Teil ihres Buches widmet sich Brandstätter der Analyse von Texten, die ihrerseits musikalische Werke beschreiben bzw. selbst analysieren, wobei das Spektrum sehr weit gefächert ist: Neben der Beschreibung von Anton Bruckners Vierter Symphonie durch Hermann Kretschmar (Brandstätter 1990:74ff) oder Dieter Schnebels Interpretation von Franz Schuberts Streichquartett G-Dur op. 161, untersucht Brandstätter auch die Darstellung der Klaviersonate op. 111 von Beethoven und des Vorspiels zum dritten Akte von Wagners „Meistersingern“ von Thomas Mann in seinem „Doktor Faustus“ (Brandstätter 1999:55ff), oder die Interpretation zweier Lieder von Randy Newman durch Heinz Rudolf Kunze (Brandstätter 1990:146ff).

Zusammenfassend erkennt die Autorin, dass es eine Vielzahl von möglichen Herangehensweisen an die Ausformulierung von Musik gibt, die nicht zuletzt von der Voreinstellung des jeweiligen Autors zur zu beschreibenden Musik geprägt sind. Letztlich stehen alle Arten von Beschreibungsvarianten einander gleichberechtigt gegenüber, keiner sei ein Vorzug zu geben (Brandstätter 1990:182f).

2.2.2.6. Joseph P. Swain (1997): *Musical Languages*

Swain (1997) vergleicht großflächig die Musik mit Sprache auf vielen linguistischen Teilgebieten wie Phonologie, Syntax, Semantik. Überdies behandelt er die Wichtigkeit des Kontextes in und um beide Medien und widmet sich weiters der musikalischen Metapher sowie den Kunstsprachen und dem Problem der Musik des 20. Jahrhunderts, ehe er über die Evolution der „musical languages“ zum Wesen der „musical languages“ selbst kommt. Zentraler Aspekt des Buches ist das Aufzeigen von Parallelen bzw. Analogien zwischen Sprache und Musik.

„Comparisons and images are indeed the main point here, for the argument is unabashedly analogical, and they are the stuff of it. I am not out to prove that music is in fact a language, or even a special kind of language. Rather, the analogical argument sets out to show as many essential similarities as possible in order to make reasonable, plausible, and, even compelling judgements about music based on the facts of linguistic experience.” (Swain 1997:5)

Hierfür nimmt er auch Bezug auf zwei der wichtigsten Bücher zum Thema Musik und Sprache (im linguistischen Sinn), nämlich Cooke (1959) und Bernstein (1976), wobei er es nicht verabsäumt darauf hinzuweisen, dass „[t]he most explicit attempts to invigorate the analogy [i.d. von Musik und Sprache, J.D.] – by Deryck Cooke, who offered a semantic profile of Western music in *The Language of Music*, and [...] by Leonard Bernstein, who applied Chomsky’s generative grammar to musical analysis [...] – were scorned so often and so pointedly that their contribution ended up providing only more fodder for the cannons of the opposition.” (Swain 1997:4)

Die drei prominentesten “leitmotifs” in seiner Erforschung der Analogien sind erstens: „music’s preference for sound over meaning compared with speech’s preference for meaning over sound” (Swain 1997:15); zweitens: „the pervasive and uneliminable role of context in perception” (ibid.); und drittens: “[...] it is an unsuspected benefit of the entire analogy of music and language that cooperation among the various interests of sound, structure, and meaning will be enforced, for we shall see time and again that the linkage among these general aspects are strong.” (Swain 1997:16)

Argumentiert wird größtenteils aus der Rezipientenperspektive, denn „the evidence, assumptions, ideas, and conclusions throughout the book rely very much on the notion of perception. The point of view taken, most of the time, is that of the listener, whether music or speech is at issue.” (Swain 1997:17)

Die Gebiete, denen sich Swain im Folgenden widmet, sind die Syntax (Swain 1997:19ff), wobei er erst Einblick in die linguistische Syntax gibt und dann Analogien zur musikalischen Syntax darstellt (Swain 1997:25ff), vor allem in Bezug auf die Kontextualität („context“, Swain 1997:27f), die Spannung („tension“, Swain 1997:28ff) und verbunden damit die Auflösung („resolution“ Swain 1997:34ff), sowie die spielerische Technik („technique“, Swain 1997:38ff). Weiters behandelt er die Semantik und die semantische Reichweite von Musik („semantic range“, Swain 1997:44ff), wobei Swain hier auch das Verhältnis von Wörtern und Musik mit einbezieht (Swain 1997:55ff), ebenso wie auch Wort- und Bildmalerei („word painting and picture painting“, Swain 1997:61ff). Hinzu kommt noch die Bedeutung, die das Leitmotiv in der Musik spielt (Swain 1997:58ff). In der Folge widmet sich der Autor der Pragmatik („musical context“ bzw. „musical pragmatics“ Swain 1997:73ff, Swain 1997:84ff), wie auch an die Psycholinguistik angelehnte Gebieten wie der Perzeption (Swain 1997:77ff) und der Verarbeitung (Swain 1997:79ff). Ein weiteres semantisches Gebiet wird von Swain separat behandelt, nämlich das der

Metaphorologie (Swain 1997:95ff). Nachstehend zieht er Analogien zwischen künstlichen Sprachen (Esperanto, Programmiersprachen, etc.) und avantgardistischen Musikrichtungen des 20. Jahrhunderts (Minimal Music, Serielle Musik, musique concrète, etc.) (Swain 1997:199ff), ehe er auf die Frage nach der Evolution der musikalischen Sprachen eingeht (Swain 1997:141ff) und abschließend das Konzept der musikalischen Sprachen und Ihrer Implikationen (Swain 1997:168ff) resümiert.

2.2.2.7. Katharina E. Müller (1998): *Rhythmus und Sprache*

Von psycholinguistischer Warte aus interessant ist die Dissertation von **Katharina E. Müller** (1998), die der Frage nachgeht, welchen Einfluss musikalische Vorerfahrungen, besonders rhythmische, auf die Sprachverarbeitung haben. Neben einem Abriss über themenrelevante Aspekte wie die Bedeutung der Rhythmuswahrnehmung beim Spracherwerb (Müller 1998:12ff) und sprachimmanente zeitliche Relationen (Müller 1998:21ff), gibt Müller auch Auskunft über den Stand der Dinge innerhalb der Patholinguistik, vor allem was Störungen des Sprachrhythmus angeht (Müller 1998: 28ff).

Weiters behandelt Müller die Frage nach der Rolle von temporalen Faktoren („sequencing“, Müller 1998:42ff; „timing“ Müller 1998:44ff) bei der Informationsverarbeitung sowie themenrelevante Aspekte der Hemisphärenspezialisierung (Müller 1998:55ff), welche grundlegend für den experimentellen Teil (Müller 1998:75ff) ihrer Arbeit sind, bei dem es um die Frage nach der Verarbeitung bzw. Wahrnehmung von Rhythmen bei Musikern resp. Nichtmusikern geht. Hier kommt Müller zu dem Schluss, dass Musiker durch ihre Vorerfahrung einen Vorteil bei sprachlichen Aktivitäten, wie z.B. dem Sprachenlernen, haben dürften (cf. Müller 1998:161ff)

2.2.3 Sammelbände mit dem Fokus auf das Verhältnis von „Sprache und Musik“

2.2.3.1 Peter Faltin & Hans-Peter Reinecke (1973): *Musik und Verstehen*

Faltin und Reinecke (1973) tragen in ihrem Sammelband „Musik und Verstehen“ Beiträge aus verschiedenen Disziplinen, vornehmlich Musikwissenschaft, Philosophie, Linguistik Ästhetik und Soziologie zusammen, um der Antwort auf die Frage, wie man denn Musik „verstehen“ kann, näher zu kommen. Konkret beschäftigen sich die einzelnen Autoren des Bandes mit dem Problem, „was sich hinter dem vagen, viel gebrauchten Ausdruck ‚Verstehen‘ verbirgt, ob es möglich oder überhaupt sinnvoll ist, über Verstehen in Bezug auf Musik zu sprechen.“ (Faltin/Reinecke 1973a:9). Ein zweiter zentraler Aspekt, mit dem sich die Autoren der Beiträge auseinandersetzen, ist die Frage, ob „es sich bei Musik um eine ‚Mitteilung‘ im engeren Sinne [handelt] bzw. was wird hier denn kommuniziert?“ (ibid.)

Exemplarisch werden die Aufsätze von Bengtsson, Dahlhaus, Eggebrecht und Schaff im Folgenden vorgestellt.

2.2.3.1.1 Ingmar Bengtsson (1973): „Verstehen“ – Prolegomena zu einem hermeneutisch semiotischen Ansatz

Für *Bengtsson* (1973) ist Musik keine Sprache, kann aber versprachlicht werden. Er hält die atomistische Betrachtung von semantischen Elementen in einer sinn- und bedeutungstragenden Mitteilung für verfehlt, da all diese Elemente im weitesten Sinne stark kontextabhängig sind. Er bezeichnet sie als „kulturelle Entitäten“ (Bengtsson 1973:17). Nachdem er die allgemeine Problematik des Begriffes „Verstehen“ betrachtet hat (Bengtsson 1973:11ff), fokussiert er diejenige des „Verstehens von Musik“ im Allgemeinen und schlägt zu diesem Zwecke eine sowohl semiotische (Bengtsson 1973:13ff) wie auch hermeneutische Herangehensweise (Bengtsson 1973:22ff) vor. Bengtsson versteht „Musik“ als einen Code im Sinne der Semiotik, den zu verstehen eine Codevertrautheit vorausgesetzt wird (cf. Bengtsson 1973:15). Prinzipiell vertritt er die Ansicht, dass verschiedene Codetypen nicht ineinander übersetzbar sind, jedoch können Verbalisierungen über sie stattfinden (cf. ibid.).

Somit sei auch Musik verbalisierbar, deshalb jedoch nicht sofort und zwingend semantisch resp. könne man ihr nicht sofort semantische Eigenschaften zuschreiben (cf. Bengtsson 1973:16).

Zur Bedeutung der Hermeneutik in Verbindung mit dem Musikverstehen meint Bengtsson:

„Einer der Kernpunkte dieses Ansatzes liegt in der Auffassung, dass ‚Verstehen‘ dem intendierten Inhalt oder Sinn einer Mitteilung gilt und dass der Verstehensakt das Ergebnis von Begegnungen ist, bei denen – im weitesten Sinn des Wortes – Dialoge entstehen. Verstehen setzt ein gewisses Maß an Vorverständnis voraus und vollzieht sich innerhalb eines Verstehenshorizonts, den es in einem aktiven und dynamischen Prozess sowohl auszuweiten als auch mit dem Horizont der empfangenen Mitteilung in immer bessere Übereinstimmung zu bringen gilt.“
(Bengtsson 1973:22)

Die Verbindung von Semiotik und Hermeneutik wird wie folgt dargestellt:

„Obwohl nicht identisch, weisen die Begriffe ‚Codevertrautheit‘ und ‚Vorverständnis‘ mit ihren gemeinsamen Berührungspunkten auf die Möglichkeit einer Verbindung zwischen Semiotik und Hermeneutik hin. Unter beiden Aspekten behalten Begriffe wie ‚Gehalt/Sinn/Bedeutung‘ und ‚Mitteilung‘ ihre zentrale Stellung. Folgende Aussage möge die Verbindung beider Ansätze verdeutlichen: ‚Wir sehen uns mit etwas (= Mitteilung) konfrontiert, das einen *Sinn trägt*, der *verstanden* sein will.‘¹³“ (ibid.; Hervorhebung von Bengtsson)

2.2.3.1.2 Carl Dahlhaus (1973): Das „Verstehen“ der Musik und die Sprache der musikalischen Analyse

Für Dahlhaus (1973) existieren zwei verschiedene Arten von „Verstehen“: einerseits das Verstehen als das Wissen, wie man etwas gebraucht (beispielsweise Sprache im Sinne des Wittgenstein’schen Sprachspiels); andererseits als reflektierendes Verstehen¹⁴. Auch

¹³ Der im Original in Anführungszeichen gesetzte Satz wird nicht als Zitat angegeben.

¹⁴ „[M]an ‚versteht‘ eine Sprache, wenn man sich – um mit Wittgenstein zu reden – ein ‚Sprachspiel‘ als ein Stück ‚Lebensform‘ zu eigen gemacht hat. [...] Dagegen setzt das reflektierte ‚Verstehen‘, das ein Hermeneut meint, wenn er vom ‚Verstehen eines Textes‘ spricht, innere Distanz zum Gesprochenen oder Geschriebenen voraus, das der Hörer oder Leser nicht mehr unmittelbar [...] sich anzueignen vermag, sondern gleichsam durch ‚Übersetzung‘ sich begreiflich machen muss. Die Verständigung als einfacher ‚Vollzug‘ geht über in eine ‚Interpretation‘, die eine ‚Kunst‘ – deren ‚Kunstlehre‘ die Hermeneutik ist –

das verstehen von Musik sei zunächst unreflektierter Vollzug und werde dann Interpretation. (cf. Dahlhaus 1973:37).

Die Vorstellung, dass Musik als tönende Form nur sich selbst bedeutet, wird kritisch beäugt: durch diese Aussage würde Musik überhaupt erst Bedeutung zugesprochen, jedoch liege diese Bedeutung in der Musik selbst und sei folglich nicht außermusikalisch. Letztlich gehe es jedoch um das, was im Notentext nicht notiert ist, das es zu verstehen gilt. Das Verstehen wiederum werde mithilfe der Umgangssprache wiedergegeben. Diese sei zwar ungenau, aber sinnvoll für dieses Unterfangen. Und es seien gerade die nicht notierten Dinge im Notentext, die die Musik sprachähnlich machten (cf. Dahlhaus 1973:39). Sicherlich wäre neben der üblichen Notenschrift, welche Höhe, Zeitpunkt und Dauer eines oder mehrerer Töne angibt, eine „Bedeutungsschrift“ (cf. *ibid.*) denkbar, jedoch sei es nie zur Schaffung einer solchen gekommen.

Weiters hält Dahlhaus fest, dass seiner Ansicht nach Musik keine Sprache ist, jedoch einen der Sprach ähnlichen Charakter hat, wobei „lediglich von einer partiellen Analogie die Rede sein“ kann (Dahlhaus 1973:40). Jedoch hat die Metapher von der Musik als „Sprache“ für ihn durchaus Berechtigung, insofern nämlich, als dass er der Musik „Mehrschichtigkeit“ zuschreibt und innerhalb der „tönenden Form“ einen Sinn verborgen sieht (cf. *ibid.*).

Für bedenkenswert hält Dahlhaus auch die Tatsache, dass über Musik gesprochen bzw. geschrieben wird. Ein – wenn nicht der – Zugang zur „Sprache“ der Musik sei der über die Sprache, in der über die Musik gesprochen wird¹⁵.

Ähnlich wie bei Bengtsson (1973) spielt auch bei Dahlhaus die Hermeneutik eine wichtige Rolle. Im Sinne Gadammers meint Dahlhaus, dass das Verstehen erst durch das Verwenden von Sprache überhaupt entsteht (cf. Dahlhaus 1973:44f).

Überhaupt betrachtet Dahlhaus das Denken über Musik als konstituierenden Bestandteil der Musik an sich (cf. Dahlhaus 1973:46). Für Dahlhaus bedeutet Musik zu verstehen sowohl Musik machen als auch Musik interpretieren, man muss sowohl auf dem musikalisch-technischen Terrain bewandert sein wie auch auf dem musikalisch-analytischen, d.h. sprachlichen Gebiet belesen und eingelesen sein.

darstellt. Das primäre, ‚natürliche‘ Verstehen wird durch ein sekundäres, ‚artifizielles‘ abgelöst.“ (Dahlhaus 1973:37)

¹⁵ Dahlhaus versäumt jedoch nicht anzumerken, dass die „Sprache“ der Musik nicht in die verbale Sprache übersetzbar ist (cf. Dahlhaus 1973:41)

2.2.3.1.3 Hans Heinrich Eggebrecht (1973): Über begriffliches und begriffloses Verstehen von Musik

Unter „musikalischem Sinn“ versteht *Eggebrecht* (1973) „die Materialität des Klingenden“, die zu einem sinnvollen Gesamten strukturiert bzw. organisiert wird (cf. *Eggebrecht* 1973:48). Die sog. „absolute“ Musik, also reine Instrumentalmusik ohne einerseits Gesang, andererseits einem vorgestellten Programm, sei selbstreferenziell, verweise also auf nichts Außermusikalisches (cf. *Eggebrecht* 1973:49). Somit stehe die Musik als „begrifflose“ Kunst da, bei der es in erster Linie auf die Organisation der Struktur ankomme (cf. *ibid.*). Die Art und Weise der Strukturierung und Organisation der Musik sei sowohl kulturell wie auch geschichtlich geprägt, stelle somit ein soziales Phänomen dar. Das Bewusstsein über musikalische Strukturen und den musikalischen Sinn sei ein kollektives (cf. *Eggebrecht* 1973:50). Auf der Seite des musikalischen Werkes bzw. dessen Schaffung entspreche diesem Bewusstsein ein System von verschiedenen abstrakten Normen, die interdependent seien, da sie innerhalb eines Systems auftreten, aber auch die Erwartungshaltung der Rezipienten in früherer Zeit geformt hätten und auch weiterhin formten. (*Eggebrecht* 1973:50f).

Neben diesem Aspekt der Begrifflosigkeit innerhalb der Musik bzw. eines jeden einzelnen Musikstückes, erkennt *Eggebrecht* innerhalb der Musik auch etwas Begriffliches, das es zu verstehen gilt, nämlich das, was er den „Gehalt“ nennt (cf. *Eggebrecht* 1973:52). Dieser sei begrifflich und umfasse das gesamte Musikstück. Überdies wäre der Gehalt schon bei der Schaffung des Musikstückes zugegen und sei es auch bei jeder Reproduktion des selben (cf. *ibid.*).

Musikalischer Sinn und musikalischer Gehalt seien interdependent. (*ibid.*) Jedoch geht *Eggebrecht* davon aus, dass die Form, der Sinn dem Gehalt folgt, dass gleichsam ein begrifflich greifbarer Gedanke vor dem Notentext existiert hat.

Als wissenschaftliche Untersuchungsmethode für den Gehalt eines Musikwerkes schlägt *Eggebrecht* die Analyse von verbalen (mündlichen, jedoch vor allem schriftlichen) Reaktionen auf ein Musikstück vor (*Eggebrecht* 1973:53). Denn in diesen Beschreibungen würden semantische Felder isoliert, die einen Rückschluss auf den Gehalt des Werkes zuließen (cf. *Eggebrecht* 1973:44ff).

2.2.3.1.4. Adam Schaff (1973): Das Verstehen der verbalen Sprache und das Verstehen von Musik

Schaff (1973) expliziert sein Modell der Kommunikation und der Sprache und klärt zuerst, was für ihn sprachliches Verstehen bedeutet. Dabei vertritt er einen behavioristisch anmutenden Verstehensbegriff, wenn er sagt, dass das Verstehen von sprachlichen Aussagen anhand der verbalen oder auch nichtverbalen Reaktionen ersichtlich ist (cf. Schaff 1973:277). Ausschlaggebend ist für Schaff überdies die Tatsache, dass der Kommunikationsprozess durch die Sprachgemeinschaft vermittelt ist und das Sprachsystem ein gesellschaftliches und historisch gewachsenes Produkt ist (cf. Schaff 1973:278). Überdies sei das Sprachsystem zugleich Erzeuger und Erzeugnis der Kultur der jeweiligen Gesellschaft. In der Sprache spiegle sich auch die Weltansicht der jeweiligen Gesellschaft wieder (cf. Schaff 1973:279). Überhaupt nimmt die Gesellschaft resp. das gesellschaftliche Milieu eine gewichtige Rolle bei Schaffs Modell ein, was an seiner „These von der Vermittlerrolle des gesellschaftlichen Milieus im Kommunikationsprozess“ (ibid.) ersichtlich wird.

Neben Sprache als natürlicher Sprache versteht Schaff auch Sprache als ein System von Zeichen, die Bedeutungsträger sind. (cf. Schaff 1973:279f) Das „Verstehen“ existiert für ihn in mehreren Ausprägungen, nämlich neben dem wörtlichen Verstehen auch beispielsweise das Verstehen von Zusammenhängen u.ä. Der Begriff „Verstehen“ wird somit oft metaphorisch gebraucht. (Schaff 1973:280)

Auch Musik ist nach dieser Meinung eine Sprache bzw. besitzt sie eine Sprache, zwischen Musik und Sprache bestehen Analogien. (cf. Schaff 1973:281) Musik sei auch eine Art von Kommunikationsprozess, denn Schaff geht davon aus, dass die Intention des Komponisten darin liegt, dem Hörer mit seiner Komposition etwas mitzuteilen¹⁶. Jedoch wirft diese Annahme zwei Fragen auf, nämlich einerseits, wie die Kommunikation realisiert werde, und andererseits, was das Objekt der Kommunikation sei (cf. Schaff 1973:282f). Die Sprache übermittelt laut Schaff vornehmlich Bedeutung, die Musik Gefühlserlebnisse (cf. Schaff 1973:284). Was nun das „Verstehen“ von Musik angeht, so manifestiere sich dieses auf dreierlei Art: einerseits – im Gegensatz zur Sprache – ausschließlich als „aufnehmen“, „erleben“, „das Schöne empfinden“, etc., (Schaff 1973:286). Andererseits wird auch vom „Verstehen“ von Musik gesprochen, wenn man glaubt, die Intention des Komponisten

¹⁶ „Die Musik und ihre Sprache sind ein spezifisches Mittel der menschlichen Kommunikation; die Musik muss daher [...] als Bestandteil des Kommunikationsprozesses und im Rahmen der Kommunikationssituation gesehen werden.“ Schaff (1973:282)

erfasst zu haben (cf. Schaff 1973:287). Überdies könne „Verstehen“ auch heißen, die Struktur eines Musikstückes entschlüsselt zu haben. Also steht hier „verstehen“ für „erkennen“ (cf. Schaff 1973:288).

2.2.3.2 Carl Dahlhaus (1975): *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*

Mehr mit philosophischen, auch sprachphilosophischen Betrachtungen zum Thema Musik beschäftigt sich **Carl Dahlhaus'** Sammelband *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik* (1975). Das Hauptanliegen dieses Bandes ist es, die Wichtigkeit der Methode der Hermeneutik für die Musikwissenschaft herauszustreichen. Zu bedenken sei, dass die Hermeneutik seit Hermann Kretzschmar und August Schering um 1900 innerhalb der Musikwissenschaft teilweise zu einem Reizmittel geworden sei, da diese durch einen poetisierenden Stil die inneren Handlungen von (instrumentalen) Musikstücken darzustellen trachtete, welche ihrer Meinung nach den Sinn bzw. die Bedeutung des jeweiligen Werkes darstellten.

Die Musikwissenschaft sollte nach Dahlhaus von den Entwicklungen innerhalb der hermeneutischen Vorgehensweise in Nachbardisziplinen wie der Literaturwissenschaft, Sprachwissenschaft, Soziologie, Geschichtswissenschaft und natürlich Philosophie, profitieren und die Hermeneutik in ihren Methodenkanon aufnehmen (cf. Dahlhaus 1975a:7).

Die intuitive Hermeneutik, wie sie Kretschmar praktizierte, müsse durch eine empirische Hermeneutik ersetzt werden, und das könne am ehesten dadurch geschehen, dass die Probleme der musikalischen Semantik in Fragen der Pragmatik, also Fragen nach dem Gebrauch von Musik, umgewandelt würden (cf. Dahlhaus 1975a:8), denn „[d]er Sinn eines musikalischen Gebildes soll dadurch erschlossen werden, dass man auf den sozialen Kontext zurückgeht, in dem das Stück Musik eine Funktion erfüllt.“ (ibid.).

Die neuere musikalische Hermeneutik umschließt nach Dahlhaus dreierlei, nämlich zum einen „eine historische Auseinandersetzung in systematischer Absicht“, zum anderen „die Rezeption der Hermeneutik-Diskussionen anderer Disziplinen“ sowie „Ansätze zu musikalischen Interpretationen jenseits der veralteten Alternative von Form- und Inhaltsästhetik“ (ibid.).

Thematisch ziehen sich drei Probleme als roter Faden durch den Sammelband, nämlich das Verhältnis von Hermeneutik und Analyse durch die Geschichte der Musikwissen-

schaft; weiters die Bedeutung des Biographischen in älteren Analysen; und zuletzt die Differenz zwischen historischer und aktualisierender Analyse (cf. Dahlhaus 1975a:8ff).

Anhand der Darstellung der Artikel von Bittner, Kneif, Dahlhaus selbst und Hubig, die speziell aus sprachwissenschaftlicher Sicht interessant sind, soll dieses Spektrum beleuchtet werden.

2.2.3.2.1 Rüdiger Bittner (1975): Ein Versuch zur Sprachartigkeit der Musik

In einem äußerst kurzen Paper äußert sich *Bittner* (1975) zum Thema Musik und Ausdruck. In dem Maße, wie Sprache etwas ausdrücken könne, so könne Musik das eben nicht. Musik sei jedoch ausdrucksvoll, ähnlich einer Geste, die, wenn sie nicht von verbalen Äußerungen begleitet werde, auch verstanden werden könne, und zwar genau wegen der Absenz des Verbalen.

2.2.3.2.2 Tibor Kneif (1975): Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik

Kneif (1975) thematisiert in seinem Aufsatz die musikalische Hermeneutik von Kretschmar und Schering unter semiotischen Gesichtspunkten, da für ihn feststeht, dass es Kretschmars Auffassung ist, dass Musikwerke semantisch interpretierbar sind und auch interpretiert werden müssen. Überdies seien musikalische Werke auch für Kretschmar „Komplexe von Zeichen [...], die auf ein Bezeichnetes, ein Signifikat, hinweisen.“ (Kneif 1975:63). Bei Kretschmar sei die Deutung in der Regel, dass es Bilder seien, die durch Affekte, welche von der Musik evoziert werden, entstehen. Diese Bilder seien letztendlich Metaphern, da die „Grenzen des streng Beweisbaren in der unbenannten Instrumentalkomposition ziemlich eng gesteckt sind.“ (Kretschmar, zit. nach Kneif 1975:65), wobei mehrere Bilder für denselben Affekt möglich wären (ibid.).

Problematisch bei Kretschmars Hermeneutik ist die „Vermittlung zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen, dem vorgegebenen Affekt und der veranschaulichenden Metapher“ (Kneif 1975:66), da er nämlich nicht Bezug auf die außermusikalische Vorstellung des Komponisten zu nehmen versucht, im Gegensatz zu Schering, für den die konkrete Auslegung eines musikalischen Werkes einer wissenschaftlichen Hypothese entsprach (cf. ibid.)

Zu bedenken sei jedoch, dass bei der hermeneutischen Analyse, wie sie nicht nur Kretzschmar und Schering betrieben haben, Bedeutung teilweise nur gestiftet werde, und somit „lässt sich das hermeneutische Verfahren nicht einfach als semantische Analyse bezeichnen.“ (Kneif 1975:69) Letztlich weist Kneif darauf hin, dass es, in Bezug auf die Neue Musik, wie etwa die Dodekaphonie, zum Zeitpunkt keine auf Kretzschmars Hermeneutik fußende semiotische Tradition gibt (cf. Kneif 1975:70).

2.2.3.2.3 Carl Dahlhaus (1975b): Fragmente zur musikalischen Hermeneutik

Zu Beginn seines eigenen Beitrages macht *Dahlhaus* (1975b) auf die, wie er meint, im Bewusstsein des Musikpublikums liegende, Dichotomie von Analyse und Hermeneutik aufmerksam, wobei sich erstere mit der Formästhetik, letztere mit der Inhaltsästhetik befasst. Er relativiert jedoch die zum Zeitpunkt allgemein gültigen wissenschaftlichen Argumente, die sich einerseits gegen die Gefühlsästhetik, da diese im Ruf steht, sich allzu oft als „schlechte Poesie“ zu manifestieren, andererseits für die Formästhetik, da sich diese an den Notentext hält und sachlich-wissenschaftlich abläuft, aussprechen. Er meint, dass es sich hierbei eher um ein Phänomen mit graduellen Abstufungen handelt (cf. Dahlhaus 1975b:159f). Er stellt auch die Frage in den Raum, ob der Vorwurf der fehlenden Intersubjektivität der Gefühlsästhetik wirklich gerechtfertigt sei, da die so genannte „Empfindungssprache“, wie sie Johann Nikolaus Forkel nennt, in bestimmten Milieus, sowohl sozialen als auch historischen, erwachsen sei. (cf. Dahlhaus 1975b:161) Weiters nimmt Dahlhaus Bezug auf die Expression von Gefühlen, wie sie einerseits durch Musik, andererseits durch Sprache evoziert werden. Dabei ist er der Auffassung, dass bestimmte Gefühle nur durch den Reiz von Musik entstehen, und diese können nicht adäquat durch Sprache wiedergegeben werden (cf. Dahlhaus 1975b:162). Diese Unübersetzbarkeit rühre nicht von der Gegenstandslosigkeit der Inhalte, vielmehr trifft folgendes zu: „Sofern ein musikalisch ausgedrücktes Gefühl erst durch den musikalischen Ausdruck überhaupt zum Gefühl wird, als das es sich zeigt, ist eine Transformation in Sprache ausgeschlossen.“ (Dahlhaus 1975b:162f) Was jedoch gegeben sei, ist eine psychische Gefühlsbasis (cf. Dahlhaus 1975b:163). Eine Beziehung zu einem konkreten Äußeren, etwas, das dem Stück selbst nicht innewohnt, sei nicht von Bedeutung für die Gefühlsregung im Hörer. Vielmehr handle es sich hierbei um „eine Qualität [...], die an der Musik selbst haftet.“ (Dahlhaus 1975b:164).

Im zweiten Teil seines Aufsatzes unternimmt Dahlhaus einen Vergleich zwischen der verschiedenen Ebenen der Sprache (Phonologie, Syntax, etc.) und denen in der Musik (und benennt sie analog zu denen in der Sprache), und befasst sich auch mit der historischen Bildung dieser Analogien (Dahlhaus 1975b:164-172)

2.2.3.2.4 Christoph Hubig (1975): Musikalische Hermeneutik und musikalische Pragmatik

Hubig (1975) liefert einen Beitrag zum Entwurf einer Wissenschaftstheorie der Musikwissenschaft mit Einbeziehung der Pragmatik nach Charles S. Peirce, die er musikalische Pragmatik nennt. Als sich die moderne Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert formierte, bestand sie nach Hubig aus zwei Strömungen, nämlich der musikalischen Hermeneutik und dem Historismus, wobei nach Hubigs Meinung beide mit falschen Subjektbegriffen operierten (cf. Hubig 1975:121f bzw. 124ff). Hubig fordert die Einführung der pragmatischen Dimension im Sinne Peirces in das Fach der Musikwissenschaft (cf. Hubig 1975:122, bzw. 133ff, cf. Dahlhaus 1975a:8). Wie diese Musikalische Pragmatik beschaffen sein soll, skizziert er am Ende seines Aufsatzes (cf. Hubig 1975:148-158).

2.2.3.3 Otto Kolleritsch (1989): *Verbalisierung und Sinngehalt*

Otto Kolleritsch führt in seinem Sammelband (1989) Beiträge zusammen, die sich mit dem Denken über Musik und dessen Verbalisierung (in welcher Form auch immer) befassen. Konkret geht es um die Frage, „wie das Sprechen über Musik ein Vorgang sein kann, der an die zu beschreibende Sache sich hält, in ihrem Bereich des ‚Gemachten‘ wie in dem mit ihm Ausgedrückten, das Kognitive wie das Erlebnismäßige vermitteln hilft, es aufzuschließen vermag.“ (Kolleritsch 1989a:7) Um der Beantwortung dieser Frage näher zu kommen, melden sich Musikwissenschaftler wie auch Musik Schaffende zu Wort. Stellvertretend sollen im Folgenden die Gedanken von Karbusicky, Heisters, Bristiger und Pinos vorgestellt werden.

2.2.3.3.1 Vladimir Karbusicky (1989): Verbalisierung musikalischer Sinngehalte: zwischen „schlechter Poesie“ und dem „Gemachten am Werk“?

Karbusicky (1989) untersucht die Art und Weise, in der das begrifflose Musikdenken in einen begrifflichen, i.e. sprachlichen Code übertragen wird, und stellt dabei die Frage: „Kann man über etwas sprechen, was ein Ergebnis des außersprachlichen Denkens ist?“ (Karbusicky 1989:9). Man tue es zumindest, und zwar grundsätzlich auf zwei verschiedene Arten, nämlich einerseits hermeneutisch, was zum Vorwurf der „schlechten Poesie“ (cf. Dahlhaus 1975) führen könne; andererseits sachlich-technisch, wie es in Beschreibungen musikwissenschaftlicher Abhandlungen der Fall sei. (cf. Karbusicky 1989:10)

Dabei unterstreicht er die Wichtigkeit von assoziierten Bildern, die beim Hören von Musik freigesetzt werden. Diese Bilder dienen dem Hörer als „Orientierungsbehelf“, der einen „archetypischen Zwang zur *Identifizierung* jedes Klanges und Geräusches der Umwelt“ evoziere (cf. Karbusicky 1989:10f, Hervorhebung von Karbusicky). In Experimenten zur Wahrnehmungspsychologie konnte Karbusicky zeigen, wie stark dieser Zwang ist, wobei neben konkreten Gegenständen und Geräuschen der Umwelt auch „verschiedene Phantasmata aus Märchen, Träumen, aus Science fiction [...] bei der Perzeption der Musik abgerufen werden.“ (Karbusicky 1989:11f) Die evozierten Bilder, die Karbusicky „’dechiffrierte’ Gegenstände“ nennt (Karbusicky 1989:12), würden verinnerlicht und „mit zugehörigen Gefühlen umhüllt und somit auch einer Wertung unterzogen, die auf das Ästhetische hinausläuft.“ Zum danach Geäußerten meint Karbusicky: „Das oft anknüpfende Urteil über das Gehörte ist ein Ausdruck der Bewältigung der Situation [...]“. (ibid.)

Mit der Verlagerung der Funktion der Musik auf die kognitive Ebene im 20. Jahrhundert veränderte sich auch das Schreiben über Musik. Fokussiert werde nun vielmehr die Erläuterung der Absicht des/r Komponisten/in und diejenige seiner/ihrer Methoden zur Realisierung dieses Ziels. In diesen Beschreibungen dominiere die Information. Jedoch sollte sich die Ausgabe an Information in Grenzen halten, da es hemmend auf die Evozierung von Bildern und Erlebnissen wirke (cf. Karbusicky 1989: 12ff).

Bei der Assoziation, die die Bilder hervorrufen, sei zu beachten, dass für gewöhnlich ein Segment der möglichen Sinngehalte, die dem Hörer als wichtig erscheinen mögen, verbalisiert werde, und somit einem größeren Teil des Werkes oder auch dem gesamten Werk übergestülpt werde. Dies hätte, semiotisch betrachtet, mit der Spezifik des gestalt-

haften Denkens zu tun, „in dem ein Detail ein Ganzes nicht repräsentiert, sondern es schon ist.“ (cf. Karbusicky 1989:15, Hervorhebung von Karbusicky)

Letztlich steht für Karbusicky fest, dass Musik zwar sprachähnlich, jedoch keine Sprache ist, da es sich bei ihr, aus semiotischer Sicht, nicht um ein kohärentes Zeichensystem handle (cf. Karbusicky 1989:15ff).

2.2.3.3.2 Hans-Werner Heister (1989): Chiffrierung und Dechiffrierung

Heisters (1989) Artikel thematisiert das Verständnis resp. das Verstehen von Neuer Musik. Den Sinn, der vom Komponisten mittels Chiffrierung ins Werk gelegt werde, gelte es zu dechiffrieren. Dabei könnten Kommentare (Vorwort, Erläuterung, Erklärung, Analyse, etc.) vom Komponisten zur besseren Verständlichmachung der Musik dienlich sein. „Daher ist der Chiffrierer einer, der zugleich Schlüssel zur Dechiffrierung geben kann.“ (Heister 1989:29). Der Texttyp des Selbstkommentars sei hier zentral. (cf. Heister 1989:29ff) Und in der neuen Musik seien oftmals die Autorenkommentare, also die von den Komponisten getätigte Verbalisierung ihrer Musik bzw. ihrer Kompositionen, unumgänglich für das Verständnis der Musik. Anhand von verschiedenen Beispielen [z.B. Johannes Goebel „nur ein einziger Akt“ (cf. Heister 1989:32), Nicolaus A. Huber „Epigenesis I“ (cf. Heister 1989:36), etc.], wird dies verdeutlicht. „Von wirklichem ‚Musikverstehen‘ [...] kann hier nun allerdings nicht mehr die Rede sein. Von ‚Sinn‘ und Sinnvermittlung auch nicht: dafür reicht bloß unbewusste bis höchstens vorbewusste Wahrnehmung nicht aus. Bewusstsein, reflektiertes gar, Wissen, sind unumgänglich.“ (Heister 1989:53)

2.2.3.3.3 Michał Bristiger (1989): Zu den semantischen Erscheinungen in der Vokalmusik

Im Text von Michał Bristiger (1989) geht es um die musikalische Semantik, insbesondere in Verbindung mit Vokalmusik. Jedoch steht die Annahme im Raum, dass bei der Vokalmusik der Klang seine Bedeutung erst durch das Wort erfährt¹⁷. Analytisch bewegt sich der Autor auf der Ebene der Seme und legt folgende Hypothese dar:

¹⁷ „Wir nehmen an, dass die Bedeutung, die in der Klangsicht entsteht, vom Wortinhalt beeinflusst sein kann, so dass wir es hier mit einer ‚sekundären Semantik‘ zu tun haben.“ (Bristiger 1989:214)

„Es wird behauptet, dass das Gefühl einer Kongruenz der Bedeutung des Wortes [...] und der ihm entsprechenden musikalischen Figur sogar dann auftreten kann, wenn nicht alle Bestandteile oder deren Mehrzahl abgebildet werden. Das Gefühl kann sich aber einstellen, wenn nur eine einzige Eigenschaft vorhanden ist, die einer einzigen semantischen Komponente entspricht.“ (Bristiger 1989:216)

2.2.3.3.4 Alois Pinos (1989): Paradoxe in der Kommunikation der neuen Musik

Über die Paradoxie bei der Kommunikation Neuer Musik schreibt *Pinos* (1989), wobei er hier die Kommunikation zwischen Komponist, Ausführenden und Hörer meint. Er zeigt zahlreiche paradoxe Situationen auf, die sich grundsätzlich von der traditionellen Situation in der Klassik unterscheiden. In der Neuen Musik seien es paradoxe kompositorische Tendenzen im kompositorischen Schaffen, die nebeneinander stünden und diese Neue Musik ausmachten bzw. auszumachen scheinen (cf. Pinos 1989:105), doch seien diese Paradoxien nicht nur solche, die einen avantgardistischen Komponisten vom anderen in Sachen Stil unterscheiden. Vielmehr könnten solche Paradoxien bei einem Komponisten in ein und demselben Werk auftreten (ibid.). Der Analytiker wiederum komme in der Regel mit seinem traditionellen Instrumentarium bei der Analyse avantgardistischer, Neuer Musik nicht weit. (cf. Pinos 1989:106f)

Auch geschehe es oft, dass dem Interpreten eine unorthodoxe Rolle im Aufführungsprozess zukäme, eine Rolle, die mit der klassischen nicht mehr vergleichbar sei, soll heißen, die Komposition sei so angelegt, dass der Musiker, der Ausführende, nicht mehr nur die Noten einfach spiele, sondern schaffend vom Komponisten mit einkalkuliert sei¹⁸. Dies bedeute für den Komponisten natürlich einen Kontrollverlust, welcher umgangen werden könne, indem der Interpret völlig eliminiert und lediglich eine Aufnahme abgespielt würde, wie es im Genre der elektroakustischen Musik durchaus der Fall ist. Doch die Absenz eines „lebendigen Interpreten“ (ibid.) sei für den traditionellen Aufführungsformen gewöhnten Hörer ein untypischer, ja ein ungewollter Zustand. Daher würden oft Mischformen gegeben, bei denen eine Person, sei es nun doch ein Musiker, ein Techniker oder jemand anderes, aufs Podium kommt und sich verbeugt.

Weiters wird auf die Wichtigkeit der Analyse des Werkes für den Komponisten hingewiesen (cf. Pinos 1989:109). Auch für musikwissenschaftliche AnalystInnen seien die Ausführungen des Komponisten von Wichtigkeit, um eine brauchbare, korrekte Ana-

¹⁸ „Der Interpret wird zum Mitverfasser.“ (Pinos 1989:107)

lyse des Stückes zu produzieren, da er mit dem herkömmlichen Analyseinstrumentarium in der Regel nicht weit komme (cf. Pinos 1989:106f; 109). Die Ausführungen des Komponisten erweisen sich auch als hilfreich für den Musiker, der im Begriff ist, das Werk aufzuführen.

Viele Paradoxien kämmen auch auf den Hörer zu, der in der Regel die Aufführungen klassischer Werke gewohnt sei und Musik „klassisch“ rezipiert (cf. Pinos 1989:110).

Eine interessante Publikumsrolle schwebte so manchen Komponisten vor, nämlich dann, wenn das Publikum als Teil des Schaffens- bzw. Aufführungsprozesses auserkoren wird, was in der Praxis jedoch in der Regel schwer zu realisieren sei (cf. Pinos 1989:111)

2.2.3.4 Siegfried Mauser (1993): *Kunst verstehen – Musik verstehen*

Ziel des Sammelbandes von **Siegfried Mauser** (1993) ist es, die Wichtigkeit der Hermeneutik als hilfreiches und fruchtbringendes Instrumentarium für die Musikwissenschaft bewusst zu machen. In der Einleitung zu dem Band (Mauser 1993a) zeichnet er in kürzesten Zügen die Geschichte der Hermeneutik innerhalb der Musikwissenschaft, von den Anfängen mit Hermann Kretschmar und Arnold Schering bis zur Zurückweisung dieses hermeneutischen, weil als zu sehr poetisierend empfundenen, Ansatzes von Seiten der Protagonisten der Neuen Musik bzw. Avantgarde, die eine in hohem Maße strukturalistische Perspektive vertraten. Jedoch macht Mauser gegenwärtig einen Trend aus, der wieder hin zur Hermeneutik führt. Vor allem Ergebnisse aus Nachbardisziplinen der Musikwissenschaft, wie „Literatur- und Kunstwissenschaft“ (sic. Mauser 1993a:8), aber auch andere hält er für geeignet, einen Impetus für die Akzeptanz und die Praktikabilität der Hermeneutik für die Musikwissenschaft zu geben. Beispielhaft sollen abermals einige Aufsätze, namentlich diejenigen von Panagl, Karbusicky und Gruber, in kurzer Zusammenfassung vorgestellt werden, zum Zwecke der Veranschaulichung der Grundgedanken des Sammelbandes.

2.2.3.4.1 Oswald Panagl (1993): Linguistik und Musikwissenschaft

Oswald Panagl (1993) nimmt die begrifflichen Korrelate innerhalb von Linguistik und Musikwissenschaft in Augenschein und schließt, dass diese Korrelate auch berechtigterweise gebraucht werden, zum Teil zumindest, jedoch zeigt er ebenso anhand von Beispielen auf, dass es unter ihnen auch „falsche Freunde“ gebe. Ebenfalls führt er Argumente an, warum Sprache und Musik „im Gegenständlichen“ (Panagl 1993: 32) übereinstimmen sollten (cf. Panagl 1993:32ff).

Letztlich zeigen die von Panagl angeführten Beispiele „im Verhältnis von Linguistik und Musikwissenschaft keinen eindeutigen Befund, sondern eher eine Gemengelage aus Metaphorik, Analogie, Modellcharakter, genuiner Entsprechung und wechselseitiger Abbildbarkeit. Über die Verträglichkeit [...] und Vergleichbarkeit [...] linguistischer und musikologischer Termini und Verfahren kann man somit nicht global, sondern nur unter genauer Beobachtung des Einzelfalles befinden.“ (Panagl 1993:37f)

2.2.3.4.2 Vladimir Karbusickys (1993): Gestalt und Bedeutung in der Musik

Karbusickys Aufsatz (1993) beleuchtet den Aspekt der psychologischen Gestalt für das Verständnis von Musik. So weist er auf die Tatsache hin, dass die Musik grundsätzlich, aber auch die gesprochene Sprache vieles von ihrer Bedeutung erst und gerade durch die Gestaltung und Formung ihres phonetischen Materials erführe¹⁹, sagt aber zugleich, dass ein Unterschied der Natur des akustischen Materials der jeweiligen Medien bestehe (cf. Karbusicky 1993:99). Die Ähnlichkeit von Musik und Sprache versucht er mittels eines Gestalt-„Konzepts“ greifbar zu machen, wozu er veranschaulichende Beispiele gibt (cf. Karbusicky 1993:104). Prinzipiell ist es nach Karbusicky die „ausdruckhafte Gestaltung der Töne“, die die Musik der Sprache ähnlich erscheinen lässt. Daher rühre auch die Tendenz, das Verstehen von Musik über die Sprache her betreiben zu wollen (ibid.).

Was die Musik angeht, so sei die klangliche Gestaltung oft indexikalisch, wobei sie, im Gegensatz zur Sprache, vieldeutig und „schwierig definierbar“ sei (Karbusicky 1993:107)²⁰. Semantisch betrachtet seien die Klänge unbestimmt, da es sich um Musik handle, doch seien sie semiotisch, i.e. indexikalisch aufgeladen.

¹⁹ „[D]ie Verneinung des Wortes ‚nein‘ kann so intoniert, verfärbt und gedehnt werden, dass daraus eine lustvolle Bejahung wird. Es wird weiterhin ‚nein‘ gesagt, aber es bedeutet ‚tausendmal ja!‘.“ (Karbusicky 1993:99)

²⁰ Als Beispiele gibt Karbusicky u.a. die berühmte B-A-C-H-Sequenz von Joh. Seb. Bach an, aber auch Dinge wie Wiegenlieder, Zauberformeln, Tutti-Schläge, etc. (cf. Karbusicky 1993:105, ff.)

Ein weiteres konstituierendes Element der Musik sei ihre „Unbestimmbarkeit“, mehr noch, nach Karbusicky hat Musik keine Bedeutung (cf. *ibid.*). Lediglich der Drang sie zu semantisieren, um sie verständlich zu machen, sei vorhanden. Einzig der Ausdruck (nicht im linguistischen Sinn) sei ausschlaggebend in der Musik, sei ihre „semiotische Hauptqualität“ (Karbusicky 1993:108).

Karbusicky macht jedoch klar, dass Musik kein Zeichensystem im strengen Sinn sei, da es zwar Tonstrukturen gebe, die semantisch hoch angereichert seien, diese seien jedoch in der Unterzahl und eignen sich nicht, um ein streng semiotisches System zu etablieren. Dennoch bestehe die Neigung, diese wenigen Tonstrukturen zu verabsolutieren und dieses Schema über die gesamte Musik zu legen. Das einzig wirkliche semiotische System in der Musik sei hingegen die Partitur, wo jedes Zeichen auf ein Objekt (den Ton resp. den räumlichen Klang) verweise (cf. Karbusicky 1993:111).

Nach Karbusicky ist „der Gegenstand ‚Musik‘ nur relativierend zu bestimmen [...]“. (*ibid.*), er ist jedoch, gleich anderen Kunstgattungen, in einem Bezugsfeld gefestigt, „in dem die von Charles S. Peirce sinnvoll systematisierten drei Zeichenqualitäten: Ikon, Index, Symbol dynamisch ihre Schwerpunkte legen und wechseln können.“ (*ibid.*)

Abschließend unterstreicht Karbusicky seine Ausführungen mittels Ergebnissen eines musikpsychologischen Experiments (cf. Karbusicky 1993:115ff).

2.2.3.4.3 Gernot Gruber (1993): Gedanken zum Reden über Musik

Gruber (1993) befasst sich nicht mit dem Verstehen von Musik per se, sondern richtet sein Augenmerk auf das „Reden über Musik als Verständigungsmittel“ und die Tatsache, dass das, was über Musik gesagt wird, auch verstanden werden will (cf. Gruber 1993:261), wobei Gruber bei diesem Unterfangen eine absolute Totalität an Knappheit, Eindeutigkeit, Systematik, etc. für ebenso verfehlt hält wie er einen poetischen Stil à la E.T.A. Hoffmann ablehnt (*ibid.*).

Zwar würden auf der Analyse von musikalischen Strukturen basierende theoretische Interpretationen bevorzugt, da sie sich in der Regel auf die Analyse einer Partitur stützen und somit leicht einer Überprüfung zugänglich seien, doch seien diese Analysen weit davon entfernt, nicht mitunter starken Polemiken ausgesetzt zu sein.

Gruber gibt zu bedenken, dass viele der Grund- und Fachtermini der Musikwissenschaft aus anderen Disziplinen bzw. der Umgangssprache entlehnt seien und somit oft nicht genau genug definiert seien, um einem uneingeschränkten Anspruch an intersubjektiver Gültigkeit genüge zu tun (cf. Gruber 1993:262f)²¹. Dennoch würden diese Termini verwendet, vor allem weil für die Fachleute klar sei, was mit ihnen ausgedrückt werden soll (cf. Gruber 1993:266).

Weiters verweist Gruber auf die Tatsache, dass in den Texten musikalischer Analysen oftmalige Subjektwechsel vorkämen, und warum der Leser bereit sei, diese stilistische Unart nicht nur zu ertragen, sondern auch nicht zu missbilligen (cf. Gruber 1993:266f).

Weiters wird das Verhältnis von metaphorischer vs. wörtlicher Rede behandelt und die Rückführbarkeit der Metapher auf die wörtliche Rede. Im Falle der Musikwissenschaft bedeutet es, dass die wörtliche Rede bezogen würde auf die Fachsprache, sprich die musikologische Fachsprache die un-metaphorische Sprache sei. Ob das wirklich der Fall ist, bezweifelt Gruber jedoch (cf. Gruber 1993:267f), im Gegenteil, anhand von Beispielen aus Brandstätter (1990) zeigt er die Reichhaltigkeit von Metaphern innerhalb der musikwissenschaftlichen Literatur und bezweifelt auch nicht ihre Verständlichkeit (cf. Gruber 1993:268). Auch lässt er den Umstand, dass sich die (wissenschaftliche) Sprache dem zu explizierenden (ästhetischen) Gegenstand (der Musik eben), oftmals im Stil annähert und selbst bis zu einem gewissen Grade ästhetisch wird, nicht unbeachtet (cf. Gruber 1993:268f).

Letztlich behandelt Gruber noch die Frage, ob die Analogiebildung zwischen Sprache und Musik erforderlich ist, um über Musik reden zu können. Er kommt zu dem Schluss, dass die intersubjektivistische Sicht²², wie sie Jürgen Habermas oder Karl-Otto Apel, vertreten, die Situation, in der sich der „Sprache-Analogie-Analogie“ zur Zeit befindet, am besten beschreibt (cf. Gruber 1993:271ff)

²¹ Diesen Gedanken exemplifiziert Gruber anhand des Beispiels der Wörter „Satz“ (Gruber 1993:263f) und „Fortspinnung“ und „Entwicklung“ (Gruber 1993:264ff).

²² Gruber bezieht sich hier auf den Diskurs um das Verhältnis von Intentionalität und Verstehen, in dem sich zwei Gruppen gegenüberstehen, nämlich einerseits die „Intentionalisten“ mit Vertretern wie John Searl, Paul Grice und Georg Meggle, und andererseits eben die „Intersubjektivisten“ (cf. Gruber 1993:271f).

2.2.3.5 Eero Tarasti (1995): *Musical Signification*

Der Themenkomplex, um den sich die Beiträge von **Tarasti** (1995) zu einem Sammelband formiert haben, ist der der musikalischen Bedeutung, vornehmlich aus dem Blickwinkel der Musiksemiotik aus betrachtet. Geteilt ist der Sammelband in drei Gruppen, von denen die erste thematisch mit theoretischen Reflexionen über die Entwicklung des Feldes der musikalischen Semiotik und deren Kritik zusammengehalten wird. Die zweite Gruppe enthält Artikel mit empirischen Inhalten, und die Texte der dritten Gruppe gehen in medias res, das heißt, sie befassen sich konkret mit der Analyse von musikalischen Texten aus musikologisch-semiotischer Sicht.

An dieser Stelle sollen kurz zwei Artikel vorgestellt werden, die sich mit der Problematik der musikalischen Bedeutung aus (weitgehend) linguistischer Sicht befassen.

2.2.3.5.1 Raymond Monelle (1995): Music and Semantics

Im Zusammenhang mit der Semantik von Musik stellt *Monelle* (1995) die Frage in den Raum, ob semantisch gesehen Konnotation ohne Denotation möglich sei. Weiters fragt er, in Bezug auf die referentielle Bedeutung (im Sinne Jakobsons), inwieweit Musik die drei Eigenschaften geschlossen („closed“), extrinsisch („extrinsic“) und denotativ („denotativ“) besitze (Monelle 1995:92).

Zur Beantwortung dieser Fragen rekurriert er auf die Erkenntnisse älterer musiksemantischer Arbeiten wie Seeger²³ (1960, zit. nach Monelle 1995: 96f) und Powers²⁴ (1976, zit. nach Monelle 1995:97f). Letztlich gelangt er zur „semantique structural“ von Greimas (1966, zit. nach Monelle 1995:98ff), die er als auf die Musik anwendbar betrachtet, da ein wichtiger Aspekt der Greimasschen Semantik sich mit der Redundanz von Semen innerhalb eines Textgefüges befasst. Redundante Seme würden in der textuellen Progression bis zu einem bestimmten Grad eliminiert, um den Perzeptionsfluss nicht zu hindern, andererseits dürfen aber nicht zu viele Seme

²³ Seeger definiert musikalische Phoneme, i.e. kleinste und bedeutungslose Signaleinheiten und in weiterer Folge „toneme“, „rhythmeme“ und „museme“ (zit. nach Monelle 1995:96) und erhält in Folge musikalische Morpheme, die im Unterschied zu sprachlichen Morphemen, die nach linguistischen Mustern angeordnet sind, nach logischen Mustern ihre Anordnung erfahren (zit. nach *ibid.*). Zur Kritik an diesem Konzept cf. *ibid.*

²⁴ Powers Studie befasst sich mit indischer „klassischer“ Musik, wobei er Lyons semantisches Modell gebraucht und lexikalische Felder basierend auf strukturellen Relationen isoliert.

weggelassen werden, bedarf es doch eines bestimmten Maßes an Wiederholung, da sonst der Text unverständlich würde. Hier macht Monelle Parallelen zur Musik aus, denn diese erreiche ihrer Verstehbarkeit ebenfalls durch Wiederholung (cf. Monelle 1995:100). So erreiche sie ein Level, das dem semantischen Level der Sprache zumindest ähnlich sei (nicht dem grammatischen oder syntaktischen). (cf. *ibid.*)

Kurz gesagt wendet Monelle die Greimassche Strukture Semantik auf die Musik an, jedoch ist in der Musik der für Greimas zentrale semantische Nukleus (cf. Monelle 1995: 98f) schwer ausfindig zu machen. Seine Gedankengänge veranschaulicht Monelle anhand eines Beispiels, nämlich der Ouvertüre zu „Tristan und Isolde“ von Richard Wagner (Monelle 1995:101ff).

2.2.3.5.2 Gayle A. Henrotte (1995): The application of Hjelmslev's glossematics to music

Der Arbeit von Tarasti (1987, zit. nach Henrotte 1995:109) folgend, in der dieser die semiotischen Theorien und Konzepte von Peirce und Greimas auf die Musik zu übernehmen trachtet, vollzieht *Henrotte* (1995) den nächsten Schritt und untersucht die Anwendbarkeit von Hjelmslevs Glossematik auf die Musik.

Ausgehend von Tarasti, der, auf Peirce und Greimas aufbauend, herausstreicht, dass bei der semiotischen Untersuchung von Musikwerken die inhaltliche Ebene der Musik und die Ebene Musik – Hörer zu berücksichtigen seien, wie auch die Tatsache, dass sich musikalische Bedeutung aus der lautlichen Ebene ergibt und nicht aus dem notierten Material, sprich dem Notentext, bringt *Henrotte* mit Hjelmslevs Glossematik einen weiteren, symbolischen Aspekt ein. Eine abstrakte Ebene wird mit der Glossematik in die analytische semiotische Methodologie eingeführt. Auch auf dem Gebiet der Musik, denn Hjelmslev erachtete sein Modell als auf alle strukturellen Systeme, nicht nur die Sprache, anwendbar (cf. Hjelmslev 1961, zit. nach Henrotte 1995:111f). Somit müsse Musik erst als System abstrahiert werden – in diesem Zusammenhang fordert *Henrotte*, dass Musik als inhärente, also angeborene Fähigkeit, ähnlich der Sprache, zu separieren sei – , damit die Glossematik, die eine Beschreibung der Form liefert, anwendbar würde. (cf. *Henrotte* 1995:112)

Die Glossematik arbeite mit wahrscheinlichem Auftreten und möglichen, wahrscheinlichen Kombinationen, weniger mit gegebenem Material. Das Problem bei dieser Analyse methode sei, dass sie das Material auf ihre syntaktischen, essentiellen Be-

standteile zerlege und somit den artistischen Aspekt völlig ausspare, sprich die Musik nicht als Kunstwerk betrachte (cf. Henrotte 1995:113).

Als Beispiele für die Anwendung der Hjelmslevschen Glossematik untersucht Henrotte einen Gregorianischen Choral (Henrotte 1995:114ff) und das Duett „Là ci darem la mano“ aus Mozarts „Don Giovanni“ (Henrotte 1995: 119f).

2.2.3.6 Albrecht Riethmüller (1999): *Sprache und Musik*

Riethmüllers Sammelband (1999) untersucht die Zusammenhänge, Ähnlichkeiten, Divergenzen, u.ä. zwischen Musik und Sprache aus verschiedenen wissenschaftlichen Blickwinkeln, ohne thematische Einschränkungen, wie im Vorwort betont wird (Riethmüller 1999a:7). Die Disziplinen, in denen die Autoren der zusammengetragenen Aufsätze beheimatet sind, sind Sprachwissenschaft, Musikwissenschaft, Philosophie, Literaturwissenschaft und Klassische Philologie, jedoch findet sich im Band auch der Aufsatz eines Orgelbauers (Walcker-Maier 1999). Die Bandbreite der verarbeiteten Themen soll anhand der Artikel von Schlerath, Schnebel, Eggebrecht, Jiránek, von Massow, Auhagen und Stegmaier veranschaulicht werden.

2.2.3.6.1 Bernfried Schlerath (1999): Musik als Sprache

Für *Schlerath* (1999) ist Musik keine Sprache im Sinne von „Menschensprache“. Bühlers Organonmodell wird zur Bestätigung dieser Ansicht herangezogen, ebenso wie die Sprechakttheorie nach Austin (1975) und Searl (1983). Musik ist nach Schlerath nicht einmal ein der Sprache vergleichbares Zeichensystem (Schlerath 1999:16). Auch stellt Schlerath fest, dass die Musik keine Grammatik habe, schon überhaupt keine, die der Grammatik einer Sprache ähnelte. Die Musik sei grundsätzlich immer grammatikunfähig (cf. Schlerath 1999:17).

Auch wird der Aspekt des „Verstehens der Musik“ von Schlerath thematisiert (Schlerath 1999:19). Sprache und Verstehen von Musik hängen zusammen, denn es ist „völlig unmöglich, Verstehen von Musik zu erkennen, wenn nicht über Musik gesprochen wird.“ (Schlerath 1999:20) In der Folge betont er die Wichtigkeit des

Sprechens und Schreibens über Musik, weil man sich dadurch und nur dadurch an die Beantwortung der Frage nach dem Verstehen von Musik heranwagen könne²⁵.

2.2.3.6.2 Dieter Schnebel (1999): Echo – einige Überlegungen zum Wesen der Musik

Schnebel (1999) findet in seinem Aufsatz zum Wesen der Musik Aspekte in dieser, die sie der Sprache ähnlich erscheinen lassen, um sie dann zu demontieren. Damit zeigt er das Besondere und Eigentümliche der und in der Musik auf. Letztendlich ist für Schnebel Musik keine Sprache²⁶. Musik sei in ihrem Wesen eine „Ensemblekunst“, Sprache dagegen eher solistisch. (cf. Schnebel 1999:31)

2.2.3.6.3 Hans-Heinrich Eggebrecht (1999): Musik und Sprache

Eggebrecht (1999) streift in seinem Beitrag einige Aspekte des Verhältnisses von Sprache und Musik und kommt, gestützt von einigen von ihm aufgestellten Thesen, zu dem Schluss, dass Musik keine Sprache ist, nicht sein kann, höchstens im metaphorischen Sinn (cf. Eggebrecht 1999:9ff). Zwar wohnten der Musik sprachähnliche Aspekte inne, aber andererseits gelte auch für die Sprache, dass ihr musikähnliche Aspekte zuzuschreiben seien. Jedoch sei ersteres im Denken viel präsenter als letzteres. Davon gelte es sich zu befreien. „Musikalisches Denken und poetisches Denken sich autonom, das heißt je genuin musikalisch oder poetisch.“ (Eggebrecht 1999:13).

Im Verlauf des Aufsatzes wird auch Eggebrechts Abneigung gegen die musikalische Semiotik ersichtlich. Einer der Gründe, die Eggebrecht den Zugang zur dieser verwehrt: „Er [der Ton] fungiert nicht als Zeichen für etwas, sondern ist das Mitgeteilte selbst.“ (Eggebrecht 1999:10)

2.2.3.6.4 Jaroslav Jiránek (1999): Über die Spezifik der Sprach- und Musiksemantik

Eine semiotische Betrachtung des Verhältnisses Sprache und Musik unternimmt Jaroslav Jiránek (1999). Als Semiotiker unterstreicht er den Code- bzw. Zeichencharakter von

²⁵ „Musik ist nicht Sprache im eigentlichen Sinn. Die Rede von der Sprache der Musik ist aber keine Metapher, sondern sie ist Ausdruck der durchaus richtigen Empfindung, dass wir Musik – ob wir es wollen oder nicht, ob wir es wissen oder nicht – in Sprache verwandeln, wenn wir sie wahrnehmen.“ (Schlerath 1999:21)

²⁶ „Wenn schon Sprache, dann ist Musik ehestens die Mundart der Sehnsucht, die keine Worte braucht.“ (Schnebel 1999:28)

Musik (cf. Jiránek 1999:50), sein Hauptanliegen ist es aber aufzuzeigen, dass es, immer noch semiotisch betrachtet, mehr Divergenzen als Konvergenzen zwischen Sprache und Musik gibt (cf. Jiránek 1999:51ff). Wichtig hierbei sei die Beachtung der Fregeschen Unterscheidung von „Sinn“ und „Bedeutung“, wobei in der Kunstsemiotik ein stärkerer Fokus auf die Ebene des Sinns zu richten sei als in der Alltagssprache. Zu unterscheiden sei hierbei noch zwischen den „sujetischen“ und Abbildungskunstarten und den „nichtsujetischen“ und Ausdruckskunstarten, wobei diese beiden Arten nicht trennscharf seien. (cf. Jiránek 1999:52) Ein weiteres Thema ist die Spezifik der Musiksemiotik, wobei Jiránek die Tatsache anspricht, dass Musik als Ausdrucks- und Interpretationskunst dadurch, dass sie nicht-sujetisch sei, darauf achten müsse, dem Bedeutungspol nicht vollständig zu eliminieren und nur noch im Sinnpol zu bestehen. Dies werde „in den ‚nicht-sujetischen‘ Interpretationskunstarten wie Musik [...] durch die auditive [...] Gestik des so genannten ‚natürlichen Ausdrucks‘ und durch die Symbolik der sozial konventionalisierten Funktionen vermittelt.“ (Jiránek 1999:56)

Prinzipiell sei in der Kunst der Sinnpol stärker ausgeprägt, im Hinblick darauf, dass ja ein Kunstwerk subjektive Emotionen beim Konsumenten erzeuge. Bedingt jedoch durch den Wertewandel in der Zeit, „muss die Semantik der künstlerischen Werke zu einer Art von offenem System und ihr Zeichensystem dementsprechend strukturiert werden.“ (Jiránek 1999:60).

Basierend auf Mathausers Modell für das spezifische Zeichensystem der Kunst, das „Quadrat der künstlerischen Spezifik“, präsentiert Jiránek ein eigenes Modell für die Kunstform Musik (Jiránek 1999:60ff). Letztlich wird noch das Thema der Rolle der Sprache in den Künsten allgemein angerissen, wobei nicht unterschlagen wird, dass der Grad der Wichtigkeit der Sprache innerhalb der verschiedenen Kunstgattungen verschieden stark ausgeprägt sei und speziell in der Musik nur schwach. Und doch sei sie wichtig für die Musik, auch auf dem Gebiet der Analyse, weil sie, im Sinne Eggebrechts, das Begrifflose in der Musik begrifflich mache (cf. Jiránek 1999:64).

2.2.3.6.5 Werner Stegmaier (1999): Musik und Bedeutung

In philosophischer Herangehensweise versucht *Stegmaier* (1999) über die Musik und ihre Beschaffenheit, wie sie hier philosophisch abgeleitet wird, sich einer möglichen Antwort auf die Frage nach dem Denken des Denkens anzunähern. Sein analytisches

Werkzeug bezieht er hierfür aus der Semantik, der Semiotik und der Logik. Die in seinen Schlussfolgerungen eingeführten und diese auch in weiterer Folge leitenden Begriffe bilden zugleich auch die Überschriften seiner Unterteilungen: Prägnanz (Stegmaier:1999:37ff), Beruhigung und Beunruhigung (Stegmaier 1999:41ff), Geflecht (Stegmaier 1999:43ff) und Passungen (Stegmaier 1999:45ff).

2.2.3.6.6. Albrecht von Massow (1999): Atonalität und Sprache

Von Massow (1999) thematisiert die Verbindung bzw. das Verhältnis von Musik resp. Tonalität und Sprachtonfall. Gezeigt werden Ähnlichkeiten von Sprachverlauf bzw. sprachlichen Besonderheiten auf intonativer Ebene und Strukturen in der Komposition tonaler Musik (Beispiele cf. von Massow 1999:89ff), die, wie es scheint, stark in den Verstehensprozess von (tonaler) Musik Eingebungen sind. Mit dem Aufkommen der Atonalität gehe auch eine Abkehr von der Orientierung am Sprachverlauf einher (Beispiele cf. von Massow 1999:93ff).

2.2.3.6.7 Wolfgang Auhagen (1999): Das Verhältnis von Musik und Sprache in der Musiktheorie Johann Nikolaus Forkels

Auhagen (1999) beschäftigt sich in seinem Aufsatz mit der Musiktheorie Johann Nikolaus Forkels²⁷, die die Ähnlichkeit von Musik resp. dem musikalischen Aufbau von Musikstücken und der Sprache resp. ihrem Aufbau hervorhebt. Diese Parallelen werden von den Ergebnissen musikpsychologischer Experimente noch unterstrichen (cf. Auhagen 1999:108ff). Bemerkenswert dabei ist die Tatsache, dass Forkels Theorie aus dem 18. Jahrhundert stammt.

2.2.3.7 Derek B. Scott (2000): *Music, Culture, and Society*

In seinem Reader versammelt **Derek B. Scott** (2000) Texte²⁸ von verschiedenen MusikwissenschaftlerInnen bzw. auch Musik Schaffenden, die um die Verbindung von Musik mit Sprache, dem menschlichen Körper, Klasse bzw. Schicht, Kritik und Produk-

²⁷ Für eine Zusammenfassung der Theorie cf. Auhagen 1999: 102ff.

²⁸ Der Reader bildet eine Kompilation von vormalig herausgegebenen Texten, die Texte werden jedoch mit dem Erscheinungsjahr des Readers angegeben.

tion und Konsumation kreisen. Überblicksartig soll an dieser Stelle der Teil des Readers behandelt werden, der die Verbindung von Musik und Sprache behandelt.

2.2.3.7.1 Harold S. Powers (2000): An Overview

Powers (2000) gibt einen Überblick über die Verwendungsart der Metapher von Musik als Sprache, wobei er feststellt, dass sie auf drei Arten gebraucht werde, nämlich abhängig davon, ob vom semantischen, phonologischen oder syntaktischen Aspekt die Rede sei.

Neben konkreten Gegenständen, die musikalisch bezeichnet werden (wie z.B. in Trommel und Pfeifsprachen [„drum and whistle languages, Powers 2000:27]), lenkt Powers aber vor allem den Blick auf Affekte und Emotionen, die mittels Musik ausgedrückt würden. In Bezug darauf verweist Powers exemplarisch auf Cooke (1959) (ibid.).

In Bezug auf die Gegenüberstellung von Musik und Phonologie gibt Powers Beispiele aus der Indischen Musik, in der eine starke Verbindung von phonologischen Features mit musikalischen Strukturen vorherrschte (Powers 2000:28ff). Auch gibt er zu bedenken, dass ein indirekter Einfluss der phonologischen Struktur auf die Instrumentalmusik gegeben sei, da diese sich aus der Vokalmusik heraus entwickelt hätte (cf. Powers 2000:28f).

Die Verbindung von Musik und Syntax wird in diesem Abdruck ausgespart.

Zuletzt geht Powers noch auf die Vorteile, die linguistische Modelle und Theorie für die Musikwissenschaft bringen können, ein (Powers 2000:30ff)

2.2.3.7.2 Deryck Cooke (2000): On Musical Inspiration

Der hier abgedruckte Text von Cooke (2000) entstammt seinem Buch *The Language of Music* (1959; cf. S. 33) und beschäftigt sich mit der Frage, wie Musik im Geiste des Komponisten entsteht. Am Beginn stehe ein Konzept („conception“), das seine Quelle in einem literarischen Text, einer literarischen Idee, einem Ideal oder Konzept oder einem „rein musikalischen“ Impuls („purely musical impulse“) habe (Cooke 2000:33).

Die nächste Stufe sei die Inspiration, die „sudden materialization of a musical idea in the composer’s mind.“ (Cooke 2000:33f) Cooke vermutet, dass diese Inspiration aus dem Unbewussten des Komponisten gespeist würde, das fortlaufend durch seine Er-

fahrung und seine Tradition geformt würde. Hier bilde sich auch die Melodie, diese ist „clearly a matter of reproducing certain well-worn melodic *formulae* in new guises.“ (Cooke 2000:35, Hervorhebung von Cooke)

Die Frage stelle sich nun, wie es dazu kommt, dass immer wieder dieselben melodischen Muster verwendet würden. Hierfür scheint es drei Antwortmöglichkeiten zu geben, nämlich das Plagiat, das unbewusste Abkupfern („unconscious ‚cribbing‘“) und die Zufälligkeit. (Cooke 2000:35ff)

2.2.3.7.3 Leonard Bernstein (2000): On Musical Semantics

Das Exzerpt aus *Bernsteins* (2000) Harvard-Vorlesungen behandelt die musikalische Semantik, genauer gesagt die Metapher in der Musik, die Bernstein lapidar als eine „this-is-that“-Relation auffasst, exemplifiziert anhand des Beginns von Brahms vierter Symphonie (Bernstein 2000:38ff).

Zur Bedeutung von Musik im Allgemeinen meint er:

“music has intrinsic meanings of its own, which are not to be confused with specific feelings or moods, and certainly not with pictorial impressions or stories. These intrinsic musical meanings are generated by a constant stream of metaphors, all of which are forms of poetic transformation.” Bernstein (2000:41)

Überdies verwendet Bernstein den Terminus „Metapher“ auf drei verschiedene Arten: erstens als intrinsische musikalische Metapher („intrinsic musical metaphors“, Bernstein 2000:41), also wenn eine musikalische Phrase für eine andere musikalische Phrase innerhalb des Stückes stehe (hierzu auch das Beispiel, s.o.); zweitens als extrinsische Metapher („extrinsic metaphors“, *ibid.*), wenn also eine musikalische Phrase für etwas Außermusikalisches stehe; drittens als ein Analogon, „as we compare those intrinsic musical metaphors with their counterparts in speech, strictly verbal ones; and this comparison is in itself a metaphorical operation.“ (*ibid.*)

2.2.3.7.4 Patricia Tunstall (2000): On Musical Structuralism

Tunstall (2000) behandelt in ihrem Text den Umgang mit Musikwerken aus strukturalistischer Sicht und stellt fest, dass eine semiologische Analyse sowohl die Form eines Kunstwerkes, in diesem Fall eines Musikstückes, als auch die aus dieser Form er-

wachsenden semantischen Bedeutungen zu berücksichtigen habe (Tunstall 2000:43f). Jedoch gesteht sie ein, dass bei der Musik der syntaktische Aspekt im Vordergrund stehe, da Musik, wenn man der Saussureschen Dichotomie von signifiant und signifié folgt, kein Zeichensystem sei, sondern ein System von signifiants ohne signifiés (cf. Tunstall 2000:44). Somit hält sie semiotische Konzepte nicht für die beste Lösung, um Musikanalysen durchzuführen (cf. *ibid.*). Hingegen stimmt sie Lévi-Strauss in der Meinung zu, dass die sinnlichen Gebilde der Musik weniger (konkrete) Konzepte als viel mehr Operationen und „the basic ordering process of the mind“ (*ibid.*) zur Schau stellten, wobei hier auch kultur- und sozialspezifische Aspekte mit berücksichtigt werden müssten.

2.2.3.7.5 Eero Tarasti (2000): On Music and Myth

Ebenfalls auf Lévi-Strauss referierend, baut *Tarasti* (2000) seinen Text auf, genauer gesagt auf den von Lévi-Strauss aufgestellten symbolischen Tetraeder von Mathematik, Sprache, Musik und Mythos (Diagramm cf. *Tarasti* 2000:46). Die letzten drei Ecken bilden ein besonderes Verhältnis, da die Sprache zusammengesetzt ist aus Bedeutung und Klang, der Mythos hingegen nur aus Bedeutung und die Musik konträr dazu nur aus Klang. *Tarasti* geht nun der Frage nach, inwieweit Musik nun Bedeutung oder Inhalte von Mythen erhalten könne, bzw. inwieweit das auch in der westlichen Musik der Fall sei.

2.2.3.7.6 Gino Stefani (2000): On the Semiotic of Music

Für *Stefani* (2000) steht fest, dass die Erfahrung von Musik mithilfe mehrerer semiotischer Codes von statten geht. In Folge wird sein „Model of Musical Competence (MMC)“ vorgestellt, das sich aus mehreren Sets von Code-Ebenen zusammensetzt. Die Ebenen nennt *Stefani* wie folgt: „General Codes“, „Social Practices“, „Musical Techniques“, „Styles“ und „Opus“ (*Stefani* 2000:50), wobei zu beachten ist, dass die Codes trichterförmig zusammenlaufen, also vom Allgemeinen zum Speziellen. Im Weiteren expliziert *Stefani* die Funktionsweise jedes Codes (*Stefani* 2000:52ff), nachdem er sein Modell exemplarisch am berühmten Beginn von Beethovens Fünfter Symphonie angewandt hat (*Stefani* 2000:50f).

2.3 Abschließende Bemerkung

Wie zu Anfang schon erwähnt, handelt es sich bei dem hier gegebenen Abriss der wissenschaftlichen Literatur zum Verhältnis von Musik und Sprache lediglich um einen kursorischen Überblick, der die weit gefächerte Bandbreite und Diversität innerhalb dieses Gebietes illustrieren soll.

Die im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit präsentierte Studie zur Verwendung von Metaphern in Programmeinführungen zu symphonischen Konzerten klassischer Musik (S. 85, ff.) schöpft ihre theoretische Basis jedoch hauptsächlich aus der im Folgenden Kapitel vorgestellten Studie, nämlich Thomas Störels „Metaphorik im Fach“ (1997).

3. Metaphorologie, im Speziellen die Analyse nach Thomas Störel (1997)

Thomas Störels *Metaphorik im Fach* (1997), das sich mit dem Gebrauch von Metaphern in musikwissenschaftlichen Publikationen verschiedenster Textsorten befasst, wird hier gesondert vorgestellt, da Störels Erkenntnisse grundlegend für die im zweiten Teil der Arbeit vorgestellte Studie sind.

3.1. Allgemeiner Überblick

Spätestens seit Lakoff und Johnsons mittlerweile zum Klassiker avancierten Buch „*Metaphors We Live By*“ (1980) wird innerhalb der Sprachwissenschaft die Metapher nicht mehr bei Seite geschoben als lediglich ein Stilmittel, das entweder in der Dichtung resp. Belletristik oder der Rhetorik zum Einsatz kommt. Lakoff/Johnson konnten eindringlich die Wichtigkeit der Metapher nicht nur in der Sprache, sondern auch im Denken des Menschen veranschaulichen. (cf. auch Lakoff 1987; Lakoff/Turner 1989; Ortony 1980; davor Black 1962)

Metaphern durchziehen alle Bereiche der Sprache, die Literatur dazu ist Legion (cf. Shibbes 1971, van Noppen 1985). Einführungen in die Theorie von Metaphern geben u.a. Kövecses (2002) und vor allem Rolf (2005); Einführungen zur Kognitiven Linguistik allgemein geben unter anderem Ungerer/Schmid (1996), Croft/Cruse (2004) und Langacker (2008). Zur Behandlung der Thematik von Metaphern in Verbindung mit Metonymien cf. unter anderem Dirven/Pörings (2003), Barcelona (2000), Haser (2005) und Gries/Stefanowitsch (2006). Für Sammelbände, die die Metapherntheorie resp. Metaphern aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln heraus betrachten, cf. unter anderem Lewandowska-Tomaszczyk/Kwiatkowska (2004), Inchaurralde (2003), Dirven/Frank/Pütz (2003), Radden, et.al. (2007).

Für die Verbindung von Metapher und Musik cf. Polth, et al. (2000) und Spitzer (2004).

Besonders hervorzuheben ist ein Werk, das sich ausschließlich mit der Metaphorik des Faches „Musikwissenschaft“ auseinandersetzt, nämlich Thomas Störels „*Metaphorik im Fach*“ (1997). Aufgrund der Wichtigkeit der vorliegenden Arbeit wird im Folgenden eine Zusammenfassung der Theorie und der Ergebnisse Störels ge-

liefert, da diese die Grundlage für die Analyse des Corpus der vorliegenden Arbeit bilden.

3.2 Die Metaphern in musikwissenschaftlichen Texten nach Thomas Störel (1997)

3.2.1 Die Stellung der Metapher in musikwissenschaftlichen Fachtexten

Entgegen der landläufigen Vorstellung, die Metapher sei lediglich ein Stilmittel der Poesie und Belletristik bzw. ein rhetorischer Winkelzug und hätte in der wissenschaftlichen Kommunikation keinerlei Daseinsberechtigung, vertritt **Störel** (1997) die Position, dass selbst im höchst wissenschaftlichen Diskurs die Anwesenheit von Metaphern unvermeidbar sei, resp. die Metapher überhaupt eine zentrale Technik in der wissenschaftlichen Kommunikation darstelle.

„Fachtexte sind nicht weniger metaphorendurchwirkt als andere Texte. Und nur selten sind es austauschbare geschmeidig-ornamentale Floskeln. Die untrennbar mit der Sache verwachsene, mitunter über Jahrhunderte tradierte und ins fachliche Denken eingepflanzte Metapher dominiert.“ (Störel 1997:12)

Eines seiner Ziele ist es, die Metaphorik des wissenschaftlichen Faches „Musikwissenschaft“ genauer zu beleuchten und bis zu einem gewissen Grade zu systematisieren, denn gerade die Musikwissenschaft hat für Störel eine „gewisse Sonderstellung. Sie ist auf einen Kunstgegenstand gerichtet. Die Metaphorisierung hat häufig zum Ziel, eine dem Kunstgegenstand angemessene Verbalisierung zu gewährleisten oder den Eindruck, den Musik hinterlässt, ins Wort zu heben.“ (ibid.)

Mehr noch:

„Die metaphorische Ausdrucksweise ist ein Faktum fachlichen Sprechens über Musik. Ihre funktionale Flexibilität macht sie für die verschiedensten fachlichen Kommunikationssituationen tauglich. Das eigentlich Bemerkenswerte aber ist die Sesshaftigkeit, die Metaphernkontinuität quer durch die Textlandschaft, über größere Zeiträume, aber auch über sorgsam von einander abgeschottete Kommunikationssphären wie ‚Wissenschaft‘ und ‚Dichtung‘ hinweg [...]“. (ibid.)

Jedoch sei es nicht so, dass totale Freiheit innerhalb der wissenschaftlichen Gemeinschaft über die Wahl der zu verwendeten Metapher herrsche. Zwar komme es auch vor, dass Autoren „kühne Metaphern“ bei der Beschreibung oder Analyse des Objektes ihrer wissenschaftlichen Forschung verwenden, die Regel sei jedoch, dass Metaphern aus für das Fach typischen Bildfeldern kommen. Im Normalfall stünden diese fachspezifischen Metaphern auch zwischen einander in Beziehung, nämlich auf dreierlei Art:

1. Innerhalb eines textinternen Beziehungsgefüges. Sie seien innerhalb eines Textes untereinander kohärent;
2. als sprachinternes Beziehungsgefüge auf synchronischer Ebene, das heißt, dass sie zu anderen Metaphern innerhalb und außerhalb der Fachkommunikation in Beziehung stehe;
3. in diachronem Zusammenhang, das heißt, sie stehe in der fachgeschichtlichen Tradition. (cf. Störel 1997:13f)

Diese Zusammenhänge, die zwischen den Metaphern gegeben sind, aufzudecken ist das erklärte Ziel Störels (cf. Störel 1997:14). Theoretische Fundierung für seine Arbeit findet er beim Bildfeldbegriff, wie ihn Harald Weinrich (1976, zit. nach Störel 1997:27) geprägt hat, sowie bei dem theoretischen Ansatz der metaphorischen Konzeptualisierung, wie ihn vor allem Lakoff und Johnson und andere vertreten (cf. ibid.).

3.2.2 Theoretische Fundierung bei Störel

3.2.2.1 Zur Versprachlichung von Musik

Neben der klanglichen Erscheinungsform, der Hauptform der Musik, gibt es noch die schriftliche Erscheinungsform, den Notentext, die Partitur. Die meisten Analysen von Musik basieren auf der schriftlich fixierten Form von Musik (cf. Störel 1997:16).²⁹

²⁹ „In der Literatur wird gewöhnlich von einer Zweiteilung in die Existenzformen ‚Komposition‘ und ‚Interpretation‘ ausgegangen [...]. Das Musikwerk ist eine ‚zweiphasige Kunst‘ [...]. Der graphischen steht die akustische Existenz gegenüber, wobei die eigentliche Werkkonstituierung erst in der Erfüllung der Partitur im Akt der Aufführung gesehen wird [...].“ Störel 1997:16

Ausgehend vom „Sachverhaltskomplex Musikwerk“ (Störel 1997:17) unterstreicht Störel wichtige Aspekte eines musikalischen Werkes, wenn man sich auf wissenschaftlicher Ebene damit befassen will. Zu unterscheiden sei grundsätzlich zwischen Klangtext oder Notentext, dass heißt, ob man sich mit dem musikalischen Werk als einem akustischen Phänomen oder als ausgesetzter Struktur widmen will oder muss. Ist die Analyse gebunden an den Notentext, so sei für den Analysten die „Komposition“ von Interesse; hält er sich an den „Klangtext“, so gelte sein Hauptaugenmerk der Interpretation.

Klangtext und Notentext treten überdies beide in jeweils zwei Ausprägungen auf, nämlich der Notentext als Notentext-Type (eine Partitur) einerseits und als Notentext-Token (der Autograph eines musikalischen Werkes) andererseits sowie auch der Klangtext als Klangtext-Type (Interpretationsstereotyp) und als Klangtext-Token (Klangerlebnis) (cf. *ibid.*).

Man kann sagen, dass die Transformierung eines musikalischen Klangerlebnisses in eine sprachliche Form zu interpretieren sei als „Überführung eines Primärtextes in einen Sekundärtext“ (Störel 1997:18). Je nachdem, ob das sprachliche Produkt eher ästhetisch-künstlerisch oder sachlich-wissenschaftlich gehalten sei, spreche man von analoger oder digitaler Deskription (cf. *ibid.*), wobei die beiden Übertragungsarten in der Regel in gemischter Form auftreten (cf. *ibid.*). Auch spreche man von der „Transformierung“ bzw. „Dechiffrierung“ von Musik. Im einen Fall bliebe die sprachliche Beschreibung auf einer künstlerischen Ebene, im anderen werde die Beschreibung auf eine andere Aussageebene verlegt (Störel 1997:19).

Texte über Musikwerke zeichnen sich durch einen mehr oder weniger stark ausgeprägten Grad an Fachsprachlichkeit bzw. Fachlichkeit aus, wobei nicht von vornherein gegeben sei, dass stark wissenschaftliche Texte eine höhere Ausprägung an Fachlichkeit hätten als beispielsweise literarische Texte. Auch das Aufkommen von Metaphern in einem wissenschaftlichen Text bedeute nicht automatisch eine Reduktion der Fachlichkeit, im Gegenteil gebe es Metaphern, die sich innerhalb des Faches konsolidiert hätten (Störel 1997:20).

Metaphern könnten zeichentheoretisch in verschiedenen Formen auftreten, nämlich als ästhetisches, autoreflexives Zeichen, wenn sie „die in einem Kunstwerk innewohnende Expressivität auf die sprachliche Ebene zu transformieren vermögen“ (Störel 1997:21); als emotives Zeichen, wenn „[d]ie Vagheit musikalischer Eindrücke oder Bedeutungen [...] durch die Unbestimmtheit der Metapher ersetzt“ werde und sie „auf die emotionale Reaktion des Textrezipienten“ abziele (*ibid.*); als referentielles Zeichen, das als „heuris-

tisches und didaktisches Werkzeug“ agiere und „der Dechiffrierung musikalischer Zusammenhänge bzw. fachwissenschaftlicher Sachverhalte“ diene oder „die Wissensüberbrückung zwischen Musikwissenschaftler, Musiker, Student, Musikliebhaber und Laie“ überbrücke (ibid).

3.2.2.2 Störels metaphorentheoretischer Hintergrund

Den theoretischen Hintergrund für Störels Metaphernuntersuchung bildet einerseits die Interaktionstheorie von Metaphern, wie sie von Max Black begründet wurde und mit Harald Weinrich weitergeführt wurde. Wichtig und auch für Störels Arbeit grundlegend ist in dieser Theorie die Einbettung der Metapher in den Text, „[s]ie versetzt die statische Wortsemantik in eine kommunikative Textsemantik.“ (Störel 1997:22) Die Metapher bilde den Fokus, der Kontext den Frame:

„Das Zusammenkommen von metaphorischem Ausdruck (*Fokus*) und Kontext (*Frame*) erzeugt eine syntagmatische Spannung, die eine interaktive Interpretationsleistung des Rezipienten herausfordert, weil die (okkasionelle) Metapher der Determinationserwartung eines Wortes widerspricht. Die Metapher ist in diesem Sinn eine widersprüchliche Prädikation [...]. Durch die Anordnung im linearen Oberflächentext steht der metaphorisierte Ausdruck im Konflikt mit seinem Verwendungstyp, seinem ‚prototypischen Gebrauch‘ [...].“ (Störel 1997:23)

Grundlegend sind für Störel überdies die Erkenntnisse über metaphorische Konzepte, wie sie von Lakoff und Johnson (1980) und später, in Bezug auf literarische Texte, von Lakoff und Turner (1989) dargestellt wurden. Gerade letztere Arbeit ist fruchtbar für Störel, obwohl Lakoff und Turners Untersuchungsgegenstand die Metaphern in literarischen Texten sind. Jedoch ist „[d]er zweck- und situationsgebundene schöpferische Umgang mit etablierten metaphorischen Vorstellungen [...] aber eben nicht nur für Belletristik kennzeichnend, sondern auch für die Fachkommunikation.“ (Störel 1997:25)

Und gerade das Forschungsobjekt der Musikwissenschaft, die Musik eben, bilde ein dankbares Untersuchungsfeld für eine Methode, die sich als Werkzeug die Theorie der metaphorischen Konzepte zu eigen macht:

„In der Literatur wird darauf verwiesen, dass es häufig abstrakte oder schwer fassbare Konzepte sind (‚Zeit‘, ‚Freiheit‘, ‚Stabilität‘, usw.), die durch erfahrungsabgeleitete, konkrete Konzepte strukturiert werden [...]. Auch unser Denken über Musik ist gemäß dieser Annahme durch konkrete Wahrnehmungskonzepte geprägt. Hier rückt das Phänomen der Synästhesie in den Mittelpunkt, wobei die Erfahrungsbereiche Klang und Musik nahezu flächendeckend durch das Schema des Visuellen überlagert werden, während andere synästhetische Beziehungen nur eine untergeordnete Rolle spielen. [...] Wir beschreiben Klänge als Farben, akustische Vorgänge als Bewegung im Raum und den strukturellen Zusammenhang von Klängen als Architektur oder Gewebe.

Letztlich bleibt es der kognitiven Linguistik vorbehalten, die Hypothese metaphorischer Denkmodelle zu untermauern. Allein die Annahme eines konzeptuellen Status ist verlockend. Sie setzt Fachmetapher und fachliches Denken in Korrelation und gibt eine interessante Interpretation der wechselseitigen Verknüpfung von (vor-)theoretischen Analogiemodellen in den Wissenschaften, sogenannten ‚folk theories‘ und den jeweiligen metaphorischen Äußerungen, die Fachleute oder Laien in Bezug auf Musik machen. Die ermöglicht es, ausgehend von kohärenten Metaphernsystemen an der Textoberfläche auf kulturelle oder fachspezifisch etablierte Sichtweisen zu schließen.“ (Störel 1997:25f)

3.2.2.3 Die Bedeutung von Weinrichs Bildfeldtheorie

Den harten Kern seiner theoretischen Fundierung bilden für Störel die Arbeiten von Harald Weinrich, der den sprachinternen Zusammenhang von Metaphern auf synchroner Ebene untersuchte. Hier ist vor allem Weinrichs Terminus des „Bildfeldes“ wichtig, der die „Koppelung zweier sprachlicher Sinnbezirke“ (Weinrich 1976:283, zit. nach Störel 1997:27) bzw. „Verbindung jeweils zweier Bedeutungsfelder“ (Weinrich 1976:326, zit. nach ibid.) meint. Diese beiden Felder seien einerseits das bildspendende Feld, welches mittels eines geistigen, Analogie stiftenden Aktes an das zweite Feld, das bildempfangende Feld, gekoppelt werde. Hierin werde die Metapher eingebettet: „Wie das Einzelwort seine inhaltliche Bestimmtheit erst durch die Zugehörigkeit zum Wortfeld empfängt, so auch die einzelne Metapher durch den Zusammenhang im Bildfeld.“ (ibid.) Störel hält sich an die Terminologie Weinrichs, behält als theoretischen Hintergrund aber die Vorstellung der metaphorischen Konzepte. Sein Ziel ist die Analyse des Metaphernzusammenhangs auf Textebene und die traditionelle Bindung. Der Bildfeldbe-

griff habe seinen Ausgangspunkt beim Text, d.h. beim konkreten Sprachgebrauch, und sei mit dem kommunikativen Interaktionsansatz verbunden³⁰.

Synchronisch betrachtet ergibt sich, dass es, im Sinne Weinrichs, einen Metaphernvorrat gebe, der innerhalb einer Gemeinschaft konstant sei und von der Gemeinschaft auch verstanden und genutzt werde. In dem bei Störel vorliegenden Fall handelt es sich um eine Gemeinschaft von Fachleuten, genauer gesagt von MusikwissenschaftlerInnen, die aus einem gefestigten Metaphernfundus schöpfen können³¹. Selten findet man kühne Metaphern.

3.2.2.4 Die Bildfeldaktivierung bei der Produktion wissenschaftlicher Texte

Bildfelder wie metaphorische Konzepte könnten, im Sinne Ehlichs und Rehbeins, als Wissensmuster angesehen werden. Sie werden bei der Produktion des Textes bei Bedarf selektiert. Im Gegensatz zu de Beaugrande und Dressler geht aber Störel davon aus, dass die Metapher nicht erst bei der „Elocution“, also bei der „wirksamen Formulierung des gedanklichen Konzepts“ auftritt, sondern, ausgehend davon, dass Bildfelder als Wissensmuster gespeichert sind, dass sie „bereits im Rahmen der Textplanung und –entwicklung abgerufen werden“ können (Störel 1997:28). Somit käme es zu einer „gedanklichen Voreinstellung für die Metaphernwahl an der Textoberfläche.“ (ibid.)

Bei der Wahl der Metapher sei eine große Bandbreite gegeben, die von einfachen oder Basismetaphern bis deren kreativen Ausprägungen reiche. Das Verhältnis, in dem Metaphern zueinander stehen können, werde von den beiden Assoziationsprinzipien der Similarität (Synonyme, Antonyme, Oberbegriffe; regierendes Prinzip sei „Ähnlichkeit/Kontrast“) und der Kontiguität (Assoziation aus dem Denotatbereich der Ausgangsmetapher; regierendes Prinzip sei „Nähe/Ferne“) beherrscht (cf. Störel 1997:29).

³⁰ „Eine Metapher aus ihrem Kontext heraus zu begreifen heißt, sie ganzheitlich zu erfassen, ihre Situations- und Zweckgebundenheit genauso zu berücksichtigen wie ihre Integration ins Bildfeld.“ (Störel 1997:27)

³¹ „Bildfelder wie KLANGFARBE, MUSIKSPRACHE, WERKARCHITEKTUR, SATZGEWEBE und TONSTROM sind fest in die Fachkommunikation integriert. Sie bilden einen Fundus von Denkmustern, die im Text variantenreich aktualisiert werden können. Störel (1997:27)

3.2.2.5 Textoberflächliche Positionierung und Entfaltung von Metaphern

Die Positionierung der Metaphern vollziehe sich in der Phase des parsing. Ihre Erscheinungsformen seien die des Nomens, des Verbs, des Adjektivs oder des Adverbs, sie könne ebenfalls als Kompositum in Erscheinung treten, jedoch selten als „Bindestrich-Kompositum“.

Bei gehäuftem Vorkommen von Metaphern in einem Text steht die Frage im Raum, in welchem Verhältnis diese Metaphern zu einander stünden, wobei Störel zwei Arten ausmacht: die erste, bei der sich eine oder mehrere Metaphern auf eine oder mehrere vorherige Metaphern beziehen, nennt er fortspinnende Metaphorisierung; sind Metaphern im Text nicht aufeinander bezogen, nennt er dies kaleidoskopische Metaphorisierung (cf. Störel 1997:32).

Weiters begünstigen die Bildfelder, aus denen die Metaphern gespeist sind, die strukturelle Textentfaltung. (Bsp. Cf. Störel 1997:32f)

3.2.2.6 Fachinterner Umgang mit und Gebrauch von Metaphern

Es sei anzunehmen, dass die in den musikwissenschaftlichen Fachtexten verwendeten Bildfelder nicht individualspezifisch, sondern in Übereinstimmung mit der Fachgemeinschaft von ihren Mitgliedern verwendet würden. Für Störel ist es fraglich, ob dieses Wissen um die fachinterne Metaphorik auch dem Laien zugänglich und ob ihr Gebrauch nicht für das Verständnis eines Textes hinderlich sei, da er „nicht über die Metaphernkompetenz des Fachmannes“ verfüge (Störel 1997:38). Selbst wenn die verwendeten Bildfelder allseits bekannte Domänen sind, so garantiere das noch nicht das lückenlose Verständnis des Gebrauchs der Metapher (cf. Bsp. Störel 1997:34; Störel 1997:38).

Jedoch ergebe sich aus diesem vermeintlichen Defizit für den Laien auch ein Vorteil für den Autor. Er habe aufgrund der Tatsache, dass die Bildfelder, die er verwendet, fachlich geprägt seien, dem Laien aber nicht zwangsläufig geläufig seien, die Möglichkeit, einerseits den Laien durch „gezielte Suggestion“ (im Sinne Ecos, cf. Störel 1997:39) zu einer „assoziativen, freien Suggestion“ (ibid.) anzuregen. Darüber hinaus gebe er dem Fachmann die Möglichkeit, das Gelesene innerhalb des Beschreibungssystems einzuordnen und zu interpretieren.

3.2.3 Störels synchrone Textanalyse

3.2.3.1 Corpus und extrapolierte Metaphern

Störels Corpus setzt sich aus 103 Texten aus den Texttypen Werkkritik, Werkeinführung und Werkanalyse zusammen, wobei die drei Texttypen in insgesamt acht Textsorten unterteilt sind. Zum Texttyp Werkkritik gehören die Textsorten Aufführungs-, Einspielungs- sowie Kompositionskritik; die Textsorten der Werkeinführung sind die Veranstaltungs- und die Einspielungseinführung sowie Artikel aus Konzertführern; zur Werkanalyse gehören die Textsorten der Festschrift und des Lehrbuches. (Störel 1997:52)

Insgesamt konnte Störel in seinem Corpus 1096 Metaphern isolieren, wobei habitualisierte Metaphern, metaphorische Fachtermini und mehrfache Wiederholungen einzelner Metaphern nicht mitgezählt wurden. (cf. Störel 1997:52f; 86)

3.2.3.2 Isolierte Bildfelder

3.2.3.2.1 Bildspender

Es konnten von Störel sieben zentrale Begriffsfelder als Bildspender isoliert werden, die zwei Drittel der Gesamtmetaphorik abdecken (cf. Störel 1997:53). Diese bevorzugten Bildspender sind: *Farbe/Licht*, *Organismus/Mensch*, *Sprache/Kommunikation*, *Raum/Gestalt*, *Architektur/Bauen*, *Strömen/Fließen* und *Handwerk/Technik* (cf. Störel 1997:54). Weitere sieben Bildfelder werden als Bildspender hervorgehoben, nämlich *Gesang*, *Energetik*, *Gewebe*, *Militär/Kampf*, *Transparenz*, *Malerei* und *Wärme* (Störel 1997:55). Neben weiteren, zufällig assoziierten Bildspendern, stammen die übrigen Bildspender aus dem *sinnlichen Bereich* und aus der *Wissenschaft* (Störel 1997:56). Die Grenzen zwischen diesen Feldern sind nicht trennscharf. Das Überschneiden verschiedener Bildfelder kommt durch semantische Relationen zustande, wobei das Verhältnis der Kontiguität gegenüber dem der Similarität überwiegt (Störel 1997:56f).

3.2.3.2 Bildempfänger

Auf der zweiten für ein Bildfeld konstitutiven Seite, der Bildempfängerseite, konnte Störel ebenfalls sieben Sachverhalte isolieren, die bevorzugt einer Metaphorisierung unterliegen, nämlich *Musikwerk/Satz*, *Instrument/Stimme*, *Thema/Motiv*, *Harmonie*, *Melodie*, *Komponist* und *Interpret/Interpretation*. Sporadisch ist *Musik* allgemein das target (Störel 1997:59f).

Bedeutend ist auch, auf welcher Werkebene, auf der Klangtext- oder auf der Notentextebene die Bildfelder aktualisiert werden. „In Abhängigkeit von der gewählten Ebene werden bestimmte Bildfelder aktiviert. [...], die bildempfangende Struktur fordert den konventionell zugeordneten Bildspender.“ (Störel 1997:60) Je nachdem, auf welche Ebene des Musikstückes die verbale Äußerung im Fachtext referiert, würden bestimmte Bildfelder aktiviert (cf. Störel 1997:61f)

3.2.3.3 Präferierte Arten der Übertragung

Die „Paradigmatik der Metaphorisierung“ betreffend, gilt es zu prüfen, „welche kategoriale Vertauschung den Interaktionssprozess“ (Störel 1997:62) zwischen bildspendendem und bildempfangendem Feld regiert, das heißt: welche Arten der Übertragung von metaphorischen Konzepten gegeben sind. Störel konnte drei zentrale Übertragungsarten ausmachen, ihre Häufigkeit beträgt annähernd 50%. Die drei Übertragungsarten sind die *Synästhesie* (vor allem die Farbanalogie), die *Kinetisierung* (Bewegung durch den Tonraum, Dynamisierung) und die *Anthropomorphisierung* (Vermenschlichung von Instrumenten, Motiven, Themen, etc.) (Störel 1997: 62ff). (cf. S. 125ff)

3.2.3.4 Die 13 häufigsten Bildfelder bei der Produktion musikwissenschaftlicher Texte

Als Ergebnis seiner Analyse konnte Störel dreizehn Bildfelder isolieren, die als zentral für die Metaphernbildung innerhalb des Faches der Musikwissenschaft angesehen werden dürfen. Sie speisen annähernd 75% aller Metaphern im untersuchten Corpus. Die fachtypischen Bildfelder sind: *Klangfarbe*, *Musikorganismus*, *Musiksprache*, *Tonraum*,

Werkarchitektur, Tonstrom, Kompositionshandwerk, Instrumentalgesang, Satzgewebe, Klangtransparenz, Tonmalerei, Musikenergetik und Klangwärme (Störel 1997:65ff.)³².

3.2.3.5 Die Systematik der musikwissenschaftlichen Bildfelder

Durch eine kompositorische Aufschlüsselung der Bildfeld-Etiketten wurde es Störel möglich, die systematischen Zusammenhänge zwischen Bildempfänger (erstes Glied im Kompositum) und Bildspender (zweites Glied im Kompositum) aufzudecken. An erster Stelle stehe das Musikwerk als Bezugsgröße in Form von Produkt („Kompositions-“, „Musik-“, „Satz-“, „Ton-“, „Werk-“) oder Hörerlebnis („Klang-“, „Musik-“, „Ton-“, „Instrumental-“). Das zweite Glied offenbare die Beziehung, die als statischer visueller („-farbe“, „-transparenz“) bzw. kalorischer („-wärme“) oder dynamischer auditiver („-gesang“, „-sprache“) Sinneseindruck oder als statische oder dynamische Präsentationsform („-architektur“, „-gewebe“, „-malerei“, „-raum“, „-energetik“, „-organismus“, „-sprache“, „-strom“) realisiert werde. (cf. Tabelle 1 in Störel 1997:76)

Es habe sich gezeigt, dass nur bestimmte Verbindungen zulässig seien, kognitiv verankert zu sein scheinen. Vier Strukturen hätten sich als besonders konstant erwiesen, aus denen Störel die vier Hauptstrukturen des Systems ableiten konnte. Diese sind:

„Produkt’ plus ‚Statische Präsentationsform““;

„Produkt’ plus ‚Dynamische Präsentationsform““;

„Musikalisches Hörerlebnis’ plus ‚Sinneseindruck““ und

„Musikalisches Hörerlebnis’ plus ‚Dynamische Präsentationsform““. (Störel 1997:77ff)

Hieraus speisen sich die statistisch hoch liegenden Etiketten. Störel nennt sie die „Grundmuster der Metaphorisierung musikalischer Sachverhalte“ (Störel 1997:79).

³² Cf. auch S. 92, f.

3.2.3.6 Die Entfaltung von Metaphern in musikwissenschaftlichen Texten

Metaphern im Text entfalten sich auf zweierlei Art, nämlich als Kaleidoskop, wenn sie nicht aufeinander bezogen sind, oder, bei Bezug aufeinander, als Fortspinnung. Dabei zeichnen sich auch Präferenzen je nach Funktion des Textes ab.

„Das Metaphernkaleidoskop wird oft bevorzugt, wenn es um transformierende Musikvermittlung geht, also um den ästhetischen Aspekt oder die emotive Wirksamkeit der Darstellung. Die Vielfalt musikalischer Eindrücke wird durch schlaglichtartige Metaphorisierung und durch Assoziationssprünge wiedergegeben [...].“ (Störel 1997:80)

Auch die Metaphernfortspinnung werde bei transformierenden Texten gebraucht, jedoch sei

„[t]endentiell [...] die Fortspinnung eher mit der dechiffrierenden Vermittlung verbunden, also mit dem heuristischen Aspekt oder der didaktischen Aufbereitung der Darstellung. Metaphern werden als Argumentationsstrukturen entfaltet und netzartig über den Text ausgebreitet.“ (ibid.)

Die Metaphern treten jedoch nicht primär als Einzelwörter auf, sondern „sind in Komplexe von mindestens zwei Gliedern eingebunden. [...] Die Fortspinnung beginne beim Metaphern-„Duett“ innerhalb einer Prädikation und reiche bis zum textstrukturierenden Metaphern-„Orchester“.“ (ibid.)

Innerhalb einer Prädikation seien Attribution (attributive Determination) und Applikation (applikative Determination) sowie die Prädikat-Objekt-Verbindung die „Grundmuster der metaphorischen Fortspinnung“, wo hingegen Subjekt-Prädikat-Verknüpfungen (prädikative Determination) bei zwei oder (eher seltenen) mehrfaltigen Metaphern eher selten vorkämen (Störel 1997:80ff). In der Regel bestehe zwischen den Gliedern einer mehrfaltigen Metapher eine Kontiguitätsrelation, selten nur eine Similaritätsrelation. (Störel 1997:82).

Anzumerken ist noch, dass die Entfaltung nicht zwangsläufig innerhalb eines Bildfeldes vonstatten gehe, sondern auch auf andere Bildfelder überspringen könne (ibid.; Bsp. Störel 1997:83).

Auf Textebene betrachtet könnten und würden Metaphern ähnlich der thematischen Progression fortgesponnen. Wohl sei abermals das Duett die kleinste Einheit für die Metaphernentfaltung, doch die Regel sei, dass mehrere Metaphern, über den Text verteilt,

eigene Isotropiestränge bildeten. (Bsp. Störel 1997: 83f). Wie innerhalb der Prädikation könne es auch auf textueller Ebene zu einer Vermischung von Bildfeldern kommen. (Störel 1997:84). Parallelismen bei der Fortspinnung verschiedener Metaphernketten seien ebenfalls möglich (Störel 1997:85).

Sowohl Similaritäts- als auch Kontiguitätsrelation spielten bei der Metaphernentfaltung auf textueller Eben eine gewichtige Rolle.

„Mit zunehmender metaphorischer Textstrukturierung gewinnt die Similaritätsrelation an Bedeutung. Sie hat vor allem stilistische Funktion [...], währenddessen durch Kontiguitätsrelation die Struktur- oder Funktionsanalogie entfaltet wird, indem immer neue Elemente aus dem Wissensrahmen des Quellbereichs auf den Zielbereich bezogen werden.“ (Störel 1997:85)

Die metaphorischen Isotropiestränge würden somit mithilfe von Wiederaufnahme (Identitätsrelation), Synonymie/Antonymie (Similaritätsrelation) und Wissensmusterentfaltung (Kontiguitätsrelation) aufgebaut. (ibid.)

3.2.3.7 Musikwissenschaftliche Texttypen und die metaphorische Entfaltung

Wie oben schon erwähnt, besteht Störels Corpus aus drei Texttypen, die in acht Textsorten aufgeteilt sind. Zum Texttyp „Werkkritik“ gehören die Textsorten „Aufführungs-“, und „Einspielungskritik“ sowie „Kompositionskritik“. Unter der Textsorte „Werkeinführung“ zusammengefasst sind die Textsorten „Veranstaltungs-“, und „Einspielungseinführung“ wie auch „Konzertführer“, und zum Texttyp der „Werkanalyse“ gehören die „Festschrift“ und das „Lehrbuch“.

Drei Komponenten seien für die Strukturierung des Bildfeldes und die Entfaltung der Metaphern ausschlaggebend, was zu unterschiedlichen strukturellen Erscheinungsformen zwischen den Texten führe. Diese drei Komponenten seien die Hauptreferenten des Textes, die Textfunktion und der Adressatenkreis.

„Der Hauptreferent nimmt Einfluss auf die Metaphernwahl. Je nachdem, ob Klangtext, Notentext oder das Werkganze thematisiert werden, wandelt sich die Bildfeldstruktur.“ (Störel 1997:87)

Die Bildfeldentfaltung stehe in Abhängigkeit von der Textfunktion (didaktisierende, rezeptionsanleitende, dechiffrierende, etc. Funktion) (ibid.).

Zwar seien Textsorten unterschiedlich in Bezug auf die angesprochenen Adressaten, jedoch scheinen die FachautorInnen bei der Wahl der Metaphern keinerlei Rücksicht auf die Leserschaft zu nehmen. Die Gefahr, die dieser Umgang mit der Metaphernwahl in sich berge, sei „die Gefahr, den Rezipienten zu verfehlen.“ (ibid.)³³

3.2.3.7.1 Die „Werkeinführung“³⁴

Der Texttyp der „Werkeinführung“ (Störel 1997:90f) bzw. seine Textsorten „Veranstaltungseinführung“, „Einspielungseinführung“ und „Konzertführer“ seien gebunden an den Werk-Type eines Musikstückes und somit „abstrahieren [sie] vom konkreten Klangereignis oder einer speziellen Partitur.“ (Störel 1997:90) An den Laien adressiert, werde vom Autor eine Beschreibung des „Klangstereotyps des Werkes“ geliefert, extrahiert von „aus dem Notenbild ablesbaren Vorgänge[n]“. (ibid.)

In allen drei Textsorten sind die Bildfelder *Klangfarbe*, *Musiksprache*, *Musikorganismus* und *Tonraum* stark ausgeprägt. Die Bildfeldentfaltung ist kaleidoskopartig, es herrschen Metaphernduette vor.

Die statistische Ausprägung der Bildfeld-Strukturen im Bereich der Einspielungsaufführung liegt für das Bildfeld *Klangfarbe* bei 19,8%, für den *Klangorganismus* bei 12,5%, für die *Musiksprache* bei 10,4% und für den *Tonraum* bei 9,4%.

In der Textsorte „Veranstaltungseinführung“, aus der sich das Corpus der vorliegenden Arbeit speist, ist in Störels Analyse die am stärksten ausgeprägte Bildfeldstruktur die des *Musikorganismus* (20,0%), gefolgt von der *Musiksprache* (16,7%), weiters die *Klangfarbe* (15,0%) und der *Tonraum* (10,0%).

³³ Das Wissensgefälle zwischen ExpertInnen und Laien ist für Störel ein wichtiges Thema. „Die Metapher ist kein Garant für anschauliche Wissensüberbrückung. Vermeintlich anschauliche Bilder können Kommunikations-konflikte heraufbeschwören. Der Laie verfügt nicht über ausreichend fachlichen Horizont, um bestimmte Metaphern entschlüsseln bzw. in bestehende Bildfelder einordnen zu können (Metaphernkompetenz).“ (Störel 1997:87)

³⁴ Das für diese Arbeit vor allem Störels Erkenntnisse zum Texttyp „Werkeinführung“ von Bedeutung sind, werden seine Ausführungen zur „Werkkritik“ (Störel 1997:89f) und „Werkanalyse“ (Störel 1997:91) nicht ausgeführt.

In der Regel blieben die Autoren von musikwissenschaftlichen Texten innerhalb des Netzes von Bildfeldern, jedoch werde auch versucht, neue Metaphern einzuführen³⁵ (Bsp. Störel 1997:92).

Durch den ständigen Gebrauch und den kreativen Umgang mit der Metaphorik komme es innerhalb des Faches zu einer Stabilisierung der fachtypischen Bildfelder, wobei das Bildfeld gleichzeitig auch erweitert werde, und zwar durch „semantische/syntagmatische Kontiguität“ wie auch durch „paradigmatische Beziehungen“, also Similarität (Störel 1997:92f).

Interessant sind auch Störels Erkenntnisse in Bezug auf die Gestalttheorie, die das Musikwerk in die „klangliche Außenschicht, die strukturelle Innenschicht und die sinngebende Tiefenschicht“ aufteilt (Störel 1997:93f). Zielt die musikalische Beschreibung auf die Außenschicht ab, dann komme mit hoher Wahrscheinlichkeit die Farbanalogie zum Zug. Geht es um die Darstellung der Struktur, werden oft die Raum- und Architektur analogie bemüht. Die Vorstellung von Musik als Sprache werde dann aktuell, wenn die semantische Tiefenschicht beschrieben werden soll.

Durch die Bildfelder, wie sie typischerweise in der Fachkommunikation gebraucht werden, werde Musik auf zweierlei Art dargestellt, nämlich einerseits als „Bild“ in „piktoral-deskriptivem“ oder „piktoral-narrativem“ Sinn, und andererseits als Text im „textuell-deskriptivem“ bzw. „textuell-narrativem“ Sinn (Störel 1997:94).

3.3 Abschließende Bemerkung

Mit der Beschreibung von Störels Metaphorologie endet der erste, theoretische Teil der hier vorliegenden Arbeit. Ziel dieses Teiles war es, neben der Darlegung der Fragestellung und der Arbeitshypothese, zu zeigen, wie weit gefächert das wissenschaftliche Interesse an der Verbindung „Sprache“ und „Musik“ ist. Die Behandlung und Beleuchtung dieses Themas erfolgt von verschiedene Haupt- und Unterdisziplinen aus, wie, vornehmlich, der Musikwissenschaft, aber auch der Philosophie und der Linguistik, ebenso wie der Semiotik, der Semantik, der Syntaxtheorie, etc.

Auch die Metapherntheorie hat das ihre dazu geleistet, um das oben angesprochene Verhältnis von ihrem Standpunkt aus zu be- und erleuchten. Sie ist die zentrale

³⁵ „Dabei konkurriert das Bedürfnis, angepasste Metaphern zu verwenden, mit dem Wunsch, neue, möglichst ausdrucksstarke Bilder aufzugreifen.“ (Störel 1997:92)

Subdisziplin, die theoretische Fundierung für den folgenden zweiten, fallanalytischen Teil der Arbeit, in dem die Erkenntnisse und Ergebnisse der Theorie von Thomas Störel (1997) auf ein neues Corpus von Texten der Sorte „Werkeinführung“ angewendet werden.

Teil 2

Die Analyse

Der hier folgende zweite Teil der Arbeit präsentiert eine Studie über die Erfassung und Distribution von Metaphern in Texten der Sorte „Werkeinführung“.

Im unmittelbar folgenden Kapitel wird die Methodologie vorgestellt, mit deren Hilfe die Studie durchgeführt wurde. Es ist dies die qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring (1988, 1991). Jedoch wird die Methode nicht in ihrer ursprünglichen Form angewandt, sondern sie musste einigen Modifikationen unterworfen werden (cf. S. 87f). Vorweg sei lediglich angemerkt, dass die Kategorien für diese Studie nicht erst bei der Lektüre des Corpustextes gefunden wurden, sondern schon von vornherein feststanden: es sind dies die von Störel in seiner Studie extrahierten Bildfelder (cf. S. 92f; S. 105), auf die hin das der hier vorliegenden Studie zugrunde liegende Corpus untersucht wurde.

Im Anschluss wird das Corpus vorgestellt, nebst einem kurzen Exkurs auf die Textsorte „Werk-“, bzw. „Programmeinführung“ (cf. S. 95ff), ehe die Ergebnisse der Analyse diskutiert werden (cf. S. 103ff).

4. Die qualitative Inhaltsanalyse und Störels Bildfelder als Kategorien für die qualitative Inhaltsanalyse

4.1 Methode der Studie: die qualitative Inhaltsanalyse

4.1.1 Wahl der Methode

Die Methode, mittels der das Textcorpus der vorliegenden Arbeit analysiert werden soll, ist angelehnt an die qualitative Inhaltsanalyse (cf. Mayring 1991, Lamnek 1995, Titscher et al. 1998), genauer gesagt an die strukturierende Inhaltsanalyse, bei der es gilt,

„bestimmte Aspekte aus dem Material herauszufiltern und unter vorher festgelegten Ordnungskriterien einen Querschnitt durch das Material zu legen oder das Material unter bestimmten Kriterien einzuschätzen.“ (Mayring 1991:213)

Die Wahl genau dieser Methode ist begründet mit der Studie von Peter Holz (2003, 2005), in der Werbetexte für Parfums unter anderem auf den Gebrauch von Metaphern untersucht wurden. Die grundsätzliche Ausgangslage ist bei Holz ähnlich wie im hier

vorliegenden Fall, vermutlich noch verstärkter als hier (cf. Gschwind 1998:22, zit. nach Holz 2003:64). Holzs zentrale Annahme ist nämlich, dass

„uns ein direkter sprachlicher Zugriff auf Geruchswahrnehmung nicht möglich ist, sondern dieser im Wesentlichen indirekt (uneigentlich) mittels übertragener Bedeutung (Metaphorisierung) geschieht (=Synästhesie-Hypothese).“ (Holz 2003:67)

Für die hier vorliegende Arbeit ist der Aspekt der Synästhesie nicht vorrangig. Ähnlichkeiten tun sich aber in Bezug auf die bei der Beschreibung von Musik verwendeten Lexik auf, da auch hier die (intuitive, für diese Arbeit nicht zentrale) Annahme im Raum steht, dass es so gut wie keine originären Lexeme für musikalische Sachverhalte gibt, außer die Termini „laut“ und „leise“ und onomatopoetische Ausdrücke sowie Fachtermini aus der physikalischen Akustik (cf. S. 11ff).

Zusammenfassend ist folgendes festzuhalten: beide Arbeiten, sowohl die von Holz als auch die hier vorliegende, befassen sich mit der Terminologiegebung bzw. der Beschreibung von Sachverhalten auf einem sinnlichen Gebiet, für das keine bzw. lediglich eine (stark) beschränkte genuine Terminologie existiert. Im Falle von Holz ist das das Gebiet der Olfaktorik, im Falle der vorliegenden Arbeit dasjenige der Akustik. Aufgrund der hier vorliegenden Parallelen seitens der Ausgangslage beider Arbeiten, erschien es als sinnvoll und zielführend, sich der gleichen Methodologie wie Holz zu bedienen, eben der qualitativen Inhaltsanalyse.

Als Kriterien für die Untersuchung des Textcorpus mittels qualitativer Inhaltsanalyse werden, im engeren Sinne, die von Störel extrahierten Bildfelder der Textsorte „Werkeinführung“ heran gezogen, überdies wird die Anzahl der Kriterien ergänzt durch die restlichen von Störel ausfindig gemachten Bildfelder innerhalb des Faches.

4.1.2 Mayrings qualitative Inhaltsanalyse und abweichende Modifizierungen für die vorliegende Studie

Die Methodologie der qualitativen Inhaltsanalyse im Sinne von Mayring (1991) wurde für die hier vorliegende Arbeit modifiziert. Die Modifikationen sollen im Folgenden dargelegt werden. Bei der Beschreibung der qualitativen Inhaltsanalyse und weiters der modifizierten Art, wie sie in dieser Arbeit angewandt wird, wird im

Folgenden Bezug genommen auf Mayring (1991) und vor allem auf Lamnek (1995). Der hauptsächliche Bezug auf Lamnek (1995) ist zu erklären mit der Transparenz und Klarheit, mit der Lamnek die Methode der Qualitativen Inhaltsanalyse darstellt.

Im Folgenden werden die Prinzipien der qualitativen Inhaltsanalyse vorgestellt, danach das Mayring'sche neunstufige Ablaufmodell der qualitativen Inhaltsanalyse.

4.1.2.1 Die Prinzipien der qualitativen Inhaltsanalyse

4.1.2.1.1 Offenheit

Als erster Punkt bei einer Textanalyse mittels der qualitativen Inhaltsanalyse steht eine konkrete Fragestellung bzw. die Forschungshypothese (cf. S. 16ff), wobei darauf zu achten ist, dass die Fragestellung offen zu halten ist. Dieses Kriterium ist auch bei der vorliegenden Arbeit gegeben, da durchaus die Möglichkeit besteht, dass sich im Laufe der Analyse der Corpustexte herausstellt, dass die Störel'schen Bildfelder, die als Kategorien zugrunde gelegt werden, nicht in dem Maße zum Tragen kommen, sprich: dass die sich in den Corpustexten befindlichen Metaphern bzw. Bildfelder in Häufigkeit und Auftreten nicht mit denjenigen in Störel's Corpus korrelieren. In diesem Falle muss die Fragestellung resp. die Arbeitshypothese neu überdacht, angepasst und umformuliert werden.

4.1.2.1.2 Ziel

Im Gegensatz zur klassischen Variante der Qualitativen Inhaltsanalyse ist bei der vorliegenden Arbeit das Ziel weniger der Nachvollzug alltagsweltlicher Handlungsfiguren resp. ist es das nur eingeschränkt, nämlich dann, wenn man die Produktion von Veranstaltungseinführungen als alltagsweltliche Handlung innerhalb des Milieus von MusikwissenschaftlerInnen annimmt. In diesem Fall stellt sich die Frage, ob die Produzenten der Corpustexte sich bei ihrer Metaphernwahl innerhalb des milieuspezifischen Rahmens bewegen. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es viel mehr, das der Studie zugrunde liegende Corpus darauf zu untersuchen, wie hoch der Grad an Konvergenz zwischen den Bildfeldern in Störel's Corpus und den Bildfeldern, die aus dem vorliegenden Corpus isoliert werden können, ist.

4.1.2.1.3 Latente Sinnstrukturen und manifeste Inhalte

Auch in Bezug auf die latenten Sinnstrukturen, wie es sie in der qualitativen Inhaltsanalyse im Sinne von Oevermann (cf. Lamnek 1995:203, 218ff) aufzudecken gilt, stellt sich die Frage, ob diese in der vorliegenden Arbeit konvergent mit denjenigen in den Corpustexten von Störels Analyse sind, nämlich in Bezug auf die Metaphern bzw. Bildfelder. Prinzipiell ist in der hier vorliegenden Arbeit das Hauptaugenmerk nicht auf die Aufdeckung von latenten Sinngehalten gerichtet, schon alleine aufgrund der Tatsache, dass es sich bei den hier den Corpus bildenden Texten nicht, wie im klassischen Fall, um Interviews handelt, sondern um Texte, die von vorn herein als nicht mündlich sondern schriftlich konzipiert wurden. Ganz im Sinne Mayrings sollen hier jedoch die manifesten Inhalte, nämlich die Metaphern und Bildfelder, untersucht werden.

4.1.2.1.4 Vorüberlegungen und Kategorien

Nach Mayring sollen die ForscherInnen vor der Datenerhebung keinerlei Vorüberlegungen anstellen und erst bei erster Durchsicht des Materials Forschungsfragen und –hypothesen formulieren. Nach der ersten Durchsicht des Materials werden Kategorien formuliert, die es dann im Speziellen innerhalb des Corpus zu analysieren gilt, um mit diesen Kategorien Einzelfälle charakterisieren und allgemeine Aussagen aufstellen zu können. Im Gegensatz dazu weicht das Forschungsdesign dieser Arbeit von der „klassischen“ Herangehensweise, wie sie Mayring postuliert, ab, da es sich einerseits, wie schon erwähnt, nicht um verschriftlichte Interviews handelt, sondern um geschriebenes Material, das es zu analysieren gilt. Andererseits sind auch die Kategorien a priori vorgegeben, müssen also nicht erst in den Texten gefunden werden. Diese sind, wie auch schon erwähnt, die Metaphern und Bildfelder nach Störel (1997). Ebenfalls vorgegeben ist die Forschungsfrage, nämlich, ob die Metaphern und Bildfelder im zu untersuchenden Corpus in Ausprägung und Häufigkeit kongruent sind mit denen bei Störel (1997). In diesen Punkten unterscheidet sich die hier angewandte Vorgehensweise von der herkömmlichen, von Mayring zu Grunde gelegten Methodik.

4.1.2.2 Das neunstufige Ablaufmodell nach Mayring

Im Folgenden soll das allgemeine neunstufige Ablaufmodell, wie es Mayring für die qualitative Inhaltsanalyse aufgestellt hat, kurz beschrieben werden. Zugleich wird gezeigt, wo und in wie weit die hier angewandte modifizierte Methodik von der „klassischen“ abweicht. Einige Punkte sind weiter oben schon abgehandelt worden, sollen aber an dieser Stelle, der Vollständigkeit halber, nochmals wiederholt werden. Die Wiedergabe des Modells von Mayring orientiert sich an Lamnek (1995:207ff). Es wird in den einzelnen Punkten zuerst erläutert, wie Mayring die Qualitative Inhaltsanalyse konzipiert hat, folgend werden die Abweichungen beschrieben, wie sie in dieser Arbeit vorgenommen wurden.

- i. Die Materialfestlegung: Bei ihrer Entstehung wurde die qualitative Inhaltsanalyse als eine Methodik zur Analyse von verschriftlichten Interviews entworfen. Prinzipiell jedoch ist, wie Mayring (1991:209) betont, die Art der zu untersuchenden Kommunikation, sei sie nun mündlicher oder schriftlicher Natur, nicht ausschlaggebend für die Wahl genau dieses Analyseinstrumentariums. Aus den erhobenen Daten werden dann diejenigen Punkte extrahiert, die es zu analysieren gilt. Im Gegensatz dazu handelt es sich hier um bereits vorgegebene Texte, wobei bei diesen Texten alle biographischen Angaben zu den Komponisten und historische Ausführungen zu den beschriebenen Stücken von der Analyse ausgespart bleiben und lediglich die Musikbeschreibung einer Analyse unterzogen wird.
- ii. Die Analyse der Entstehungssituation: Dieser Punkt wird hier ausgelassen, da er für die Arbeit bzw. die Fragestellung irrelevant ist.
- iii. Formale Charakterisierung des Materials: Auch dieser Punkt ist hier irrelevant, da es Mayring hierbei um die Art und Weise und die technische Beschaffenheit der akustischen Aufnahmen geht, aus denen die Interviews transkribiert werden.
- iv. Richtung der Analyse: Je nach Bedarf, Interesse und Fragestellung können verschiedene Aspekte des Materials analysiert werden. Im vorliegenden Fall ist die Frage, ob sich die Texte bzw. die Produktion der Texte resp. die Wahl der Bildfelder und Metaphern im Rahmen des Faches bewegen.
- v. Theoriegeleitete Differenzierung der Fragestellung: Wie bei Mayring so trifft auch hier der Fall zu, dass die Fragestellung von vornherein aufgestellt ist.

- vi. Bestimmung der Analysetechnik: Hier kommt es zur Bestimmung, welche der drei möglichen Analysetechniken, nämlich Zusammenfassung, Explikation und Strukturierung, als Instrumentarium herangezogen werden. In Anbetracht des Forschungsdesigns kommt in der vorliegenden Arbeit die Technik der Strukturierung zum Tragen
 - vii. Definition der Analyseeinheiten (Kategorienbildung): In diesem Teil werden diejenigen Einheiten des Textes bestimmt, die einer Analyse unterzogen werden. Die Bestimmung dieser Teile erfolgt nach einer ersten Lektüre des Materials. Im vorliegenden Fall ist bereits von vornherein klar, was die Kategorien sind, nämlich die Metaphern und dazugehörigen Bildfelder. Wie sie beschaffen sein sollen bzw. wie sie beschaffen sein sollten, ist determiniert durch die Ergebnisse der Arbeit von Störel (1997).
 - viii. Die Analyse des Materials: Hier kommen die drei grundlegenden Verfahren der qualitativen Inhaltsanalyse zum Einsatz (cf. Pkt. vi.). Im vorliegenden Fall ist vor allem die Technik der Strukturierung von Bedeutung. Ihre Hauptaufgabe besteht darin, eine bestimmte Struktur aus dem Material zu extrahieren, bzw. einen Querschnitt durch das Material zu ziehen bzw. dient sie zur Einschätzung des Materials. Grundsätzlich gibt es vier Möglichkeiten der Strukturierung, nämlich
 - a) die formale Strukturierung
 - b) die inhaltliche Strukturierung
 - c) die typisierende Strukturierung und
 - d) die skalierende Strukturierung.
- Im vorliegenden Fall wird die Strukturierung des Typs c) angewandt, da diese „auf einer Typisierungsdimension nach einzelnen markanten Ausprägungen im Material such[t] und diese genauer beschreib[t].“ (Mayring 1988, S. 53f; zit. nach Lamnek 1995:213) Mayring stellt überdies drei Regeln für die strukturierende Analysetechnik bereit, nämlich muss erstens eine Definition der zu untersuchenden Kategorien bereitgestellt werden, aus der hervorgeht, was genau Untersuchungsgegenstand ist; zweitens müssen konkrete Ankerbeispiele für diese Kategorien bereitgestellt werden; drittens bedarf es Kodierregeln, die im Fall von Grenzwertigkeiten, bei denen ad hoc nicht eindeutig entschieden werden kann, wohin eine Kategorie gehört, eine genaue Zuordnung ermöglichen.
- ix. Interpretation: Die Ergebnisse der Analyse gilt es in Richtung der Hauptfragestellung zu interpretieren und individuelle Darstellungen der Einzelfälle fallübergreifend

zu generalisieren. Daraufhin folgt eine Gesamtdarstellung typischer Fälle anhand der Kategorien. In der vorliegenden Arbeit ist die Gesamtdarstellung typischer Fälle bereits durch die zugrunde gelegten, a priori postulierten Kategorien (i.e. die Bildfelder nach Störel [1997]) gegeben. Die Frage, die sich stellt, ist, wie sich die Bildfelder des hier zu untersuchenden Corpus in den Rahmen des Faches Musikwissenschaft bzw., genauer, die Produktion von Veranstaltungseinführungen, einfügen.

4.2 Die Kategorien für die qualitative Inhaltsanalyse: Störels Bildfelder

Wie schon oben erwähnt (cf. S. 70ff), konnte Störel (1997) aus seinem Corpus von 103 Texten aus verschiedenen, im weitesten Sinne musikwissenschaftlichen Textsorten insgesamt 1096 Metaphern isolieren und in dreizehn Bildfelder einteilen. Die Bildfelder sind, in der Reihenfolge ihrer vorkommenden Häufigkeit, wie schon erwähnt:

- Klangfarbe
- Musikorganismus
- Musiksprache
- Tonraum
- Werkarchitektur
- Tonstrom
- Kompositionshandwerk
- Instrumentalgesang
- Satzgewebe
- Klangtransparenz
- Tonmalerei
- Musikenergetik und
- Klangwärme. (cf. Störel 1997:65)³⁶

Diese Bildfelder decken rund zwei Drittel von Störels erfassten Metaphern ab.

³⁶ Zur Bildung der Bildfelder cf. S. 75ff, 78f. Für Beispiele cf. S. 107ff

Die für die vorliegende Arbeit als Corpus dienenden Texte entstammen der Textsorte „Veranstaltungseinführung“, die, neben den Textsorten „Einspielungseinführung“ und „Konzertführer“, eine Untergruppe des Texttyps „Werkeinführung“ bildet.

Wie Störel anhand seines Corpus gezeigt hat, sind die prominentesten in der Textsorte „Veranstaltungseinführung“ verwendeten Bildfelder

- Musikorganismus
- Musiksprache
- Klangfarbe und
- Tonraum. (cf. Störel 1997:90)

Über 60% der gefundenen Metaphern werden aus diesen Bildfeldern gespeist. (cf. ibid.)

4.3 Die Analysemethodik für das vorliegende Corpus

In Anlehnung an die oben ausgeführte qualitative Inhaltsanalyse (Mayering 1991, cf. auch Titscher et al. 1998, Lamnek 1995:197-238) wurde eine methodologische Technik entworfen, die es ermöglicht, einen raschen Überblick über die Verteilung von Metaphern und Fachtermini im Text zu erhalten.

Der erste Schritt bestand darin, die ausgewählten Artikel in ein herkömmliches Textverarbeitungsprogramm (MS Word) zu übertragen, wobei die Zeilen gleich durchnummeriert werden. Dies geschieht, um in weiterer Folge eine klare Übersicht und rasche Auffindbarkeit der betreffenden Wörter bzw. Phrasen zu gewährleisten. (Bei dem verwendeten Textverarbeitungsprogramm werden die Leerzeilen auch mit einer fortlaufenden Nummer versehen, was für die weitere Analyse aber nicht hinderlich ist.) Überdies wurde jeder elektronisch erfasste Text mit einer römischen Zahl versehen, mit der auch Beispiele in der Folge zitiert werden.

Als nächstes wird eine Tabelle erstellt, die die vier folgenden Spalten beinhaltet: die erste Spalte gibt Auskunft, um welchen Komponisten, welches Werk und, gegebenenfalls, welchen Satz oder Abschnitt es sich handelt. In der zweiten Spalte werden alle im Text befindlichen Fachtermini notiert, in der dritten alle Metaphern. Diese werden in der Reihenfolge ihres Auftretens im Text in die Tabelle eingetragen. Neben den Fachtermini bzw. die Metaphern werden die dazugehörigen Zeilenzahlen angegeben.

Somit ergibt sich ein Raster, mit dem das Verhältnis Fachtermini zu Metaphern überschaulich dargestellt werden kann. Die sich im Text befindlichen Metaphern, die auf diesem Wege isoliert werden, können daraufhin auf ihre semantischen Bedeutungskomponenten hin analysiert werden, wobei gleich ihre (falls vorhandene) Verbindung mit etwaigen Fachtermini offensichtlich wird.

In der vierten Spalte werden letztlich mittels eines Indexes den jeweiligen Metaphern die dazugehörigen Bildfelder zugeordnet. Diese Bildfelder bestehen einerseits aus den dreizehn Störelschen Bildfeldern, andererseits aus zusätzlich eingeführten Bildfeldern (cf. S. 106).³⁷

Im folgenden Kapitel wird das Corpus der Studie vorgestellt.

³⁷ Für eine beispielhafte Analysetabelle nebst beispielhafter Bildfeldzuordnung einer Metapher cf. Anhang, S. 140f.

5. Das Corpus

Das Corpus für die vorliegende Untersuchung stellen die Programme zu Konzerten bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (im Folgenden „Wiener Musikverein“ oder nur „Musikverein“ genannt) dar. Vorab bedarf es jedoch einer Spezifizierung des Corpus, sowohl was den Texttyp, als auch den Inhalt der zu untersuchenden Artikel, als auch die Programmtypen anbelangt.

5.1 Der Texttyp

Die zu untersuchenden Artikel gehören dem Texttyp „Werkeinführung“ an. Innerhalb dieses Texttyps unterscheidet Störel (1997:86) drei verschiedene Textsorten, nämlich die „Veranstaltungseinführung“, die „Einspielungseinführung“ und den „Konzertführer“ (resp. die Einträge darin). Der Funktion nach ist dieser Texttyp rezeptionsanleitend, die angesprochene Adressatengruppe besteht vornämlich aus Laien (ibid.). Zum Texttyp „Werkeinführung“ bemerkt Störel überdies:

Werkeinführende Textsorten orientieren sich am Werk-Type. Sie abstrahieren vom konkreten Klangereignis oder der speziellen Partitur. Das Klangstereotyp des Werks und aus dem Notenbild ablesbare Vorgänge werden zu einer auf den laienhaften Adressaten abgestimmte Beschreibung verknüpft. (Störel 1997:90)

5.2 Die Programmhefttypen

Über eine Saison (Anfang September bis Ende Juni/Anfang Juli) beherbergt der Wiener Musikverein über 600 Konzertveranstaltungen. Zu einem Großteil, jedoch nicht bei all diesen Konzerten, tritt die Gesellschaft der Musikfreunde auch als Veranstalter der Konzerte auf (Eigenveranstaltungen). Zu einem nicht unbedeutenden Teil der stattfindenden Konzerte stellt die Gesellschaft gegen eine Saalmiete anderen Veranstaltern einen der sich im Haus befindlichen Säle mitsamt Betreuungspersonal

bereit (Fremdveranstaltungen)³⁸. Der Veranstalter ist auch für den Druck und die Bereitstellung der für das jeweilige Konzertereignis benötigten Programme verantwortlich. Daher unterscheiden sich, je nach Veranstalter, die Programmtypen in Layout und Inhalt von einander. Nachstehend ist eine Liste der Programmtypen nach Veranstaltern angeführt:

- (1) Programme zu Konzerten der Gesellschaft der Musikfreunde
- (2) Programme zu Konzerten der Wiener Philharmoniker
- (3) Programme zu Konzerten der Jeunesse Musicale
- (4) Programme zu Konzerten des Tonkünstlerorchesters Niederösterreich
- (5) Programme zu Konzerten der Wiener Symphoniker
- (6) Programme zu Konzerten des Volksbildungskreises, Zyklus „Musik der Meister“
- (7) Programme zu Konzerten von sonstigen Veranstaltern

Die Programme des Punktes (1) stellt der Musikverein als Veranstalter selbst. Sie sind auf der Frontseite in weiß und gold (die Farbe des Großen Saales) gehalten und mit dem Logo des Wiener Musikvereins (eine ikonische Darstellung des Musikvereinsgebäudes) versehen.

Die unter den Punkten (2) – (6) angeführten Veranstalter bieten in ihrem Veranstaltungskalender einen oder mehrere Konzertzyklen (Abonnementkonzerte) an. Das heißt, dass über die Saison hinweg mehr als einmal Programme des gleichen Typs bereitgestellt werden.

Punkt (7) fasst sonstige Veranstalter zusammen, die keine zyklischen Konzerte veranstalten, sondern sich für eine einzelne Veranstaltung einen Saal anmieten und spezifische, genau auf das aktuelle Konzertereignis zugeschnittene Programme zur Verfügung stellen.

5.2.1 Die Wahl des Programmhefttyps

Maßgebend für die Auswahl eines für die Untersuchung adäquaten Corpus war das Prinzip der Homogenität. Überdies musste ein Weg gefunden werden, das Corpus nicht

³⁸ So ist beispielsweise das weltberühmte Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker keine Eigenveranstaltung des Hauses; es wird lediglich der Goldene Musikvereinssaal an die Wiener Philharmoniker vermietet.

zu groß werden zu lassen. Um beiden Voraussetzungen zu entsprechen, musste einer der o.a. sieben Hefttypen ausgewählt werden. Die Wahl des zu untersuchenden Programmhefttyps wurde mittels Elimination getroffen. Die Programmhefte unter (7) schieden von vorn herein aufgrund ihrer übergroßen Inhomogenität untereinander aus. Die Hefte unter (6) und (5) schieden ebenfalls aus, da das so zustande gekommene Corpus zu klein und daher als nicht aussagekräftig einzustufen gewesen wäre. Ähnliches trifft auch auf die Hefte unter (4) zu.

Es bleiben noch die Hefte der Punkte (1) – (3). (2) scheidet ebenfalls aus, da bei diesen Heften weniger die Beschreibung der gespielten Musikwerke im Vordergrund steht; vielmehr setzt sich der Inhalt dieser Hefte aus (gesellschafts-)historischen Artikeln zusammen, deren Themen mit den auf dem Programm stehenden Werken in Verbindung stehen, sowie aus dem sog. „Philharmonischen Tagebuch“, das über die Aktivitäten der Philharmoniker in den letzten Monaten berichtet, und Informationen, die Mitglieder der Philharmoniker betreffend (Jubiläen, runde Geburtstage, neu aufgenommene Mitglieder, Pensionierungen, Todesfälle, etc.). Überdies ist auch ihre Anzahl als zu gering einzustufen.

Die verbleibenden Hefttypen, i.e. (1) und (3), stellen einen Sonderfall dar, da beide dieselben Werkseinführungstexte abdrucken. Die sich in beiden Hefttypen befindlichen Musikbeschreibungen unterscheiden sich im Text somit nicht voneinander. Unterschiede sind im Layout und der textuellen Makrostruktur der Hefte ausfindig zu machen.

Letztendlich fiel die Wahl auf die Programmhefte des Typs (1), schon alleine deshalb, weil sie in ausreichender Menge vorhanden sind, um ein quantitativ aussagekräftiges Corpus zu erstellen.

5.3 Die Musiktypen und die Wahl des verbalisierten Musiktyps

Die Texte, aus denen sich das Corpus zusammensetzt, entstammen Programmen zu Konzerten, die zwischen dem 12.6.1992 und dem 19.3.2006 im Musikverein stattgefunden haben. Die Anzahl der erfassten Artikel beträgt 34.

Bei der Auswahl der Musikartikel war grundsätzlich das Prinzip der Homogenität maßgebend. Untersuchungsgegenstand sind nur Artikel, die den gleichen „Musiktyp“

beschreiben. Die Möglichkeiten, „Klassische Musik“ einzuteilen, sind vielfältig³⁹. Bei der hier zum Tragen kommenden Einteilung bildet die Besetzungsstärke des Klangkörpers, der die im Artikel des Programmheftes zu explizierende Musik produziert, das Hauptkriterium. Bei steigender Besetzung ergibt sich folgende Skalierung⁴⁰:

- I. Werke für solistische Besetzung (inklusive Gesang mit Klavierbegleitung, exklusive Soloinstrumentalkonzerte);
- II. Werke für Kammermusikalische Besetzung (Duett, Trio, Quartett, u.s.w.)⁴¹;
- III. Orchesterwerke⁴².

Für die vorliegende Untersuchung werden Artikel herangezogen, die Musikstücke mit der Besetzungsstärke des Typs III. zum Inhalt haben. Der Grund für diese Art der Einschränkung des Corpus ist gleich simpel wie zwingend: ihnen gilt das größte Interesse des Autors.⁴³

Eine weitere Frage, die es bei der Eingrenzung des Corpus zu beachten gab, war die nach dem Kriterium „mit/ohne Vokalpart“ (i.e. Gesang). Die Entscheidung fiel gegen den Gesang innerhalb des Musikstückes aus. Die Begründung für diese Entscheidung liegt in der bestehenden Möglichkeit, dass der Text des vokalen Parts (resp. sein Inhalt) Einfluss auf die textuelle Produktion der Werkeinführung nehmen könnte, bzw. Einfluss auf die interpretatorische Leistung des Autors beim Schreiben der Werkeinführung (mit-)bestimmen könnte.

In weiterer Folge wurde die Wahl der einzelnen Artikel, die in das Corpus aufzunehmen waren, willkürlich getroffen. Zweierlei Aspekte wurden jedoch berücksichtigt: einerseits

³⁹ Die vermutlich prominenteste Art der Einteilung ist die nach musikhistorischen Epochen, jedoch kann man „Klassische Musik“ auch nach Gattung, Form, wertmäßiger Einordnung, Verwendungszweck, etc. einteilen (cf. Michels 2001, besonders S.105ff).

⁴⁰ Die hier gemachte Einteilung entspricht nicht der „klassischen“ Einteilung gemäß der musikalischen Besetzungsstärke, erscheint jedoch für den hier vorliegenden Kontext ausreichend.

⁴¹ cf. Michels (2001:371)

⁴² Unter diesen Punkt werden auch Werke für Kammerorchester mit einbezogen. „Orchester“ bezeichnet i.d.R. eine größere Gruppe von Musikern, bei der die Streichinstrumente „chorisch“, d.h. mit mehreren Spielern, die den gleichen Part ausführen, besetzt sind. Im Gegensatz dazu steht die Kammermusik, bei der jede Stimme von je einem/r MusikerIn gespielt wird. Diese Unterscheidung ist jedoch nicht trennscharf. „Zum einen sagt man zu einem kleinen, aber [...] ‚richtigen‘ Orchester meist Kammerorchester, zum anderen werden Werke mit mehr als etwa 10 bis 15 Stimmen auch ohne chorische Besetzung oft als Orchesterwerke bezeichnet.“ (Dickreiter 1997:250) Gegebenenfalls werden hier auch Werke mit hinein genommen, die ursprünglich für Kammerensemble geschrieben wurden, für die es jedoch eine Bearbeitung für Orchester gibt.

⁴³ Daher erschien es ausreichend, die gesamte Kammermusik unter II. zu subsumieren.

der musikgeschichtliche Aspekt, andererseits der Aspekt der Gattungen der beschriebenen Musikstücke.

Es wurde versucht, Beschreibungen von Stücken auszuwählen, die musikgeschichtlich ein möglichst breites Spektrum umfassen. Die Palette reicht von Werken des Barocks (J.S. Bach, Vivaldi) über die Wiener Klassik (Haydn, Mozart), die Frühromantik (Beethoven, Schubert, Weber, etc.), die Hochromantik (Mendelssohn, Berlioz), die Spätromantik (Mahler, Strauss, Rachmaninow, Ravel), den Neoklassizismus (Hindemith) bis zur modernen (Falik, Hartmann, Penderecki) und auch atonalen Musik des 20. Jahrhunderts (Berg, Webern).

Die untersuchten Artikel beschreiben musikalische Werke verschiedener Gattungen. Auch hier wurde versucht, größtmögliche Diversität zum Grundprinzip zu erklären. So beschreiben die Artikel Opernouvertüren und -vorspiele, Ballettsuiten, Rhapsodien, Orchesterphantasien, Tondichtungen, Orchesteretüden, Orchestervariationen, Konzerte für Soloinstrumente (Klavier, Violine, Cello, etc.) und mehrsätzliche Symphonien. Gemäß dem o.a. Kriterium der Nonvokalität finden sich im Corpus weder Orchesterlieder, noch Messen, noch Oratorien. Ebenso bleiben symphonische Werke mit Vokalpart aus dem Corpus ausgenommen.

5.4 Exkurs: Die Textsorte „Programmeinführung“

Die für diese Arbeit das Corpus bildenden Texte gehören der Textsorte „Veranstaltungseinführung“ an. An dieser Stelle sollen einige Informationen über diese Textsorte bereitgestellt werden.

Wie schon mehrfach erwähnt, ist nach Störel (1997:86ff) die Textsorte „Veranstaltungseinführung“ oder auch „Programmeinführung“ (Kurz 2006) eine Untergruppe des Texttyps „Werkeinführung“. Neben der Veranstaltungseinführung werden auch noch die „Einspielungseinführung“ wie auch die „Konzertführer“ unter diesen Texttyp gerechnet.

Die Programmeinführung hat einerseits eine explikative Funktion, und zwar vor dem Konzert bzw. der Aufführung (im Gegensatz zur Musikkritik, die a posteriori erfolgt; cf. ibid.:1827) und enthält „Informationen über die nähere Bestimmung (Opuszahl,

Tonart, Text etc.) der Werke sowie die Musik selbst.“ (ibid.) Andererseits hat sie auch die Funktion, „den Besucher auf das zu Hörende einzustimmen“ (Störel 1998:1337).

6.4.1 Geschichtlicher Abriss

Die älteste Art von einführenden Bemerkungen („introductory note“, cf. Simeone 2001:400) findet sich im Bereich der Opernaufführung bereits in der Barockzeit, wo ein „argomento“ bzw. „perioche“, das eine Zusammenfassung der Handlung der aufzuführenden Oper darstellte, im Libretto abgedruckt wurde (cf. ibid.; Kurz 2006:1827). Selten wurde mehr Information über die zu hörenden Werke bereitgestellt (für Ausnahmen cf. Simeone 2001:400). Diese Informationen hatten die Aufgabe, den HörerInnen den dramaturgischen Weg durch die Aufführung zu leuchten. Erst im beginnenden 20. Jahrhundert wurden im Bereich der Oper neben dem Libretto auch geschichtliche Informationen und kritische Kommentare mitverfasst und abgedruckt (cf. ibid.).

Im Rahmen von Konzerten, also rein musikalischen Aufführungen, finden sich erste bzw. Vorstufen von Programmeinführungen im 18. Jahrhundert vor allem in England, aber auch in Deutschland, in der Regel bei sog. tonmalerischen Instrumentalstücken, deren zugrunde liegendes Sujet schriftlich dargelegt wurde (cf. Kurz 2006:1827). Später kam auch ein erzieherisch-pädagogischer Anspruch hinzu, nämlich mit dem Wandel vom reinen Unterhaltungskonzert hin zum sog. historischen Konzert (cf. ibid.). Das pädagogische Ziel der Autoren war „die Ausbildung des ‚Liebhabers‘ zum ‚Kenner‘.“ (ibid.)

Im beginnenden 18. Jahrhundert begann in England mit der stetig steigenden Zahl von öffentlichen Konzerten auch die Produktion von „concert notes“ (Simeone 2001:400), die sich dann in weiterer Zeit fortentwickelten und analytische Passagen wie auch Musikbeispiele in Form abgedruckter Noten anführten (ibid.). Eine besondere Stellung nimmt in diesem Zusammenhang der Leiter der Musical Union in London, John Ella, ein, der ab 1845 bei den von der Musical Union veranstalteten Konzerten analytische Programmeinführungen anfertigte, um die HörerInnen weg von einem oberflächlichen und hin zu einem fundierten musikalischen Wissen zu führen (cf. ibid.).

In Frankreich waren vor allem die Aufführungen der „Symphonie fantastique“ von Hector Berlioz (Uraufführung 5. Dezember 1830) für die Entwicklung der Programmeinführung bedeutend. In den ersten zehn Jahren nach der Uraufführung gab es

mindestens sieben verschiedene, vom Komponisten selbst verfasste Inhaltsangaben, die den HörerInnen die Synopsis seiner Symphonie erklären sollten (cf. *ibid.*). Auch als in Wien in den Jahren 1838 und 1839 Berlioz' Symphonie von Franz Liszt in einer Bearbeitung für Klavier wiedergegeben wurde, erschien auf dem Programmzettel zu dem Stück, auf den Wunsch des Komponisten hin, eine den Inhalt erläuternde Erklärung (cf. Kurz 2006:1827). Auch bei der Aufführung der Symphonie der Wiener Philharmoniker im Jahre 1862 wurde eine Erklärung, abermals auf den Wunsch des Komponisten, beigelegt, während jedoch die anderen dargebrachten Werke unkommentiert blieben (*ibid.*).

Nach und nach wird im 19. Jahrhundert der Text über die zu hörende Musik „zur vermittelnden Instanz zwischen Komponist, Interpret und Hörer.“ (Störel 1998:1337) Auch in Österreich kommen Programmeinführungen auf, jedoch erst mit gewisser Verspätung. Die Gründe hierfür dürften verschiedene sein. Zum einen kommt es in Österreich erst um die 1780er bzw. 1790er Jahre zu einem Aufkommen von öffentlichen Konzerten. Zum anderen wurde die Alte Musik konstant gepflegt und gespielt, sodass es zu Beginn des 19. Jahrhunderts „keiner Wiederentdeckung bedurfte und vielleicht nicht in gleichem Maße als erläuterungsbedürftig empfunden wurde.“ (Kurz 2006:1828) Programmeinführungen waren bis zum Ende des 19. Jahrhunderts eher die Ausnahme⁴⁴. Erst gegen Ende des Jahrhunderts, um die Zeit der 1880er bzw. 1890er Jahre, nimmt auch in Österreich die Produktion von Programmeinführungen zu, wobei die Person Rudolf Hirschfelds in diesem Zusammenhang zu nennen ist. Es ist zwar nicht bestätigt, doch ist davon auszugehen, dass er es war, der 1884 begann, bei den Programmzetteln zu den Gesellschaftskonzerten der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien kurze Notizen über die zu hörenden Stücke beizufügen (cf. *ibid.*).

Erst im 20. Jahrhundert wurde die Programmeinführung zu einer festen Institution. Komponisten wie Janáček, Bartók, Britten, Copland, Strawinsky oder Vaughan Williams fügten den Programmheften analytische Beschreibungen ihrer Werke bei (cf. Simeone 2001:401). Wichtig für die Entwicklung der Programmeinführung war überdies die „Neue Musik“, also die Dodekaphonie, die Avantgarde, die Serielle Musik, die *musique concrète*, etc. Auch hier waren es oft die Komponisten selbst, die Kommentare zu ihren Werken verfassten (z.B. Messiaen und Boulez; cf. *ibid.*).

⁴⁴ Eine stetig Programmeinführungen liefernde Institution war der Wiener Akademische Richard-Wagner-Verein (ab 1872). Ansonsten war es in der Regel üblich, lediglich bei Ur- bzw. Erstaufführungen Programmeinführungen zu produzieren (cf. Kurz 2006:1828)

6. Auswertung des Corpus

6.1 Beschreibung und Charakteristika der zu untersuchenden Corpustexte

Die Suche nach Metaphern bezog sich nicht auf den gesamten Text einer Werkeinführung, sondern auf die tatsächliche Beschreibung des zu besprechenden Musikwerkes. Der Grund für diese Entscheidung liegt in der Tatsache begründet, dass keiner der Texte eine reine Beschreibung des jeweiligen Werkes darstellt, d.h. neben der Beschreibung der zu hörenden Musik werden auch noch anderweitige Informationen, das Werk betreffend, geliefert, wie beispielsweise Komponistenbiographien, historische Gegebenheiten um das betreffende Werk oder solche, die zu seiner Schaffung beigetragen haben, gegebenenfalls Informationen bezüglich des Programms, dass dem Werk zugrunde liegt, Informationen bezüglich der Einordnung des Werkes in eine bestimmte Werkgattung, geschichtliche Abrisse über eine Werkgattung, etc. Angesichts dieser zusätzlichen Informationen erschien es nicht sinnvoll, die Metaphernanalyse auf die Gesamtheit der jeweiligen Texte auszudehnen, da diese o.g. Informationen unmittelbar nichts mit der Beschreibung des lautlichen Materials, wie es im Konzertsaal zu hören ist, zu tun haben.

Die Länge der Beschreibungen innerhalb der Texte variiert relativ stark zwischen sieben und 75 Zeilen⁴⁵. Durchschnittlich jedoch besteht die reine Beschreibung eines Werkes aus 28,912 Zeilen. Die Gesamtzahl der Worte in den Beschreibungen aller 34 Texte beträgt gesamt 10.135, was eine durchschnittliche Wortanzahl von 298 Worten pro Text ergibt. Auch hier variiert, ähnlich wie bei der Zeilenanzahl, die Anzahl der Worte in den Texten zwischen 68 und 724 Worten.

Ebenso schwankt die Anzahl der pro Beschreibung verwendeten Bildfelder relativ stark. Zwischen zwei und 15 Bildfeldern konnten, je nach Text, Metaphern zugeordnet werden. Das ergibt einen Durchschnitt von 9,29 Bildfeldern je Text.

Im Schnitt ergibt sich, dass ein Text durchschnittlich rund 23,6 Metaphern aufweist. Die Anzahl der Metaphern pro Text variiert, abhängig von der Länge des Textes, zwischen 4 und 76 Metaphern.

Die beiden extremen Pole dieser Skala bilden einerseits die Beschreibung von Karl Amadeus Hartmans Symphonie Nr. 3 (sieben Zeilen, 68 Worte, lediglich vier Metaphern

⁴⁵ Diese Zeilenangaben beziehen sich auf die elektronisch erfassten Corpustexte. D.h., jeder Text wurde eingescannt und in Word konvertiert (cf. S. 93).

in zwei Bildfeldern), und andererseits die Beschreibung von Franz Schuberts letzter Symphonie, der Symphonie Nr. 8 „Die Große C-Dur“ (75 Zeilen, 724 Worte und 76 Metaphern in 15 Bildfeldern).

6.2 Auftreten von Metaphern im Corpus

Es wurde ein Corpus von insgesamt 34 Texten der Textsorte „Veranstaltungseinführung“ auf das Vorkommen von Metaphern untersucht und weiters die Zuordnung der gefundenen Metaphern zu den dazugehörigen Bildfeldern vorgenommen. Insgesamt wurden 802 Metaphern isoliert und 26 Bildfeldern zugeordnet. Dabei konnten insgesamt acht Bildfeldern Metaphern im Ausmaß von weniger als einem Prozent⁴⁶ des Gesamtaufkommens in dem Corpus zugeordnet werden, weiteren zwölf Bildfeldern Metaphern im jeweiligen Ausmaß von weniger als fünf Prozent des Aufkommens im Gesamtkorpus, was eine Totale von zusammen 20 Bildfeldern mit einem Metaphernaufkommen von unter fünf Prozent entspricht. Lediglich sechs Bildfelder (cf. Tabelle S. 106) konnten mehr als fünf Prozent Metaphernaufkommen vorweisen. Fünf der sechs Bildfelder, denen mehr als fünf Prozent der Metaphern zugeordnet wurden, entsprechen den von Störel stammenden Kategorien (1997:65), lediglich ein Bildfeld (Musikpsyche, cf. Tabelle S. 106) speist sich aus dem Pulk der neu konstituierten Bildfelder⁴⁷. Wiederum gesamt sieben Bildfeldern von Störel werden jeweils weniger als fünf Prozent der extrahierten Metaphern zugeschrieben. Bemerkenswert ist dabei die Tatsache, dass das von Störel auf dem dritten Platz gereichte Bildfeld, nämlich „Klangfarbe“, sich bei der Auswertung des hier vorliegenden Corpus lediglich an elfter Stelle der Häufigkeitsreihung wieder findet (mit einem Gesamtaufkommen von 2,369%), was den Schluss zulässt, dass die synästhetische Metaphorisierung bei der Verfassung der Beschreibungen der Musikwerke in diesem Corpus nicht produktiv ist (cf. S. 125ff). Bis auf dieses eine Bildfeld finden sich alle übrigen prozentschwachen Bildfelder weiter hinten gereiht, mit Ausnahme des Bildfeldes „Musikenergetik“, welches ein Metaphernaufkommen von mehr als fünf Prozent (i.e. 6,484%) aufweist. Die restlichen zwölf schwach vertretenen Bildfelder sind alle (mit Ausnahme des o.a. Bildfeldes „Kompositionspsyche“) in der Gruppe der zusätzlich konstituierten Bild-

⁴⁶ Auf drei Stellen nach dem Komma gerundet.

⁴⁷ Erläuterung dazu unter „Musikorganismus und Musikpsyche“ (cf. S. 108ff).

felder. Die 13 zusätzlichen Bildfelder sind analog zu den Störel'schen Bildfeldern konstruiert worden (cf. Störel 1997:65, cf. auch S. 79f) und lauten, geordnet nach ihrer relativen Häufigkeit, wie folgt:

- Musikpsyche
- Werkdramatik
- Kompositionsdenotat
- Instrumentalsprache
- Satz-/Kompositionsgesang
- Kompositionsmythologie
- Satz-/Kompositionstanz
- Satz(teil)verwandtschaft
- Kompositionsaristokratie
- Kompositionsritualistik
- Klangphysik
- Kompositionsreglement
- Kompositionsdecouvrierung

Zusammengefasst enthalten diese dreizehn neu hinzu gebrachten Bildfelder 27,311% aller Metaphern, insgesamt 219 Metaphern.

Gesamt betrachtet ergibt sich somit die folgende Verteilung von Metaphern auf die Texte; dabei beziehen sich die in Klammern stehenden Prozentangaben bzw. Kardinalzahlen auf Störel's Untersuchung der Textsorte „Veranstaltungseinführung“, die nicht in Klammern stehenden Angaben beziehen sich auf Störel's Gesamtcorpus (cf. Störel 1997:65 bzw. 90):

Bildfelder	Häufigkeit in %	Häufigkeit bei Störel	Reihung bei Störel
1. Tonraum	24,813 %	10,5 % (10,0 %)	4. (4.)
2. Musikorganismus	12,469 %	11,1 % (20,0 %)	2. (1.)
3. Musikpsyche	11,347 %	n.v.	n.v.
4. Musikenergetik	6,484 %	1,8 %	12.
5. Werkarchitektur	6,484 %	10,0 %	5.
6. Musiksprache	6,110 %	10,6 % (16,7 %)	3. (2.)
7. Tonmalerei	3,117 %	1,8 %	11.
8. Werkdramatik	2,993 %	n.v.	n.v.
9. Kompositionsdenotat	2,993 %	n.v.	n.v.
10. Instrumentalsprache	2,868 %	n.v.	n.v.
11. Tonstrom	2,743 %	5,2 %	6.
12. Instrumentalgesang	2,743 %	2,1 %	8.
13. Satz-/Kompositions-gesang	2,494 %	n.v.	n.v.
14. Klangfarbe	2,369 %	13,4 % (15,0 %)	1. (3.)
15. Satzgewebe	2,120 %	2,0 %	9.
16. Kompositionsmythologie	2,120 %	n.v.	n.v.
17. Klangtransparenz	1,995 %	1,9 %	10.
18. Kompositionstanz	1,247 %	n.v.	n.v.
19. Klangwärme	0,873 %	1,5 %	13.
20. Satz(teil)verwandtschaft	0,499 %	n.v.	n.v.
21. Kompositionshandwerk	0,374 %	3,1 %	7.
22. Kompositionsaristokratie	0,250 %	n.v.	n.v.
23. Kompositionsritualistik	0,125 %	n.v.	n.v.
24. Klangphysik	0,125 %	n.v.	n.v.
25. Kompositionsreglement	0,125 %	n.v.	n.v.
26. Kompositionsdecouvrierung	0,125 %	n.v.	n.v.

6.2.1 Relative Häufigkeiten

Im Folgenden werden die wichtigsten Bildfelder und ihre Besonderheiten einzeln besprochen. Die den Beispielen nachgestellten Angaben beziehen sich auf die elektronisch erfassten und in Word konvertierten Beschreibungen. Die geschwungenen Klammern beinhalten die gesamten Informationen der zitierten Beispiele, die sich auf den unmittelbar davor stehenden Text bezieht; die eckigen Klammern stehen für Auslassungen nicht konstitutiver Information innerhalb des zitierten Textteiles; in runden Klammern stehen die Informationen bezüglich der Auffindbarkeit der Textstelle. Die römische Zahl steht für den Text⁴⁸, die Zahl nach dem „Z.“ steht für die Zeile.

6.2.1.1 Tonraum

Die meisten Metaphern bringt das Bildfeld „Tonraum“ hervor. Im Ganzen konnten 199 Metaphern gefunden werden, das sind 24,8%, also rund ein Viertel des gesamten Aufkommens der Metaphern.

Nicht nur direkte räumliche Metaphorisierung wurde unter diese Kategorie zusammengefasst, wie beispielsweise „ein *weitgespannter* Moll-Satz“ (XIII, Z.113), „*breite* Posaunenakkorde (XIII, Z. 86) oder „der [...] 2. Satz [...] *nimmt* die Scherzo-Stelle *ein*“ (XIV, Z.39). Hierunter wird auch die Bewegung des Werkes bzw. eines seiner musikalischen strukturellen Teile DURCH den Raum mit hinein genommen. Überhaupt ist das Konzept von der *Bewegung* der Musik bzw. ihrer Teile äußerst stark in den einzelnen Werkbeschreibungen ausgeprägt, und zwar auf allen Ebenen des musikalischen Werkes, sei es nun auf Werkebene {„[...] *drängt* das Werk seinem [...] Ende *zu*“ (XXIV Z. 48f)}; sei es auf Satzebene {„[...] dass etwa der 1. Satz [...] Des-Dur *erreicht*“ (XXIX, Z. 45ff); „Nun *stürmt* das Finale [...] *los*“ (XXVII, Z. 43); „Sehr sangbar *tritt* das nun folgende Largo *vor uns*“ (XX, Z. 57)}; sei es auf der Ebene von Satzteilen {„Auch der Seitengedanke [...] *macht* [...] der [...] Schlußgruppe *Platz*“ (XXII, Z. 73ff); „*Eintritt* der [...] Reprise“ (XIV, Z. 37f); „Ein eruptives Begleitmotiv [...], das später [...] *in den Vordergrund tritt*“ (XV, Z. 35ff)}.

⁴⁸ Für die Angaben der Texte cf. Anhang S. 142.

Auch auf noch niedrigeren Ebenen ist das Konzept der Bewegung als metaphorischer Quellbereich präsent, wie beispielsweise bei musikalischen Einheiten {„[...] und *führt in* die Coda, in welcher die lydische Tonalität der Choralmelodie allmählich dem Klanggeschehen des Beginns des 1. Satzes *weicht*“ (IV, Z. 87f); „Vortrag der *weit ausschwingenden* Melodie“ (XIV, Z. 49f); „Staccatogänge“ (XXVI, Z. 52)}. Zuweilen betrifft diese Art der Metaphorisierung aber auch einzelne Instrumente oder Instrumentengruppen {„Immer wieder *spalten sich* einzelne Instrumente bzw. Instrumentengruppen [...] *ab*“ (V, Z. 30f)}.

6.2.1.2 Musikorganismus und Musikpsyche

Das Bildfeld „Musikorganismus“ bildet das am zweitstärksten besetzte Bildfeld, hat somit das zweithöchste Aufkommen von Metaphern. Die Metaphern, die zu diesem Bildfeld gehören, betrachten ein Musikwerk als lebenden Organismus, i. d. R. als menschliches Wesen. Die starke Konzentration von diesem Typ von Metaphern macht deutlich, wie gewichtig das Konzept der Anthropomorphisierung bei der Produktion der Musikbeschreibungen ist. Im Gegensatz zu Störel (1997:90), bei dem dieses Bildfeld am stärksten in der Textsorte „Werkeinführung“ vertreten ist, belegt es im vorliegenden Corpus den zweiten Platz mit totalen 100 vorkommenden Metaphern bzw. 12,469% des Gesamtvorkommens. Jedoch muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass das am drittstärksten ausgeprägte Bildfeld, nämlich die „Musikpsyche“, als eigenes Bildfeld geführt wird. Es ist durchaus zu argumentieren, dass dieses Bildfeld unter dem Bildfeld „Musikorganismus“ zu subsumieren ist und nicht als eigenes Bildfeld geführt wird, nämlich insofern, als die Psyche als Teil eines lebenden (i.d.R. menschlichen) Organismus anzusehen ist. Dies würde die prozentuelle Häufigkeit des Bildfeldes „Musikorganismus“ blitzartig ansteigen lassen und mit dem erstgereihten Bildfeld, i.e. „Tonraum“ beinahe gleichziehen lassen, nämlich auf total 191 Metaphern bzw. 23,815%. Aufgrund des häufigen Aufkommens von Metaphern jedoch, die Teilen eines Musikwerkes oder dem ganzen Werk psychische Attribute zuweisen, erschien es als angebracht, hier ein eigenes Bildfeld zu konstruieren.

6.2.1.2.1 Musikorganismus

Grundsätzlich werden vor allem Teile eines musikalischen Werkes als handelnde Individuen dargestellt, sie stehen, wie Brandstätter (1990:105f) ausführt, in der Position des Subjektes, des aktiv handelnden Subjektes, das so zu handeln scheint, als würde es bewusst Entscheidungen treffen. {„Das Brandenburgische Konzert [...] verwendet vier solistisch eingesetzte Instrumente [...]“ (I, Z. 54f); „Die kurze Durchführung *benützt* das Seitenthema [...]“ (VI, Z. 40); „[...] wenn der 1. Satz [...] in seiner Exposition Introduktions-Charakter *vortäuscht*“ (XV, Z. 20ff); „die Lieder [...] *erwachen*“ (XVI, Z. 77f)}

Wie gesagt ist es vor allem die Ebene der Satzteile, die als Zielbereich des Metaphorisierungsprozesses auszumachen ist {„[...] bringt schließlich den Seitensatz [...] mit sich, der [...] drängende Fröhlichkeit *atmet*“ (III, Z. 35f); „[...] zunächst der Flöte *entwachsendes* Hauptthema [...]“ (III, Z. 32f); „Beschaulichere Stimmung *atmet* das sangbare Seitenthema [...]“ (VI, Z. 37f); „Aus dieser thematischen *Keimzelle* [...]“ (XV, Z. 37f); „Das unbeschwert fröhliche *Leben* des Satzes [...]“ (XVI, Z. 60f)}.

Aber auch Instrumente erfahren eine Metaphorisierung im Sinne einer Anthropomorphisierung {(„Orchester und Klavier *wetteifern* im temperamentvollen Vortrag“ (XXV, Z. 49f); „Insbesondere die Posaunen *versehen* es [das Seitenthema] mit kräftigen Farben und Akzenten“ (XXXIII, Z. 165f); „*Mädchen* (Violine)“ (XXXII, Z. 74)}.

6.2.1.2.2 Musikpsyche

Musikwerke bzw. deren Teile werden auch dahingehend metaphorisiert, dass ihnen psychische resp. psychologische Attribute zugesprochen werden. Diesem Umstand wurde, wie schon erwähnt, dahin gehend Rechnung getragen, als dass ein eigenes Bildfeld, nämlich die „Musikpsyche“, konstituiert wurde. Es ist dies das am drittstärksten ausgeprägte Bildfeld: 91 Metaphern konnten diesem Bildfeld zugeordnet werden, umgerechnet 11,347% der vorgefundenen Metaphern in den Texten stammen aus diesem Bildfeld.

Bsp.: {„ein für das ganze Werk *charakteristisches* Schwanken zwischen Dur und Moll“ (VI, Z. 33f); „*sehnsüchtig* aufwärtsstrebende Stufenschritte“ (ibid. Z. 37); „*freundlicher* Mittelteil der Holzbläser“ (ibid. Z. 56f); „Gedanken, dessen „*dolce*“-Charakter“ (XII, Z. 95f); „Das erste Thema [...], mehrteilig und *eine breite Stimmungspalette* [...] durchlau-

hend“ (XIII, 95f); „in der ostinaten Achtelbegleitung des *eigenwilligen* Hauptthemas“ (XIV, Z. 42); „Dieser *Wendung* nach außen folgt im *tief empfundenen* 3. Satz (Adagio) *jene nach innen*.“ (ibid., Z. 48); „Der Teil ‚Von den Freuden und Leidenschaften‘ [...] handelt [...] von verschiedensten *Gefühlen und Stimmungen*, exponiert zunächst ein *wild* emporfahrendes „Überdruck-“Thema, findet aus diesem zu *freudiger Ekstase*“ (XVI, Z. 59ff); „*Schwärmerisch* [...] kontrastiert der Seitengedanke“ (XXIII, Z. 41); „Vortrag des *launischen* Rondotheimas“ (XXV, Z. 50). Zuweilen kann es auch vorkommen, dass auch noch kleineren Einheiten psychische Attribute zugesprochen werden {„durch einige *verträumte* Takte“ (XXVI, Z. 45). Ähnliches gilt auch stellenweise für Instrumente [„das *düster-entschlossene* Stufenmelos der Holzbläser“ (XV, Z. 37)].

6.2.1.3 Musikenergetik und Werkarchitektur

Den drei soeben genannten Bildfeldern entsprechen mehr als zehn Prozent des Gesamtaufkommens von Metaphern. Die restlichen Bildfelder haben weniger als zehn Prozent, genauer gesagt sind die an Häufigkeit der Metaphern folgenden Bildfelder diejenigen der „Werkdramatik“ und der „Musikenergetik“, mit insgesamt jeweils 52 gefundenen Metaphern, resp. 6,484% des Gesamtaufkommens.

6.2.1.3.1 Musikenergetik

Dieses Bildfeld ist eines von Störels dreizehn Bildfeldern, die er als konstitutiv für die Metaphorisierung von musikalischen Sachverhalten konzeptualisieren konnte. In Störels Gesamtcorpus ist dieses Bildfeld nicht an so prominenter Stelle gelegen wie hier, hat es bei Störel doch lediglich die zwölft höchste Zuordnung der von ihm gefundenen Metaphern vorzuweisen⁴⁹. In dem hier vorliegenden Corpus hat das Bildfeld die vierthöchste Zuordnung von Metaphern (ex aequo mit „Werkdramatik“). Die zu diesem Bildfeld gehörenden Metaphern weisen i.d.R. Teilen des musikalischen Werkes Eigenschaften zu, die eine energetische Denotation haben.

⁴⁹ Dies gilt für das Gesamte Störel'sche Corpus, nicht nur die von ihm untersuchten „Werkeinführungen“. Da Störel bei seiner Besprechung des Texttyps „Werkeinführung“ lediglich die vier am häufigsten innerhalb dieser Textsorte bedienten Bildfelder angegeben hat, kann an dieser Stelle keinerlei Auskunft darüber gegeben werden, an welcher Stelle der Aufkommenshäufigkeit das Bildfeld „Musikenergetik“ innerhalb der Textsorte „Werkeinführung“ bei Störel rangiert.

Obwohl die zu diesem Bildfeld gehörigen Metaphern in rund einem Drittel der Texte, genauer gesagt 11, gar nicht vorkommen, sind sie doch relativ häufig vertreten. Durchschnittlich enthält jeder Text rund 1,5 Metaphern, die diesem Bildfeld zuordenbar sind. Auffallend ist die extreme Häufung von Metaphern dieses Bildfeldes in der Beschreibung von Schostakowitschs 10. Symphonie (XV), einem Werk, das der Komponist nach dem Tod Stalins veröffentlicht hat und das als Kritik an ihm verstanden wird. Möglicherweise mag dieser Umstand mit verantwortlich sein für die Entscheidung des Autors des Textes, häufig auf Energie-Metaphern zurück zu greifen, welche sich auf verschiedenen Ebenen des musikalischen Werkes finden {„die ausgedehnte Durchführung [...] erreicht [...] Höhepunkte von *monumentaler Kraft*“ (XV, Z. 28ff); „Ein *eruptives* Begleitmotiv der Streicher [...]“ (ibid., Z. 35f); „Auch der romantische Hornruf [...] des Mittelteils *erstarkt* in durchführungsartiger Steigerung“ (ibid., Z. 47f); „[...] und in *energischem* Unisono [...] zu marschartigem Tutti anwächst“ (ibid., Z. 57f); „In punktierten Rhythmen *entlädt sich* schließlich das *Gewitter* des vollen Orchesters [...]“ (VI, Z. 61f); „*die stärkere melodische Potenz* des ruhigen Seitenthemas der Klarinette [...]“ (XXIX, Z. 53f); „Das an 2. Stelle stehende a-Moll-Scherzo basiert ebenfalls auf den absteigenden Sekundschriften jener Keimzelle, führt diese aber zu *energiegeladenen* Entwicklungen“ (XXX, Z. 62ff); „Ein nach einem Fortissimo-*Ausbruch* angestimmtes letztes Rezitativ“ (XII, Z. 111f)}. (cf. S.124f)

6.2.1.3.2 Werkarchitektur

In gleichem Ausmaß wie diejenigen des zuvor besprochenen Bildfeldes „Musikenergetik“ sind Metaphern des Störelschen Bildfeldes „Werkarchitektur“ im Corpus zu finden. Die zu diesem Bildfeld kategorisierten Metaphern attribuieren dem musikalischen Werk resp. seinen einzelnen Teilen, Eigenschaften aus dem Bereich der Architektur. Das Werk, vor allem aber seine einzelnen Teile werden als Teile von architektonischen Objekten gesehen, auch wird der Prozess der Komposition mit demjenigen des Bauens analogisiert.

Ein oftmaliger Terminus bei der Beschreibung von musikalischen Sachverhalten ist derjenige der „Linie“, letztlich ein Terminus aus der Geometrie. Gemeint ist dabei i.d.R. eine Melodie oder Melodieführung. {„bis ein Zusammenschluss aller melodischen *Linien* den Schluß des Konzertes herbeiführt“ (XX, Z. 65f); „Eine verhaltene *Linie* der Violinen [...] bringt schließlich den Seitensatz [...] mit sich [...]“ (III, Z. 34f)}

Auch ist ein häufig zur Verwendung kommender Begriff derjenige des „Bogens“: das Werk bzw. ganze Sätze oder Teile von Sätzen werden als bogenförmig, ähnlich einer Brücke oder einer Arkade, gesehen. Werden Phrasen im Sinne von „der Bogen schließt sich“ oder auch „die Form wird gerundet“ gebraucht, so deutet das auf eine besondere Meisterschaft des Komponisten hin, formal ausgezeichnete Arbeit geleistet zu haben, schon alleine aufgrund des ästhetischen Ideals, den symmetrisch ausgefeilte Objekte wie ein Bogen oder auch ein Kreis durchaus aufweisen. {„[...] mündet in die leise einsetzende Reprise, die noch einmal *den Bogen* der Exposition *spannt*“ (XXXIII, Z. 122f); „[...] dann *schließt sich der Bogen* durch eine variierte Reprise“ (XIII, Z. 116); „[...] ehe die Coda mit einem letzten Hauptthemenzitat *die Form rundet*“ (VII, Z. 50f); „[...] nach kurzem Verhalten *rundet* schließlich die Reprise *die Form* [...]“ (III, Z. 63)}

Aber auch auf andere Art und Weise wird von der Musik ein Konnex zur Architektur gespannt. {„Den rondoartigen *Aufbau* schematisierte Bartók selbst[...]“ (II, Z. 73f); „[...] erklingt der [...] Hauptsatz [...], der sogleich zur Fuge [...] *ausgestaltet* wird [...]“ (XIII, Z. 131ff); „Als überdimensionierter Sonatenhauptsatz nimmt der 2. Satz die Funktion des Haupt-*Bausteins* der Symphonie ein“ (XIII, Z. 94f); „Aus nahezu vollständigem Bewegungsstillstand neu *aufbauend*, stellt nun die ausgedehnte Durchführung die bisherigen Themen in wechselvoller Weise *gegen- und übereinander* [...]“ (XV, Z. 27ff); „[...] die gemeinsame Wurzel als Bekenntniswerk prägt diese *Bausteine* [i.e. Präludium und Fuge] also in ganz besonderem Maße“ (VIII, Z. 62f)}

6.2.1.4 Musiksprache und Instrumentalsprache

Störel definiert für sein Corpus lediglich das Bildfeld „Musiksprache“. Für das vorliegende Corpus erschien es sinnvoll, eine weitere Kategorie, nämlich das Bildfeld „Instrumentalsprache“ zu konstruieren, da nicht nur Teilen der Musikwerke Sprachfähigkeit zugesprochen wird, sondern auch einzelnen Musikinstrumenten und auch einzelnen Instrumentengruppen.

6.2.1.4.1 Musiksprache

Einen im Gegensatz zu Störels Corpus relativ geringen Anteil an Metaphern hat in diesem Corpus das Bildfeld der Musiksprache. Lediglich 6,110% der Metaphern (insgesamt 49) lassen sich diesem Bildfeld zuordnen. Es belegt in der Häufigkeit der zugeordneten Metaphern den fünften Platz, wohin gegen dieses Bildfeld bei Störel in der Analyse der „Werkeinführungen“ an zweiter Stelle steht.

Bei dieser Art der Metaphorisierung werden den Teilen von Musikwerken einzelne Aspekte der menschlichen Sprache zugesprochen.

{„Mit zarten Linien und intensiver *Seufzer*thematik gestalten Blockflöte, Oboe und Violine das Geschehen.“ (I, Z. 59f); „Eine witzige Episode stellt der 4. Satz dar, welcher [...] ein gestörtes Ständchen *schildert*.“ (II, Z. 71ff); „[...] Modulationen *künden* dabei aber von Verwicklungen der folgenden [...] Handlung.“ (XI, Z. 24ff); „Hier dominiert die „motorische“ Hauptlinie; gleich in der ostinaten Achtelbegleitung des eigenwilligen Hauptthemas [...] *gibt sie sich* unmißverständlich *kund*.“ (XIV, Z. 41ff); „Mit liebevoller Kleinmalerei, nicht ohne Humor, entwickelt sich nun der retardierende Abschnitt ‚Des Helden Gefährtin‘ zunächst als *Dialog* [...]“ (XXVIII, Z. 32f); „Schlichte Melodik *kündet* von seiner Sehnsucht [...]“ (XXXI, Z. 136f)}

6.2.1.4.2 Instrumentalsprache

Wie schon erwähnt, werden auch Instrumenten bzw. Instrumentengruppen sprachliche Fähigkeiten im Zuge der allgemeinen Metaphorisierung zugesprochen. In unterschiedlichen sprachlichen Modi äußern Musikinstrumente die Musik, die sie produzieren, die letztlich ein Teil des musikalischen Werkes ist. Insgesamt wurden 23 Metaphern gefunden, die diesem Bildfeld zuzuordnen sind. Das sind 2,868% des Gesamtaufkommens. Die Metaphern dieses Bildfeldes kommen am achthäufigsten im Corpus vor.

{„Festliche Fanfaren der Blechbläser eröffnen das Geschehen, *rufen* das Marschthema [...] auf den Plan [...]“ (IX, Z. 68f); „[...] von den Bässen in kraftvollem Unisono *vorgestellten* Thema [...]“ (XIV, Z. 31f); „[...] hier lässt ein eingeschobener Klavier-*monolog* als deutliche Vorwegnahme des Hauptthemas der großen g-Moll-Symphonie aufhorchen [...]“ (XXV, Z. 38f); „Orchester und Klavier wetteifern im temperamentvollen *Vortrag* des launischen Rondothemas [...]“ (ibid., Z. 49f); „Fanfaren *künden* sodann *an* [...]“ (XXXII, Z. 91)}

6.2.1.5 Tonmalerei

Ein dem Gebiet der Synästhesie zuordenbares Bildfeld ist das der Tonmalerei, bei dem ein musikalisches Werk als Bild betrachtet wird, bzw. mit Zügen des musikalischen Werkes umgegangen wird, als wären sie ein Werk der bildenden Künste, der Malerei eben. {„[...] Hauptthemengruppe [...], die [...] als eine Kette freundlicher *Bilder* am Hörer vorbeizieht“ (XV, Z. 56f); „Vollends in optimistischem Wohllaut löst sich das *Bild* in dem heiteren Mittelteil [...]“ (III, Z. 45f); „Welch ein Reichtum intensiver Tongestalten, die nun, vielfältig kombiniert, das strahlende *Bild* des Helden vervollständigen!“ (XXVIII, Z. 24f); „Schlichte Melodik kündigt von seiner Sehnsucht, plötzliche Aufschwünge *zeichnen* das Winken mit der Puppe nach.“ (XXXI, Z. 136ff)}

Auch das gesamte Werk wird als „Gemälde“ bezeichnet {„Der 2. Satz umschließt, als inniges ‚Andantino semplice‘ [...], mit seiner delikate variierten Wiederholung ein skurriles ‚Prestissimo‘ [...], das deutlich Scherzostelle vertritt und mit seiner freien Kadenzrückleitung den einzigen Forte-Ausbruch aus dem Pianissimo-Frieden dieses poetischen *Tongemäldes* darstellt.“ (XXIX, Z. 60ff)}, oder aber das Orchester oder einzelne Instrumente treten als Maler auf. {„[...] dann sorgt der mit verspielten *Arabesken* des Klaviers arbeitende Mittelabschnitt [...]“ (VII, Z. 55f); „[...] zeichnet die Solovioline das launige Porträt schwankender Weiblichkeit [...]“ (ibid., Z. 35f); „Das großartige *Orchestergemälde* des Kampfes [...]“ (XXXI, Z. 133)}

Auch Grenzfälle mit dem Bildfeld „Klangfarbe“ treten hier auf, sind doch die beiden Gebiete der Bildfelder einander sehr ähnlich und überschneiden sich. So ein Grenzfall ist in der Beschreibung zu Messiaens „Les offrandes oubliées“ (X) ausfindig zu machen {„[...] läßt die Violinen breite Phrasen über einen „Pianissimoteppich“ intonieren; dieser arbeitet laut Messiaen gleich einem *Kirchenfenster* mit „Rot-, Gold- und Blautönen [...]“ (X, Z. 70ff)}. Dennoch erschien es zielführender, diese Metapher dem Bildfeld „Tonmalerei“ und nicht dem Bildfeld „Klangfarbe“ zuzuordnen, da hier die Betonung auf dem Kirchenfenster als Bildnis liegt, mit dem die Musik verglichen wird. Die Farben sind Komponenten dieses Bildnisses, ein konstitutiver Teil dessen, und ergeben in Summe das Denotat, das als Metapher für die Musik herangezogen wird.

6.2.1.6 Werkdramatik

Ein neu für diese Arbeit konstruiertes Bildfeld und mit 24 Metaphern bzw. 2,993% des Gesamtaufkommens ist dasjenige der „Werkdramatik“. Das musikalische Werk, resp. seine einzelnen Teile, werden nicht nur als Objekt der bildenden Künste analogisiert, sie werden auch zeitweise als Drama resp. als dramatisch dargestellt. {„Die sofort durch das Hauptthema (4) initiierte allgemeine *Dramatik* [...]“ (II, Z. 52f); „Eine sorgfältig wägende Hand hat in überlegener Meisterschaft die *Rollen* (i.e. der musikalischen Variationen) verteilt [...]“ (XXI, Z. 37f); „Zwei Herzen finden sich in einer *Liebesszene* von schwärmerischer Innigkeit (6, 8)⁵⁰“ (XXVIII, Z. 38)}

Gerne wird der Theaterhintergrund, die „Szene“ oder „Szenerie“ als Metapher bei der Musikbeschreibung gebraucht. {„Als formale und *szenische* Abrundung ertönt schließlich wieder, wie von ferne, das elegische Ständchen. (II, Z. 79f); „[...] das Sehnsuchts thema [...] ruft tänzerische Gedanken in die *Szene*“ (XVI, Z. 70f); „Kurz motive sorgen aber für eine deutliche motivische Einbettung in den formalen Ablauf, der sich [...] steigert und vollends Durchführungs-*Dramatik* in die *Szene* trägt.“ (XII, Z. 104ff); „Den 3. Satz (Adagio) eröffnet wieder eine kurze Einleitung, die [...] Rezitativ-*Dramatik* in die *Szenerie* bringt [...]“ (XXIII, Z. 56f)}.

6.2.1.7 Kompositionsdenotat

Wie im Kapitel „Aspekte des Verhältnisses von Sprache und Musik in der wissenschaftlichen Literatur – Ein Auszug“ (S. 32ff) bereits thematisiert, ist eine der Hauptfragen, der Wissenschaftler, die sich mit der Verbindung von Sprache und Musik befassen, nachgehen, diejenige, ob denn Musik so etwas wie Sprache ist bzw. überhaupt sein kann, und wie weit die Analogie dieser beiden Systeme aufrecht zu erhalten ist. Es ist müßig, an dieser Stelle zu erwähnen, dass die hier vorliegende Arbeit nicht der geeignete Rahmen ist, dieser Frage nachzugehen, geschweige denn, sie in irgend einer Form zu beantworten. Daher mag es verwundern, dass im Verlauf der Analyse der Corpustexte ein neues Bildfeld konstruiert wurde, nämlich dasjenige des „Kompositionsdenotats“. Keinesfalls soll mit diesem Bildfeld Wasser auf die Mühlen der

⁵⁰ Diese Zahlen stellen einen Index dar. Sie indizieren im Originaltext, also im Programmheft, die dazugehörigen abgebildeten Notenbeispiele. Somit ist die Musik, die mit (6,8) gemeint ist, die beschriebene Liebesszene.

Diskussion gegossen werden, ob denn hinter der musikalischen, auditiven Substanz ein, im Sinne der Linguistik, Bedeutung tragender Sinn steht⁵¹. Es wurde vielmehr deshalb konstruiert, weil bei der Analyse der Texte klar wurde, dass die Produzenten gewissen Strukturen zwar in relativ geringem Maße, aber doch ein konkretes Denotat zusprechen. Insgesamt konnte dieser Sachverhalt 24 Mal (i.e. 2,993%) gezählt werden.

Vor allem bei Musikwerken, die mit einem Programm unterlegt sind, wie z.B. Richard Strauss' Tondichtungen, ist dieser Sachverhalt deutlich beobachtbar. (cf. S. 116)

{„[...] mit einem geradezu simplen Trompetenthema, das zugleich die Größe und das ‚Übermenschentum‘ Zarathustras *versinnbildlicht* [...]“ (XVI, Z.39ff); „Der Teil ‚Von den Freuden und Leidenschaften‘ *handelt* sodann von verschiedensten Gefühlen und Stimmungen [...]“ (ibid., Z. 57f); „Im weitgespannten Bogen des [...] Hauptthemas [...] *offenbaren* sich sein männlicher Elan [...]“ (XXVIII, Z. 20ff); „Nach dem Verebben des Sturms löst sich [...] eine [...] Klarinetten-Melodie und *verkörpert* die Welt Agathens [...]“ (XVIII, Z. 22f); „So *repräsentiert* etwa die archaisierende Choralweise [...] die friedliche Welt Frater Lorenzos [...]“ (XIX, Z. 26ff); „Variation 1 [...] und 2 [...] *bedeuten* Steigerung [...]“ (XXI, Z. 39f)}. (cf. S. 124f)

6.2.1.8 Tonstrom

Wie schon oben erwähnt, ist das Konzept der „Bewegung“ im Raum ein essentielles bei der Beschreibung von musikalischen Werken in dem hier untersuchten Corpus. Eine Art der Bewegung, die Störel als eigenes Bildfeld konstituiert hat, ist diejenige des „Tonstroms“. Mit gewisser Regelmäßigkeit werden musikalische Sachverhalte mit der Bewegung von Wasser, i.d.R. der eines Flusses oder Stroms, beschrieben. Im vorliegenden Corpus konnten insgesamt 22 Metaphern diesem Bildfeld zugeordnet werden, was einen Anteil von 2,743% der gesamt vorkommenden Metaphern ausmacht. Bei Störels Corpus ist dieses Bildfeld am sechststärksten, was die Zuordnung der Metaphern anlangt. Hier rangiert es an neunter Stelle.

{„[...]dann *reißt* das unmittelbar anschließende Finale jegliche Verhaltenheit *mit sich*.“ (III, Z. 55f); „Der großen Solokadenz schließt sich ein Kanon an, der in die sich ungeheuer steigernde Reprise *mündet* [...]“ (IV, Z. 74f); „[...] mit dem

⁵¹ Hierzu cf. Karbusicky 1986

transparenten Netzwerk leise *wogender* Sechzehntelfiguren [...]“ (VI, Z. 48f); „[...] ehe die Bewegung in tiefen Lagen *verebbt*.“ (XXX, Z. 72f); „Stampfende Rhythmen mit hüpfenden Vorschlägen sorgen [...] mit Streicher*kaskaden* für ein ungemein realistisches Bild [...]“ (XXXI, Z. 151f)}

6.2.1.9 Instrumentalgesang und Kompositions-/Satzgesang

Mit dem Bildfeld „Instrumentalgesang“ trägt Störel dem Umstand Rechnung, dass bei der schriftlichen Beschreibung der lautlichen Produktion von Musik von den Autoren oftmals ein oder mehrere Instrumente richtiggehend zu Sängern metaphorisiert werden. Doch verhält es sich, zumindest im vorliegenden Corpus, so, dass nicht nur Instrumente ihre Metaphorisierung aus dem Quellenbereich „Gesang“ erhalten, sondern auch Teile der musikalischen Werke selbst. Diesem Umstand entsprechend wurde ein zusätzliches Bildfeld analog zu dem des „Instrumentalgesanges“ eingeführt, nämlich das des „Kompositions-/Satzgesanges“.

6.2.1.9.1 Instrumentalgesang

Ironischer Weise erfährt die Produktion von Lauten bzw. von Musik mithilfe von Musikinstrumenten mitunter eine Metaphorisierung aus dem Quellenbereich des „Gesanges“. Instrumente werden somit von Musikern nicht nur gespielt, oder, allgemeiner gesprochen, sie machen nicht nur einfach Musik, vielmehr werden sie mit dem „Instrument“ der menschlichen Stimme analogisiert. Sie unterziehen sich somit quasi einer Anthropomorphisierung. Bei Störel rangiert das Bildfeld „Instrumentalgesang“ in Bezug auf sein Gesamtcorpus an achter Stelle. In der vorliegenden Arbeit hält es mit 19 Ausprägungen, das sind 2,369%, an elfter Stelle.

{„Wehmütig erklingen zunächst die beiden Teile des Ständchens in Bläsern [...] und Streichern [...], dann wird der *Gesang* [...] gestört“ (II, Z. 77ff); „[...] den vom Cello angestimmten, elegischen *Gesang* des Hauptthemas [...]“ (VI, Z. 55f); „[...] Klage der Streicher dar, wobei der *Gesang* [...]“ (X, 67f); „Ein [...] letztes *Rezitativ* des Violoncellos“ (XII, Z. 111f); „Ähnlich einer barocken Aria entwickelt sich der *Gesang* der Instrumente [...]“ (XXVI, Z. 46f); „[...] läßt das Englischhorn mit seinem nächtlichen *Gesang* [...] zu Wort kommen [...]“ (XXVII, Z. 47f)}.

6.2.1.9.2 Kompositions-/Satzgesang

Wie schon erwähnt, galt es neben des schon von Störel eingeführten Bildfeldes „Instrumentalgesang“ eines des „Kompositions-/Satzgesanges“ einzuführen, da es immer wieder in den Corpustexten vorkommt, dass auch kompositorischen Teilen des musikalischen Werkes Attribute des Gesanges zugesprochen werden. Dies kommt im Corpus 23 Mal vor, was eine relative Häufigkeit von 2,867% ausmacht.

{„Zunächst führt uns eine zarte, stellenweise hymnisch *aussingende* Melodie [...]“ (VII, Z. 54f); „Nur für Harfe und Streicher bestimmt ist der *lyrische Gesang* des 4. Satzes [...] (XIII, Z. 119); „[...] wird der 4. Satz [...] zum *Preislied* des lebensfreudigen Optimismus“ (XIV, Z. 56f.); „Sehr *sangbar* tritt das nun folgende Largo vor uns [...]“ (XX, Z. 57); „[...] ehe das Hauptthema mit seiner innigen Melodie für weit *aussingende* Lyrik sorgt“ (XXIII, Z. 57f)}

6.2.1.10 Klangfarbe

Äußerst überraschend war der Umstand, dass die Metaphern des Bildfeldes „Klangfarbe“, die in Störels Corpus sehr stark verbreitet sind und in ihrer Häufigkeit an dritter Stelle stehen, sich in diesem Corpus lediglich an elfter Stelle wieder finden lassen. Es wurden lediglich 19 Metaphern, i.e. 2,369%, gefunden, die dem Bildfeld Klangfarbe zuzuordnen waren. Offensichtlich scheint die synästhetische Komponente hin zum „Farben hören“ keinen zentralen Standpunkt bei der Beschreibung von Musik innerhalb dieses Corpus zu haben.

{„Impressionistisches *Kolorit* haben die kurzen Flötenmotive [...]“ (II, Z. 49f); „Auf einer Variation jenes Quartenmotives [...] aufbauend, entwickeln sich [...] Oboenlinien [...] mit impressionistischem *Farbton* [...]“ (ibid. Z. 67ff); „[...] Schicksalsmotiv und Prospero-Thema erklingen und finden zu milden, abgeklärten *Farben*“ (XXXII, Z. 92f); „[...] starke slawische und ungarische Einflüsse, die auch die Melodik des Werkes mit charakteristischen *Farbwerten* bereichern [...]“ (XXXIII, Z. 104f); „Insbesondere die Posaunen versehen es mit kräftigen *Farben* und Akzenten.“ (ibid., Z. 165f)}.

Mit diesen hier dargestellten vierzehn Bildfeldern sind über 90% der im Textcorpus vorkommenden Metaphern klassifiziert. Die restlichen zehn Prozent an Metaphern teilen sich auf die übrigen zwölf Bildfelder auf, von denen eines („Satzgewebe“) knapp über 2% Häufigkeit kommt. Der Großteil der verbliebenen Bildfelder beherbergen zwischen einer und sieben Metaphern und können an dieser Stelle ausgespart werden.

7. Die Interpretation der Analyse

7.1 Metaphern

Wie schon die große Anzahl an gefundenen Metaphern in den Corpustexten verdeutlicht, scheint innerhalb der Literatur, die sich mit dem Beschreiben von klassischen musikalischen Werken befasst, die Tendenz zu einem hohen Metapherngebrauch erkennbar. Metaphern werden aus verschiedenen Quellenbereichen gespeist. Der Zielbereich ist weit gefächert, fast jeder Aspekt des musikalischen Werkes kann als Zielbereich in Frage kommen, sei es das Werk selbst, oder ein Teil von ihm, wie z. B. ein Satz. Oder aber der Zielbereich befindet sich auf einer noch niedrigeren Ebene, ist beispielsweise ein Teil eines Satzes, das Finale, die Reprise, die Durchführung, etc. Aber auch noch kleinere Einheiten werden mit metaphorischen Attributen ausgestattet, wie z.B. Akkorde oder einzelne Takte.

Wie Störel (1997) schon feststellte, ist der Gebrauch von Metaphern in der musikwissenschaftlichen Literatur Gang und Gäbe. Die Ergebnisse dieser Arbeit lassen den vorsichtigen Schluss zu, dass bei der Produktion der Textsorte „Veranstaltungseinführung“ sehr gerne und sehr schnell auf den Gebrauch von Metaphern, bewusst oder unbewusst, zurückgegriffen wird. Die Vermutung liegt nahe, dass dieser häufige Gebrauch von Metaphern mit dem Umstand zu tun hat, dass sich bei der Leserschaft dieser Texte zum größten Teil um, teilweise sicherlich auch hoch, gebildete Laien handelt.

Sicherlich ist auch zutreffend, dass viele der Metaphern unbewusst eingesetzt werden, möglicherweise auch schon mehr oder weniger zum fixen Vokabular in der Szene der Autorenschaft von „Werkeinführungen“, zumindest doch zum Vokabular von musikwissenschaftlichen Autoren allgemein, gehören. Mit rein akustischen Termini scheint keine Musikbeschreibung von statten zu gehen, immer wurden Metaphern ausfindig gemacht.

7.2 Der Vergleich mit den Ergebnissen von Störel

Im Großen betrachtet sind die Ergebnisse, die diese Arbeit zu Tage gefördert hat, kongruent mit den Ergebnissen von Störel (1997). Völlige Kongruenz zwischen den beiden Untersuchungen konnte nicht festgestellt werden, manche Punkte brachten divergierende Untersuchungsergebnisse. So ist beispielsweise die Reihung der Bildfelder bei Störel eine andere als im hier vorliegenden Corpus, wobei anzumerken ist, dass Störel bei seiner Analyse von „Werkeinführungen“ lediglich die vier am häufigsten vorkommenden Bildfelder angegeben hat. Für die vorliegende Arbeit schien es sinnvoll, alle dreizehn von Störel erstellten Bildfelder mit einzubeziehen.

Von den vier wichtigen Störel'schen Bildfeldern für die Textsorte „Veranstaltungseinführung“ sind zwei in der vorliegenden Arbeit an so prominenter Stelle, nämlich die Bildfelder „Tonraum“, welches bei Störel viertgereiht ist, hier die absolute Spitzenreiterposition einnimmt, und das Bildfeld „Musikorganismus“, bei Störel das Bildfeld mit den meisten Metaphern, hier an zweiter Stelle. Dazu muss jedoch nochmals gesagt werden, dass bei der Analyse der Corpustexte weitere Bildfelder konstruiert wurden, unter ihnen auch das Bildfeld „Musikpsyche“, welches, was die Anzahl der ihm zugeordneten Metaphern betrifft, auf dem dritten Platz rangiert.

Es ist natürlich so, dass psychische Eigenheiten als Teil eines lebenden, v.a. menschlichen Organismus zuordenbar sind. Dennoch wurde die Psyche bzw. wurden psychische Attribute als gesondert betrachtet⁵². Würde man diese beiden Bildfelder unter einem, nämlich „Musikorganismus“, zusammenfassen, so wäre die Anzahl der hierhin zu zählenden Metaphern immer noch geringer als die des erstgereihten Bildfeldes „Tonraum“. Der positive Effekt wäre jedoch der, dass das von Störel zweitgereichte Bildfeld, nämlich „Musiksprache“ in der vorliegenden Arbeit an vierte Stelle rücken würde. Somit wären dann drei von vier Störel'schen Bildfeldern in den „Top Vier“ dieser Arbeit. Dies ist aber, wie bereits ausgeführt, nicht der Fall.

Bemerkenswert ist der Umstand, dass das dem von Störel drittgereichte Bildfeld, nämlich die „Klangsprache“, in dieser Arbeit lediglich 19 Metaphern zugeordnet werden konnten, und es im Häufigkeitsranking lediglich auf Platz elf erscheint. Ist dies ein Indiz dafür, dass die Autoren der Werkeinführungen Musik nicht als Sprache bzw. als sprachähnliches System ansehe? Andererseits blitzen Metaphern dieses Bildfeldes immer

⁵² Ähnliches gilt m.E. für das Bildfeld „Instrumentalgesang“: der Gesang ist eine einem Organismus, dem Menschen, gegebene Fähigkeit, aber auch sie wird gesondert, nicht unter „Musikorganismus“ subsumiert, behandelt.

wieder auf. Der Schluss liegt nahe, dass die Metapher von der Musik als „Sprache“ schon so omnipräsent und verankert in der musikwissenschaftlichen Gemeinschaft ist, dass man sie immer wieder, vielleicht unbewusst, in die Texte einfließen lässt. Sicher ist: die Metaphorisierung hin zur „Musik als Sprache“ kommt auf jeden Fall in den Corpustexten vor, egal, ob gewollt oder ungewollt.

Ansonsten gilt noch fest zu halten, dass sich von den dreizehn Störel'schen Bildfelder elf unter den ersten dreizehn von insgesamt 26 Bildfeldern befinden, was den Schluss zulässt, dass es tatsächlich innerhalb des musikwissenschaftlichen Faches einen terminologischen Metaphernfundus gibt, aus dem man sich verbal bedienen kann, um Musikwerke adäquat beschreiben zu können, bzw. scheint ein unausgesprochener Konsens darüber zu herrschen, in welchen Bildfeldern adäquate Metaphern zu suchen und zu finden sind, um adäquat Musikwerke beschreiben zu können. An dieser Stelle ist eine Anmerkung zu den Autoren der hier untersuchten Corpustexte angebracht. Es handelt sich hierbei um zwei Autoren, nämlich Hartmut Krones und Fritz Racek. Alle in das Corpus aufgenommenen Texte entspringen der Feder eines dieser beiden Autoren. Sicherlich fließen bei der Produktion der Texte auch stilistische Eigenheiten in den Text ein. Jedoch lässt die Untersuchung ob der doch relativ hohen Kongruenz mit den Ergebnissen Störel's den Schluss zu, dass sich auch diese beiden Autoren im Rahmen des Metaphernfundus ihres Faches bewegen, das heißt, dass auch sie bei der Produktion ihrer Texte auf großteils fachtypische Metaphern zurückgreifen.⁵³

7.2.1 Konstruktion zusätzlicher Bildfelder

Wie schon im vorhergehenden Unterkapitel und anderswo angedeutet, war es notwendig, neben den Störel'schen Bildfeldern noch zusätzliche Bildfelder zu konstruieren, um dem Metaphernaufkommen in den Corpustexten gerecht zu werden, resp. um die Metaphern adäquat klassifizieren zu können. Die Konstruktion der Bildfelder entspricht dem Schema Störel's, das dieser auf die Bildfeldtheorie Harald Weinrichs stützt (cf. S. 72ff, insb. S. 75f).

Insgesamt wurden 13 zusätzliche Bildfelder konstruiert, von denen sechs weniger als 1% der Aufkommens der Metaphern abdecken, weitere sechs decken jeweils weniger als 5% ab. Einzig das mehrmals erwähnte Bildfeld der „Musikpsyche“ schert hier aus,

⁵³ Zur Autorenschaft der Corpustexte cf. S. 143f

mit insgesamt 91 Metaphern bzw. 11, 347% des Gesamtaufkommens. Zusammen ergeben diese Bildfelder ein Aufkommen von 27,307%, also etwas mehr als ein Viertel aller Metaphern. Dieser hohe prozentuelle Anteil ist dem Bildfeld „Musikpsyche“ zu verdanken. Dieses abgezogen, halten die restlichen zwölf Bildfelder bei lediglich 15,96%.

Bemerkenswert bei der Konstruktion der neuen Bildfelder ist, dass einige Analogien zu bereits bestehenden Bildfeldern gebildet wurden bzw. gebildet werden mussten. Dies war insbesondere bei zwei Bildfeldern der Fall, nämlich „Kompositions-/Satzgesang“ (mit dem Störelsen Original „Instrumentalgesang“) und „Instrumentalsprache“ (mit dem Original „Musiksprache“). In beiden war es nämlich so, dass der originale, störelse Quellenbereich nicht ausreichte, um die auftauchenden Metaphern darunter zu subsumieren. Offensichtlich wurden die Metaphern aus einem anderen Bereich gespeist, den es zu isolieren und neu zu klassifizieren galt, was auch so geschah. Dadurch konnten die gefundenen Metaphern den ihnen entsprechenden Bildfeldern zugeteilt werden.

7.2.2 Signifikantes Auftreten von Metaphern

Wie schon erwähnt, konnten innerhalb der 34 Texte des Corpus insgesamt 802 Metaphern ausgemacht werden.

Auffallend ist, dass es kein einziges Bildfeld gibt, dem Metaphern aus ausnahmslos allen Texten zugesprochen werden können. Nicht einmal dem aufkommensstärksten Bildfeld „Tonraum“ wird dieses Prädikat zuteil, finden sich doch immerhin in zwei Texten keinerlei Metaphern, die diesem Bildfeld zugesprochen werden können (dies sind einerseits die Beschreibung von Johann Sebastian Bachs 2. Brandenburgischen Konzert; andererseits die Beschreibung von Pjotr Iljitsch Tschaikowskys „Romeo und Julia – Phantasieouvertüre nach William Shakespeare“). Ansonsten verteilen sich die Metaphern der am häufigsten zugeteilten Bildfelder regelmäßig über die Texte.

Die einzige Ausnahme stellt, bedingt durch seine überdurchschnittliche Länge, die Beschreibung von Schuberts 8. Symphonie dar. Alleine hier wurden 29 Metaphern gezählt, die dem stärksten Bildfeld „Tonraum“ zuzuordnen sind, und immerhin zehn Metaphern des Bildfeldes „Musikorganismus“. Lediglich die Beschreibung von Beethovens 7. Symphonie weist mit neun Metaphern eine ähnlich hohe Anzahl an „Musikorganismus“-Metaphern auf. In demselben Text ist auch die zweithöchste Kon-

zentration von „Tonraum“-Metaphern (insgesamt 14) auszumachen (cf. S. 125). Dieser Text ist jedoch auch derjenige mit der zweithöchsten Anzahl an Metaphern überhaupt.

7.2.2.1 Auftreten des Bildfeldes „Musikenergetik“ in Schostakowitschs 10. Symphonie

Eine interessante Ausprägung ist jedoch noch anzuführen, nämlich diejenige der Metaphern, die dem Bildfeld „Musikenergetik“ zuzurechnen sind in der Beschreibung zu Schostakowitschs 10. Symphonie. Ein möglicher Erklärungsansatz für diese relativ hohe Konzentration an spezifischen Metaphern ist die Tatsache, dass diese Symphonie als eine Abrechnung mit Josef Stalin gilt⁵⁴. Offensichtlich ist diese kritische Haltung zu Stalin, dem stalinistischen Regime und der Härte, mit der in der Sowjetunion regiert wurde, so transparent zu hören, dass, bewusst oder unbewusst, vom Autor „Musikenergetik“-Metaphern in den Text eingeflossen sind, die diese Härte und diesen Regimeterror, den Schostakowitsch empfand und erfahren musste, und den er musikalisch darzustellen trachtete, illustrieren.

7.2.2.2 Auftreten des Bildfeldes „Kompositionsdenotat“ in programm-musikalischen Werken

Weiters bemerkenswert ist ein Umstand, der sich auf vier Werke programmmusikalischen Charakters bezieht. Es sind dies jeweils zwei Werke von Tschaikowskij („Romeo und Julia – Phantasieouvertüre nach William Shakespeare“ und „Der Sturm – Phantasie nach William Shakespeare“) und Richard Strauss („Also sprach Zarathustra. Tondichtung für großes Orchester, frei nach Friedrich Nietzsche, op. 30“ und „Ein Heldenleben, op. 40 Tondichtung für großes Orchester“), bei denen die höchsten Vorkommen von Metaphern des Bildfeldes „Kompositionsdenotation“ zu verzeichnen sind, nämlich 75% aller im Gesamtcorpus befindlichen Metaphern dieses Bildfeldes. Zu erklären ist das mit dem Programm, das den einzelnen Werken zugeordnet ist. Abseits der Tatsache,

⁵⁴ Die Uraufführung fand am 17. Dezember 1953 statt, rund neun Monate nach Stalins Tod. Nach zahlreichen Jahren der Repression, die Schostakowitsch wegen seiner Musik (v.a. seine 4. Symphonie, seine 9. Symphonie und die Oper „Lady Macbeth von Mzensk“) vom stalinistischen Regime erdulden musste, sah er sich nach dem Tod des Diktators frei, Musik nach seinem Geschmack und vor allem nach seinem Gewissen zu schreiben.

dass die musikalisch-akustische Struktur keine Bedeutung im linguistisch-semantischen Sinn hat, wird jedoch von den Autoren eine solche in die Musik hinein projiziert, d.h. bestimmte Passagen innerhalb der musikalischen Werke sind musikalische Korrelate der literarisch-programmatischen Vorlagen, was zwar bedeutet, dass die Komponisten die Lektüre des literarischen Stoffes als Inspiration genommen und diese Lektüre musikalisch, aus ihrem eigenen kreativen Drang und Gefühl heraus, verarbeitet haben. Doch bedeutet das nicht, dass eine bestimmte klangliche Abfolge semantisch, quasi denotativ für die literarische Vorlage gilt. Dennoch erscheint es im Text, als wollten die Autoren genau das suggerieren, und zwar metaphorisch, indem sie den klanglichen Ereignissen und Abfolgen Bedeutung zuweisen.

7.2.2.3 Auftreten des Bildfeldes „Tonraum“ in Beethovens 7. Symphonie

Den nächsten Ausnahmefall stellt die Beschreibung von Beethovens 7. Symphonie dar, die 14 Metaphern im Bildfeld „Tonraum“ aufweist. Wie oben schon erwähnt, wurden zum Bildfeld „Tonraum“ auch Konzepte von Bewegung durch den Raum zugerechnet. Nun wird die 7. Symphonie zuweilen, ihrer mehrfach verwendeten, verschiedenen Tanzrhythmen wegen, auch die „Apotheose des Tanzes“ genannt, also die „Gottwerdung“ einer auf ästhetischer Bewegung basierenden Kunstform. Es ist anzunehmen, dass das Wissen um diesen inoffiziellen Beinamen, gepaart mit der Perzeption der Tanzrhythmen beim Hören der Symphonie, den Autor unbewusst dazu bewegt hat, das Konzept der Bewegung stärker einfließen zu lassen, als bei den anderen Texten.

7.2.3 Prominente Konzepte der Metaphorisierung musikalischer Ereignisse

Es sind hier vornehmlich zwei Konzepte der Metaphorisierung auszumachen, die sich wie ein roter Faden durch das Corpus ziehen. Diese beiden Konzepte sind einerseits die Anthropomorphisierung, andererseits die Bewegung durch den Raum (Kinetisierung) (cf. Störel 1997, 62ff).

7.2.3.1 Das Konzept der Anthropomorphisierung

Das Konzept der Anthropomorphisierung ist zentral bei der Wahl der Metapher innerhalb der Beschreibungen der musikalischen Werke dieses Corpus. Tatsächlich ist es so, dass in

den seltensten Fällen eine reale Person, i.e. der Komponist oder ausführende Musiker, als handelnde Subjekte dargestellt sind, will heißen, lediglich in Ausnahmefällen sind es in den Beschreibungen Handlungen des Komponisten, die die Musik entstehen lassen, oder der Musiker, die sie ausführen. Vielmehr findet man in der Subjektposition, genauer gesagt in der Position des Aktanten, unbelebte Objekte bzw. Einheiten, i.e. musikalische Einheiten, die schaffend wirken. Strukturell gesprochen werden die Aktanten aus allen Ebenen des musikalisch-kompositorischen Schaffensbereiches bzw. auch aus allen Ebenen des Musik produzierenden Bereiches gespeist. Sprich, als handelndes Subjekt begegnen uns einerseits das Werk an sich, ein Abschnitt eines Werkes wie z.B. ein Satz, oder auch ein Teil eines Satzes, wie das Hauptthema und das Seitenthema, die Durchführung, die Reprise, das Trio und das Finale, sowie auch noch kleinere Einheiten wie kompositorische Bausteine (z.B. Akkorde) {„Die beiden Ecksätze [...] *überlassen* der Trompete *die Führungsfunktion*, während das kantable Andante [...] dieses Instrument *pausieren lässt*“ (I, Z.56ff); „Die Durchführung *verquickt* Haupt- und Seitenthema von Beginn an zu einheitlicher Gestaltung [...]“ (XXXIII, Z. 118f); „[...] ein Solo der Trompete *führt* dann den Beginn der formalen Abrundung *herbei*“ (XXIV, Z. 41f)}.

Andererseits lassen sich auch Musikinstrumente als handelnde Subjekte in den Beschreibungen ausmachen, Soloinstrumente oder auch das gesamte Orchester {„Mit zarten Linien und intensiver Seufzerthematik *gestalten* Blockflöte, Oboe und Violine das Geschehen [...]“ (I, 59f); „Wechselnde Holzbläser *teilen sich* mit den Violinen *in den Vortrag* der weit ausschwingenden Melodie [...]“ (XIV, Z. 49f); „[...] bis *sich* schließlich das gesamte Orchester an den stark figurierten Fortführungen *beteiligt*“ (XXII, Z. 72f)}.

Einzig wenn von Instrumentengruppen die Rede ist, dann sind es tatsächlich die spielenden Musiker, die als Handelnde dargestellt werden („die Streicher“, „die Bläser“, etc.). Nicht nur handeln diese soeben genannten Objekte, ihnen werden auch menschliche Eigenschaften zugesprochen, physische wie psychische {„Beschaulichere Stimmung *atmet* das sangbare Seitenthema der Klarinette [...]“ (VI, Z. 37f); „Die bisherigen Themen durchführungshaft verarbeitend, *gibt sich das Orchester nun*

geradezu übermütiger Freude hin“ (XVI, Z. 72f); „[...] und *enthüllt* die gesteigerte Reprise noch einmal die Unversöhnlichkeit der Gegensätze [...]“ (XIX, 32f)}.

7.2.3.2 Das Konzept von Bewegung (Kinetisierung)

Ebenfalls weiter oben schon erwähnt, ist das Konzept der Bewegung, ähnlich wie das der Anthropomorphisierung, ein grundlegendes Mittel für die Beschreibung von musikalischen Werken. Wie die hohe Konzentration von Metaphern des Bildfeldes „Tonraum“ zeigt, bewegen sich das musikalische Werk, verschiedene strukturelle, konzeptionelle Elemente des musikalischen Werkes sowie die Musik selbst durch den Tonraum. Dieses Kinetisierungskonzept erfasst jedoch in den seltensten Fällen Instrumente und Instrumentengruppen, wie es bei der Anthropomorphisierung der Fall ist. Vornehmlich sind es Motive und Themen und deren Variationen, Sätze oder Teile von Sätzen, auch kleinere Einheiten wie Akkorde, die, bildlich gesprochen, ihre Position in einem virtuellen musikalischen Raum verändern, sich bewegen. {„Auch der Seitengedanke [...] wird von den Violinen vorgestellt, *macht* aber bald der [...] Schlußgruppe *Platz*.“ (XXII, Z. 73ff); „Die Durchführung scheint zunächst mit einem neuen Gedanken zu beginnen, doch erweist sich dieser bald als Variante des Seitenthemas, das zahlreiche Steigerungen *durchläuft* [...]“ (XXXIII, Z. 162ff); „Das an 2. Stelle stehende a-Moll-Scherzo basiert ebenfalls auf den *absteigenden* Sekundschritten jener Keimzelle [...]“ (XXX, Z. 62f)}.

Sowohl bei der Kinetisierung als auch bei der Anthropomorphisierung scheinen die Autoren der Corpustexte, bewusst oder unbewusst, den Konventionen bei der Erstellung von musikwissenschaftlichen Texten innerhalb ihres Fachs zu folgen, indem sie bei der Metaphernverwendung auf in dem Fach bekannte Metaphern und Übertragungsarten zurückgreifen. Auch für die Autoren der dieser Arbeit zugrunde liegenden Corpustexte scheint die Feststellung Störels zutreffend zu sein: „Der einzelne Autor schöpft innerhalb eingespielter Bildfelder.“ (Störel 1997:92)

7.2.4 Besonderheiten im Vergleich zu Störel (1997)

Auch in Störels Corpus sind diese zwei Konzepte der Metaphorisierung, die Anthropomorphisierung und die Kinetisierung, konstitutiv als, wie er es nennt, Übertragungsarten vom bildspendenden Feld auf das bildempfangende Feld (cf. Störel 1997:62ff).

Jedoch taucht bei Störel eine weitere Übertragungsart auf, die, interessanterweise, in dem hier vorliegenden Corpus keinen hohen, bei Störel jedoch den höchsten Stellenwert hat, nämlich diejenige der Synästhesie. Gerade in Störels Corpus ist es die Farbanalogie, die den Bärenanteil an synästhetischer Metaphorisierung liefert⁵⁵. In dem hier vorliegenden Corpus kann diese Erkenntnis nicht geteilt werden, im Gegenteil sind synästhetische Metaphern graduell wenig verbreitet. Wie weiter oben schon ausgeführt, trifft das für dieses Corpus in dem hohen Grad wie bei Störel nicht zu. Zwar ist das synästhetische Bildfeld „Klangfarbe“ dasjenige, dem die meisten synästhetischen Metaphern zugeordnet werden konnten, jedoch hat das Bildfeld an sich im Vergleich zu den anderen Bildfeldern keinen hohen Stellenwert (in dem hier vorliegenden Corpus rangiert es in der Häufigkeit der zugeordneten Metaphern lediglich an elfter Stelle, wohingegen es bei Störel im Gesamtkorpus das erstgereichte Bildfeld überhaupt ist, in der Textsorte „Veranstaltungseinführung“ immerhin noch an dritter Stelle zu finden ist). Auch die synästhetischen Bildfelder „Klangwärme“ und „Klangtransparenz“ sind, ähnlich wie bei Störel (cf. Störel 1997:65), an Häufigkeit der Metaphern weiter hinten gereiht.

Letztlich bewegen sich die Autoren der Corpustexte auch bei der Verwendung von Synästhesierung als Konzept für die Metaphorisierung innerhalb ihres Faches. Weshalb es jedoch zu einem graduell schwächeren Auftreten als in Störels Analyse kommt, darüber kann nur spekuliert werden. Möglich ist, dass die Autoren eine allzu offensichtliche Metaphorisierung bei der Textproduktion vermeiden, sich quasi so wissenschaftlich wie möglich halten wollten, und aus diesem Grund auf das vielleicht augenscheinlichste aller Metaphernkonzepte, nämlich dasjenige, Klänge durch Farben zu um- bzw. beschreiben, bewusst verzichteten. Aber dies ist, wie schon gesagt, reine Spekulation.

⁵⁵ „Die Farbanalogie überragt alles.“ Störel 1997:63

8. Zusammenfassung und Ausblick

8.1 Zusammenfassung der Ergebnisse

Anliegen der hier vorliegenden Arbeit war und ist es, einen weiteren Beitrag für die Erforschung des Verhältnisses von Musik und Sprache zu liefern, bzw. dem Ruf Hausendorfs nach einer Aufwertung der Erforschung der kommunikativen Aufgabe des Beschreibens zu folgen (cf. S. 30f). Um diesen Anliegen gerecht zu werden, wurden im ersten, theoretischen Teil der Arbeit einerseits die Fragestellung und die Arbeitshypothese der im zweiten Teil dargelegten Untersuchung formuliert. Andererseits wurde ein kursorischer Überblick über die Literatur bereitgestellt, die sich mit dem Verhältnis von Musik und Sprache aus verschiedenen Blickwinkeln (Musikwissenschaft, Sprachwissenschaft, Philosophie, Semiotik, Ästhetik, etc.) befasst. Zusätzliches Augenmerk wurde dabei einerseits auf die Vorstellung der Beforschung der Kunstkommunikation allgemein, wie sie Hausendorf (2005) betreibt, gelegt; andererseits wurde genauer eingegangen auf die Untersuchung und Theorie zu Metaphern in musikwissenschaftlichen Fachtexten, wie sie von Störel (1997) dargelegt wurde. Letztere bildet die theoretische Basis für die Untersuchung zum Aufkommen und zur Klassifizierung von Metaphern in der Textsorte „Veranstaltungseinführung“, die im zweiten Teil der hier vorliegenden Arbeit dargestellt ist. In dieser Untersuchung wurden Beschreibungen von klassischen Musikstücken in Konzertprogrammheften des Wiener Musikvereins auf das Vorkommen von Metaphern untersucht. Die Zahl der Texte, die das zu untersuchende Corpus speisten, belief sich auf 34.

Die Analyse des Corpus konnte Thomas Störels (1997) Erkenntnisse bestätigen, nämlich insofern, als dass auch hier die Wichtigkeit von metaphorischer sprachlicher Verwendung bei der Produktion von im weitesten Sinne musikwissenschaftlichen Texten, hier im Speziellen von Texten der Sorte „Veranstaltungseinführung“, hervor gestrichen werden konnte. Die Analyse förderte eine immense Anzahl (802) von Metaphern zu Tage, die in insgesamt 26 Bildfelder [im Sinne Störels (1997)] eingeteilt wurde. Dabei wurden die 13 von Störel ursprünglich erhobenen Bildfelder beibehalten und weitere dreizehn neu konstruiert, um eine adäquate Einteilung der Metaphern vornehmen zu können. Dabei fiel auf, dass die Zuordnung der Metaphern auf die Bildfelder derjenigen von Störel nicht zur Gänze entspricht. Insbesondere fällt auf, dass das Bildfeld „Tonraum“ weitaus mehr

Metaphern zugesprochen werden musste als es bei Störels Corpus der Fall ist. Diesem Bildfeld mussten die mit Abstand meisten Metaphern zugeordnet werden, bei Störel hingegen hat es lediglich die vierthäufigste Zuordnung.

Im Gegensatz dazu musste man bei der Analyse zu dem Schluss kommen, dass die Synästhesie als Konzept der Metaphorisierung oder, mit der Diktion Störels zu sprechen, Übertragung kein produktives Mittel für die Metaphorisierung im hier vorliegenden Corpus ist. Was bei Störel DIE zentrale Übertragungsart darstellt, ist hier lediglich peripher von Bedeutung. So ist das Bildfeld „Klangfarbe“ in Störels Gesamtkorpus das dominierende Bildfeld, was die Metaphorisierung von musikalischen Ereignissen und Sachverhalten angeht; im hier vorliegenden Corpus ist dieses Bildfeld weit davon entfernt, eine zentrale Stellung einzunehmen. Synästhesie ist somit kein treibendes Konzept für die Metaphorisierung von Musik, zumindest nicht in diesem Corpus von Texten der Sorte „Veranstaltungseinführung“.

Hingegen sind die Konzepte der Anthropomorphisierung und der Kinetisierung zentral in jeder Hinsicht bei der Bildung von Metaphern für die Um- und Beschreibung von musikalischen Ereignissen und Sachverhalten. Die Vermenschlichung in der Beschreibung von Musik durchzieht alle Ebenen derselben, auf jedweder Ebene werden in musikalischen Ereignissen und Einheiten menschliche, seien es physische oder auch psychische, Eigenschaften hineinprojiziert. Weiters werden diese angesprochenen Einheiten als handelnde, belebte Entitäten dargestellt.

Ähnlich in seiner Ausprägung und Wichtigkeit verhält es sich bei der Kinetisierung, dem Konzept der Bewegung. Auch diese Übertragungsart ist stärkstens vertreten bei der Metaphorisierung von musikalischen Sachverhalten, Ereignissen und Eigenschaften, und auch hier sind alle Ebenen der Musik bzw. des Musikstückes betroffen.

8.2 Ausblick

Neben dem Vorkommen an sich, der Häufigkeit und der Verteilung der Metaphern innerhalb der Textsorte „Veranstaltungseinführung“ anhand eines Corpus, bestehend aus Programmheften des Wiener Musikvereins, bei denen der Wiener Musikverein selbst als Herausgeber auftritt, besteht ein mögliches weiterführendes Feld in der Untersuchung und exakten Beschreibung der betreffenden, in den Texten vorkom-

menden Übertragungsarten, vom bildspendenden Feld zum bildempfangenden Feld, die die Bildung von Metaphern konstituieren. Dies ist hier nur am Rande mit den Übertragungsarten Antropomorphisierung, Kinetisierung und Synästhesie geschehen, am Rande schon alleine deshalb, weil es nicht zur expliziten Forschungsfrage gerechnet wurde. Nichts desto trotz bietet dieses Gebiet sicherlich vielerlei Ansatzpunkte für weiterführende Fragestellungen, und die Beantwortung dieser Fragen trägt zweifelsohne zur weiteren Erschließung des Feldes des metaphorischen Gebrauchs sowohl in der Produktion von Veranstaltungseinführungen als auch von musikwissenschaftlichen Texten im Allgemeinen bei.

Weiters ist, wie Störel zeigte, die Beforschung des metaphorischen Gebrauchs keineswegs gebunden an die Textsorte Veranstaltungseinführung. Andere Textsorten musikwissenschaftlicher Provenienz können und sollten ebenfalls Objekte einer gezielten Analyse des gebrauchten Metapherninventars darstellen. Gemeint sind hierbei die Textsorten der Kritik und der Einführung im Allgemeinen, aber auch explizite wissenschaftliche Texte, wie Abhandlungen, Analysen, Papers, Jahrbuchbeiträge, Festriftartikel, etc. Die Liste lässt sich beliebig lange fortsetzen.

Die wahrscheinlich interessanteste wie auch anspruchvollste Aufgabe ist aber vermutlich diejenige, die am Beginn dieser Arbeit angesprochen wurde. Sich ihr zu widmen erfordert fraglos sehr viel Zeit, Engagement, Wissensdrang und vermutlich auch Sitzfleisch. Die Rede ist von der eingangs geäußerten Annahme, dass es außer den beiden Termini „laut“ und „leise“ sowie Onomatopoetika und physikalischen Fachtermini keine originären, gezielt aus dem Bereich der Akustik stammenden alltäglichen Begriffe, zumindest in der deutschen Sprache, gibt. Von dem (möglichen) Unterfangen, diese Fragestellung auf mehr als nur die deutsche Sprache auszuweiten, will ich gar nicht erst sprechen, möchte aber die Attraktivität einer solchen Untersuchung nicht unbeachtet gelassen wissen. An dieser Stelle darf die Annahme geäußert werden, dass sogar die meisten musikwissenschaftlichen Termini im Grunde genommen metaphorisch sind, da sie keine originären alltagssprachlichen Entsprechungen haben.

Wie man sehen kann, gäbe und gibt es noch viel zu erforschen und zu untersuchen in diesem weitläufigen Bereich der Sprachwissenschaft. Vielleicht öffnet diese Arbeit eine kleine Tür, zu dem Garten der wild wachsenden, weil erst kaum erforschten Metaphernflora im Bereich der musikalischen Textproduktion, die es mit dem Werkzeug der Sprachwissenschaft zurecht zu stutzen, von Unkraut zu befreien und vielleicht ein bisschen umzupflanzen gilt. (Tja, und schon wieder Metaphern...)

Bibliographie

- Auhagen, Wolfgang (1999): Das Verhältnis von Musik und Sprache in der Musiktheorie Johann Nikolaus Forkels. In: Riethmüller, Albrecht (Hrsg.): *Sprache und Musik*. Laaber: Laaber Verlag. S.101-114
- Austin, John L. (1975): *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Leipzig: Reclam
- Barcelona, Antonio (Hrsg.) (2000): *Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective*. Berlin, New York: de Gruyter 2000
- Bengtsson, Ingmar (1973): “Verstehen” – Prolegomena zu einem semiotisch-hermeneutischen Ansatz. In: Faltin, Peter/ Reinecke, Hans-Peter (Hrsg.): *Musik und Verstehen*. Köln: Volk. S.11-36
- Bernstein, Leonard (2000): On Musical Semantics. In: Scott, Derek B. (Hrsg.) (2000): *Music, Culture, and Society*. Oxford: Oxford University Press. S.38-42
- Bernstein, Leonard (1976): *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*. Cambridge: Harvard University Press
- Bernstein, Leonard: *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*. USA 1976. Auf DVD erschienen bei W. Long Branch: KULTUR 2005
- Bittner, Rüdiger (1975): Ein Versuch zur Sprachartigkeit der Musik. In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Regensburg: Bosse. S.173-174
- Black, Max (1962): *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*. Ithaca: Cornell University Press
- Boisits, Barbara (2006): Sprache und Musik. In: Flotzinger, Rudolf (Hrsg.): *Österreichisches Musiklexikon*. Bd. 5. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. S.2269
- Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/Main
- Brandstätter, Ursula (1990): *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*. Stuttgart: Metzler
- Bristiger, Michał (1989): Zu den semantischen Erscheinungen in der Vokalmusik. (Die „sekundäre Semantik“). In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): *Verbalisierung und Sinngehalt*. Graz: Universal Edition für das Institut für

Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz.
S.212-219

- Chomsky, Noam (1965): *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge: MIT Press
- Chomsky, Noam (1957): *Syntactic Structures*. Den Haag: Mouton
- Cooke, Deryck (1959): *The Language of Music*. New York: Oxford University Press
- Cooke, Deryck (2000): On Musical Inspiration. In: Scott, Derek B. (Hrsg.): *Music, Culture, and Society*. Oxford: Oxford University Press
- Croft, William / Cruse, David A. (2004): *Cognitive Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press
- Dahlhaus, Carl (1973): Das „Verstehen“ der Musik und die Sprache der musikalischen Analyse. In: Faltin, Peter / Reinecke, Hans-Peter (Hrsg.): *Musik und Verstehen*. Köln: Volk. S.37-47
- Dahlhaus, Carl (Hrsg.) (1975): *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Regensburg: Bosse
- Dahlhaus, Carl (1975a): Vorwort. In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Regensburg: Bosse. S.7-10
- Dahlhaus, Carl (1975b): Fragmente zur musikalischen Hermeneutik. In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Regensburg: Bosse. S.:159-172
- Dickreiter, Michael (1997): *Partiturlesen*. Mainz: Schott
- Dirven, René / Frank, Roslyn / Pütz, Martin (2003): *Cognitive Models in Language and Thought*. Berlin, New York: de Gruyter
- Dirven, René / Pörings, Ralf (Hrsg.) (2003): *Metaphor and Metonymy in comparison and contrast*. Berlin, New York: de Gruyter
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1999): Musik und Sprache. In: Riethmüller, Albrecht (Hrsg.): *Sprach und Musik*. Laaber: Laaber Verlag. S.9-14
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1973): Über begriffliches und begriffloses Verstehen von Musik. In: Faltin, Peter / Reinecke, Hans-Peter (Hrsg.): *Musik und Verstehen*. Köln: Volk. S.48-57
- Elias, Norbert (1969): *Über den Prozess der Zivilisation*. 2 Bände. Bern
- Faltin, Peter / Reinecke, Hans-Peter (Hrsg.) (1973): *Musik und Verstehen*. Köln: Volk

- Faltin, Peter / Reinecke, Hans-Peter (1973a): Vorwort. In: Faltin, Peter / Reinecke, Hans-Peter (Hrsg.): *Musik und Verstehen*. Köln: Volk. S.7-10
- Gibbs, Raymond W. / Stehen, Gerard J. (1997): *Metaphor in Cognitive Linguistic*. Amsterdam: Benjamins
- Greimas, Algirdas J. (1966): *Semantique structurale: Recherche de méthode*. Paris: Larousse
- Gries, Stefan / Stefanowitsch, Anatol (Hrsg.) (2006): *Corpus-based Approaches to Metaphor and Metonymy*. Berlin, New York: de Gruyter
- Gruber, Gernot (1993): Gedanken zum Reden über Musik. In: Mauser, Siegfried (Hrsg.): *Kunst verstehen – Musik verstehen*. Laaber: Laaber Verlag. S.261-273
- Gschwind, Jürgen (1998): *Repräsentation von Düften*. Augsburg: Wißner
- Haser, Verena (2005): *Metaphor, Metonymy, and Experientialist Philosophy. Challenging Cognitive Semantics*. Berlin, New York: de Gruyter
- Hausendorf, Heiko (2005): Die Kunst des Sprechens über Kunst – Zur Linguistik einer riskanten Kommunikationspraxis. In: Klotz, Peter/ Lubkoll, Christine (Hrsg.): *Beschreibend wahrnehmen – Wahrnehmend beschreiben*. Freiburg: Rombach
- Heister, Hans-Werner (1989): Chiffrierung und Dechiffrierung. Probleme der Sinnvermittlung in neuer Musik. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): *Verbalisierung und Sinngehalt*. Graz: Universal Edition für das Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. S.27-57
- Henrotte, Gayle A. (1988): *Language, linguistics, and music*. Ann Arbor: University Microfilms International
- Henrotte, Gayle A. (1995): The application of Hjelmslev's glossematics to music. In: Tarasti, Eero: *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Berlin, New York: de Gruyter. S.109-121
- Hjelmslev, Louis (1961): *Prolegomena to a theory of language*. Madison: University of Wisconsin Press
- Holz, Peter (2003): Qualitative Inhaltsanalyse als Methode der deskriptiven Linguistik. Pilot-Untersuchung: Synästhesie als metaphorischer Prozess in Parfumwerbetexten. In: Stolz, Thomas/ Kolbe, Katja (Hrsg.): *Methodologie in der Linguistik*. Frankfurt/Main, et al.: Lang. S.63-79
- Holz, Peter (2005): *Die Sprache des Parfums*. Hamburg: Kovač

- Hubig, Christoph (1975): Musikalische Hermeneutik und musikalische Pragmatik. Überlegungen zu einer Wissenschaftstheorie der Musikwissenschaft. In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik.* Regensburg: Bosse. S.121-158
- Inchaurreal, Carlos (Hrsg.) (2003): *Interaction and Cognition in Linguistics.* Frankfurt/Main, et al.: Lang
- Jiránek, Jaroslav (1999): Über die Spezifik der Sprach- und Musiksemantik. In: Riethmüller, Albrecht (Hrsg.): *Sprache und Musik.* Laaber: Laaber Verlag. S.49-65
- Karbusicky, Vladimir (1986): *Grundriss der musikalischen Semantik.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Karbusicky, Vladimir (1989): Verbalisierung musikalischer Sinngehalte: zwischen „schlechter Poesie“ und dem „Gemachten am Werk“? In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): *Verbalisierung und Sinngehalt.* Graz: Universal Edition für das Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. S.9-26
- Karbusicky, Vladimir (1993): Gestalt und Bedeutung in der Musik. In: Mauser, Siegfried (Hrsg.): *Kunst verstehen – Musik verstehen.* Laaber: Laaber Verlag. S.97-127
- Kneif, Tibor (1975): Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik. In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik.* Regensburg: Bosse. S.63-71
- Kolleritsch, Otto (Hrsg.) (1989): *Verbalisierung und Sinngehalt.* Graz: Universal Edition für das Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz
- Kolleritsch, Otto (1989a): Vornotiz. In: Kolleritsch, Otto: *Verbalisierung und Sinngehalt.* Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. S.7
- Köster, Lothar (1995): *Von Saussure zum Konnektionismus. Struktur und Kontinuität in der Lexemsemanik und der Musiksemiotik.* Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag
- Kövecses, Zoltan (2002): *Metaphor. A Practical Introduction.* Oxford: Oxford University Press

- Krones, Hartmut (2004): Weber, Carl Maria von: Ouvertüre zur Oper 'Der Freischütz'. In: *Programmheft der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien vom 07.11.2004*
- Kurz, Elisabeth (2006): Programmeinführung. In: Flotzinger, Rudolf (Hrsg.): *Österreichisches Musiklexikon*. Bd. 4. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. S.1827-1829
- Lakoff, George (1987): *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: Chicago University Press
- Lakoff, George / Johnson, Mark (1980): *Metaphors we Live by*. Chicago: University Press
- Lakoff, George / Turner, Mark (1989): *More than Cool Reason*. Chicago: University of Chicago Press
- Lamnek, Siegfried (1995³): *Qualitative Sozialforschung. Bd. 2. Methoden und Techniken*. Weinheim: Beltz Psychologie Verlags Union
- Langacker, Ronald W. (2008): *Cognitive Grammar. A Basic Introduction*. Oxford: Oxford University Press
- Lerdahl, Fred / Jackendoff, Ray (1983): *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press
- Lewandowska-Tomaszczyk, Barbara / Kwiatkowska, Alina (Hrsg.) (2004): *Imagery in Language. Festschrift in Honour of Professor Ronald W. Langacker*. Frankfurt/Main, et al.: Lang
- Mauser, Siegfried (Hrsg.) (1993): *Kunst verstehen – Musik verstehen*. Laaber: Laaber Verlag
- Mauser, Siegfried (1993a): Einleitung: Hermeneutik und Musikwissenschaft. In: Mauser, Siegfried (Hrsg.): *Kunst verstehen – Musik verstehen*. Laaber: Laaber Verlag. S.7-9
- Mayring, Philipp (1988): *Qualitative Inhaltsanalyse*. Weinheim: Dt. Studien-Verlag
- Mayring, Philipp (1991): Qualitative Inhaltsanalyse. In: Flick, Uwe, et al.: *Handbuch Qualitative Sozialforschung. Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen*. München: Psychologie Verlags Union. S.209-213
- Michels, Ulrich (2001): *dtv-Atlas Musik*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag

- Monelle, Raymond (1995): Music and Semantics. In: Tarasti, Eero: *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Berlin, New York: de Gruyter. S.91-107
- Müller, Katharina E. (1998): *Rhythmus und Sprache. Über den Einfluss musikalischer Vorerfahrung auf kognitive Strategien bei der Sprachverarbeitung*. Aachen: Shaker
- Niemöller, Klaus Wolfgang (1980): *Der sprachhafte Charakter der Musik*. Opladen: Werstdeutscher Verlag
- Ortony, Andrew (Hrsg.) (1980): *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press
- Panagl, Oswald (1993): Linguistik und Musikwissenschaft. Brückenschläge, Holzwege, „falsche Freunde“. In: Mauser, Siegfried (Hrsg.): *Kunst verstehen – Musik verstehen*. Laaber: Laaber Verlag. S.31-38
- Pinos, Alois (1989): Paradoxe in der Kommunikation der neuen Musik. Zur Problematik der zeitgenössischen Musikanalyse. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): *Verbalisierung und Sinngehalt*. Graz: Universal Edition für das Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. S.104-115
- Polth, Michael / Schwab-Felisch, Oliver / Thorau, Christian (Hrsg.) (2000): *Klang – Struktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*. Stuttgart, et al.: Metzler
- Powers, Harold S. (1976): The Structure of musical meaning: A view from Banaras. *Perspectives of New Music* 14/2-15/1: S.308-334
- Powers, Harold S. (2000): An Overview. In: Scott, Derek B. (Hrsg.): *Music, Culture, and Society*. Oxford: Oxford University Press. S.27-32
- Radden, Günter, et al. (2007): *Aspects of Meaning Construction*. Amsterdam, et al.: Benjamins
- Riethmüller, Albrecht (Hrsg.) (1999): *Sprache und Musik*. Laaber: Laaber Verlag
- Riethmüller, Albrecht (1999a): Vorwort. In: Riethmüller, Albrecht (Hrsg.): *Sprache und Musik*. Laaber: Laaber Verlag. S.7-8
- Rolf, Eckard (2005): *Metaphertheorien. Typologie, Darstellung, Bibliographie*. Berlin, New York: de Gruyter
- Seeger, Charles (1960): On the moods of music-logic. *Journal of the American Musicological Society* 13: S.224-261

- Schaff, Adam (1973): Das Verstehen der verbalen Sprache und das Verstehen von Musik. In: Faltin, Peter / Reinecke, Hans-Peter (Hrsg.): *Musik und Verstehen*. Köln: Volk. S.276-288
- Schlerath, Bernfried (1999): Musik als Sprache. In: Riethmüller, Albrecht (Hrsg.): *Sprache und Musik*. Laaber: Laaber Verlag. S.15-21
- Schnebel, Dieter (1999): Echo – einige Überlegungen zum Wesen der Musik. In: Riethmüller, Albrecht (Hrsg.): *Sprache und Musik*. Laaber: Laaber Verlag. S.23-35
- Scott, Derek B. (Hrsg.) (2000): *Music, Culture, and Society*. Oxford: Oxford University Press
- Searl, John R. (1983): *Sprechakte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Shibles, Warren A. (1971): *Metaphor: An Annotated Bibliography and history*. Whitewater: The Language Press
- Simeone, Nigel (2001): Program Note. In: Sadie, Stanley (Hrsg.)/Tyrell, John (Executive Editor): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Ltd.
- Spitzer, Michael (2004): *Metaphor and Musical Thought*. Chicago: Chicago University Press
- Stefani, Gino (2000): On the Semiotic of Music. In: Scott, Derek B. (Hrsg.): *Music, Culture, and Society*. Oxford: Oxford University Press. S.50-55
- Stegmaier, Werner (1999): Musik und Bedeutung. Zur Frage des Denkens des Denkens. In: Riethmüller, Albrecht (Hrsg.): *Sprache und Musik*. Laaber: Laaber Verlag. S.37-47
- Störel, Thomas (1998): Die Fachsprache der Musikwissenschaft. In: Hoffmann, Lothar et al.: *Fachsprachen. Ein internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologiewissenschaft. 1. Halbband. Reihe: Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Bd. 14.1*. Berlin, et al.: de Gruyter. S.1334-1340
- Störel, Thomas (1997): *Metaphorik im Fach. Bildfelder in der musikwissenschaftlichen Kommunikation*. Tübingen: Narr
- Strauss, Richard (1931): *Also sprach Zarathustra. Tondichtung. Partitur*. Zürich: Eulenburg
- Swain, Joseph P. (1997): *Musical Languages*. New York, London: Norton

- Tarasti, Eero (1987): Some Peircean and Greimasian semiotic concepts as applied to music. In: Seboek, Thomas A. / Umiker-Seboek, Jean (Hrsg.): *The Semiotic Web 1986*. Berlin: de Gruyter S.445-459
- Tarasti, Eero (1995): *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Berlin, New York: de Gruyter
- Tarasti, Eero (2000): On Music and Myth. In: Scott, Derek B. (Hrsg.): *Music, Culture, and Society*. Oxford: Oxford University Press. S.46-49
- Titscher, Stefan, et al. (1998): *Methoden der Textanalyse*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag
- Tunstall, Patricia (2000): On Musical Structuralism. In: Scott, Derek B. (Hrsg.): *Music, Culture, and Society*. Oxford: Oxford University Press. S.43-45
- Ungerer, Friedrich / Schmid, Hans-Jörg (1996): *An Introduction to Cognitive Linguistics*. London, et.al.: Longman
- van Noppen, Jean-Pierre, et al. (1985): *Metaphor. A bibliography of Post-1970 Publications*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins
- von Massow, Albrecht (1999): Atonalität und Sprache. In: Riethmüller, Albrecht (Hrsg.): *Sprache und Musik*. Laaber: Laaber Verlag. S.87-99
- Walcker-Maier, Werner (1999): Johannes Lohmann und die Rekonstruktion der römischen Orgel von Aquinum. In: Riethmüller, Albrecht (Hrsg.): *Sprache und Musik*. Laaber: Laaber Verlag. S.137-140
- Weinrich, Harald (1976): *Sprache in Texten*. Stuttgart: Klett

Anhang

Beispielhafte Analyse:

Carl Maria von Weber: Ouvertüre zu „Der Freischütz“⁵⁶

Werk	Fachtermini	Metaphern	Bildfeld
XVIII. Carl Maria von Weber: Ouvertüre zu „Der Freischütz“	Orchesterunisono	führt rezitativisch ins Geschehen (17)	Satz- /Kompositonsgesang
	Hornkantilenen	wie weite Gesänge (18)	Instrumentalgesang
	Streichertremoli und Dissonanzen	künden von Dramatik (18f)	Werkdramatik
	A. d. gesamten Orchesters	Ausbruch des g. O. (20f)	Musikenergetik
	Moll-Klänge	sollen Mächte der Geisterwelt symbolisieren (21)	Kompositions- mythologie
	Orchesterausbruch	Verebben des Sturms (22)	Tonstrom
	Es-Dur	strahlend (22)	Klangtransparenz
	Klarinetten-Melodie	weitausschwingend (23)	Tonraum
		verkörpert die Welt Agathens (23)	Kompositions- semantik
	Liebes-Thema	übernimmt die Führung (24)	Musikorganismus
	Motive	in tiefen Lagen (25)	Tonraum
		verdunkeln die Atmosphäre (25f)	Klangfarbe
	Septimakkord	düster (27)	Klangfarbe
	(Musik)	Jubel bricht los (27f)	Musiksprache
	C-Dur-Akkord	strahlend (28)	Klangfarbe
	Finalwirkung	aufrauschend (29f)	Tonstrom

⁵⁶ In der Beispielanalyse werden, der Einfachheit halber, gleich die entsprechenden Bildfelder eingetragen und auf eine Indexikalisierung in Spalte vier (cf. S. 84) verzichtet.

1 **„Carl Maria von Weber**
2 Ouvertüre zur Oper „Der Freischütz“
3
4 Einen seiner größten Erfolge als Opernkomponist feierte Carl Maria von Weber
5 am 18. Juni 1821 im Berliner Schinkel'schen Schauspielhaus mit dem
6 „Freischütz“, seiner auch heute noch beliebtesten und bekanntesten Oper. „Der
7 Freyschütz hat ins Schwarze getroffen“ konnte der Meister seinem Freund
8 Friedrich Kind berichten, und weiter heißt es in diesem Brief: „Kein Mensch
9 erinnert sich eine Oper so aufgenommen zu sehen ... es ist wirklich der
10 vollständigste Triumph den man erleben kann.“ Der Jubel um diese
11 Aufführung begann bereits nach der Ouvertüre, die Weber über Aufforderung
12 des Publikums sofort wiederholen mußte. Das Stimmungsbild dieses
13 Vorspiels, das in Geschehen und Charakter der Oper überaus poetisch einführt
14 und gleichzeitig die Dramatik anreißt, hat sich zudem im Konzertsaal
15 behauptet und besticht auch hier durch die Geschlossenheit der Form und des
16 programmatischen Bogens.
17
18 Gleichsam rezitativisch führt ein Orchester-Unisono in das Geschehen, dann
19 erklingen weiche Hornkantilenen wie ferner Gesang; Streichertremoli und
20 Dissonanzen in tiefen Klarinettenlagen künden von künftiger Dramatik. Eine
21 grandiose Steigerung führt schließlich zu einem ersten Ausbruch des gesamten
22 Orchesters, dessen dominierende Moll-Klänge wohl die Mächte der
23 Geisterwelt symbolisieren sollen. Nach dem Verebben des Sturms löst sich aus
24 strahlendem Es-Dur eine weitausschwingende Klarinetten-Melodie und
25 verkörpert die Welt Agathens, die durch das Liebes-Thema vollends die
26 Führung übernimmt. Doch ist das Glück nicht von langer Dauer: Lastende
27 Motive in tiefen Lagen kommen auf, verdunkeln die Atmosphäre und über-
28 tönen immer mehr die Zitate des Liebesthemas, bis das Geschehen in einem
29 düsteren Septimenakkord der Streicher verhüllt. Doch plötzlich bricht der
30 Jubel wieder los: Strahlende C-Dur-All de eröffnen den Schlußteil, das
31 Liebesthema folgt und führt mit strettaartiger Steigerung zu aufrauschender
32 Finalwirkung.
33 Hartmut Krones“

Krones (2004)

Zuordnung einer Metapher zu einem Bildfelde anhand des Beispiels „strahlender C-Dur-Akkord“

Den Fachterminus des Beispiels bildet das Wort „C-Dur-Akkord“. Dies ist der musikwissenschaftliche Terminus für ein klangliches, polyphones Ereignis in einem genau abgegrenzten Frequenzbereich. Diesem klanglichen Phänomen wird das Attribut „strahlend“ zugesprochen. Das Adjektiv „strahlen“ ist dem semantischen Bereich der Optik entnommen. Es beschreibt den Umstand, dass ein Objekt eine Emission von Lichtstrahlen aussendet, genauer gesagt, Licht, das auf das Objekt trifft, reflektiert. Dieses reflektierte Licht, das als Farbe das Objekt verlässt und als solche auf ein Auge trifft, ist von hoher Intensität. Die Zuordnung einer optischen Qualität zu einem akustischen Phänomen ist metaphorisch.

Somit steht auf der Bildempfängerseite der akustische Terminus „C-Dur-Akkord“, der ein bestimmter Klang ist; auf der Bildspenderseite steht der optische, letztlich farbliche Begriff „strahlend“. Somit kann die Metapher dem Bildfeld „Klangfarbe“ zugeordnet werden.

Angaben zu den Corpustexten

Index	Komponist	Epoche	Werk	Werkzahl
I.	Bach, Joh. Seb. (1685-1750)	Spätbarock	Brandenburgisches Konzert Nr. 2 (1)	BWV 1047
II.	Bartók, Béla (1881-1945)		Konzert für Orchester (1)	WoO.
III.	Beethoven, Ludwig van (1770-1826)	Wiener Klassik / Frühromantik	Symphonie Nr.7 A-Dur (1)	op. 92
IV.	Berg, Alban (1885-1935)		Violinkonzert (1)	
V.	Falik, Yuri (*1936)	Hochromantik	Symphonische Etuden (k.A.)	WoO.
VI.	Brahms, Johannes (1833-1897)		Symphonie Nr. 3 F-Dur (2)	op.90
VII.	Grieg, Edward (1843-1907)	Hochromantik	Konzert für Klavier und Orchester a-Moll (1)	op. 16
VIII.	Hartmann, Karl Amadeus (1905-1963)		Symphonie Nr. 3 (1)	
IX.	Hindemith, Paul (1895-1963)		Symphonische Metamorphosen über Themen von C. M. von Weber (1)	WoO.
X.	Messiaen, Olivier (1908-1992)		Les offrandes oubliées. Méditation symphonique (1)	
XI.	Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)	Wiener Klassik	Symphonie D-Dur (1)	KV 181
XII.	Penderecki, Krzystof (*1933)		Largo für Violoncello und Orchester (1)	WoO.
XIII.	Mahler, Gustav (1860-1911)	Spätromantik	Symphonie Nr. 5 (1)	
XIV.	Prokofjew, Sergej (1891-1953)		Symphonie Nr. 5 B-Dur (2)	op. 100
XV.	Schostakowitsch, Dmitrij (1906-1975)	Spätromantik	Symphonie Nr. 10 e-Moll (2)	op. 93
XVI.	Strauss, Richard (1864-1949)		Also sprach Zarathustra (1)	op. 30
XVII.	Wagner, Richard (1813-1883)	Hochromantik	Vorspiel zu "Tristan und Isolde" und Isoldes Liebestod (2)	
XVIII.	Weber, Carl Maria von (1786-1826)	Frühromantik	Ouvertüre zur Oper "Der Freischütz" (1)	WoO.
XIX.	Tschaikowski, Peter I. (1840-1893)	Hochromantik	Romeo und Julia - Phantasie-Ouvertüre nach William Shakespeare (2)	WoO.
XX.	Bach, Joh. Seb. (1685-1750)	Spätbarock	Konzert für zwei Klaviere, Streicher und Basso continuo c-Moll (1)	BWV 1062

XXI.	Brahms, Johannes (1833-1897)	Hochromantik	Variationen für Orchester über ein Thema von Joseph Haydn B-Dur (2)	op. 56a
XXII.	Haydn, Joseph (1732- 1809)	Wiener Klassik	Symphonie G-Dur "Mit dem Paukenschlag" (1)	Hob. I:94
XXIII.	Mendelssohn-Bartholdy, Felix (1809-1847)	Hochromantik	Symphonie Nr. 3 a- Moll "Schottische"(1)	op.56
XXIV.	Schostakowitsch, Dmitrij (1906-1975)		Konzert für Klavier, Trompete und Orchester Nr.1 (1)	op. 35
XXV.	Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)	Wiener Klassik	Konzert für Klavier und Orchester C- Dur (2)	KV 467
XXVI.	Prokofjew, Sergej (1891-1953)		Symphonie Nr.1 D- Dur "Symphonie classique" (1)	op. 25
XXVII.	Ravel, Maurice (1875- 1937)	Spätromantik / Impressionismus	Rapsodie espanol für Orchester (1)	WoO.
XXVIII.	Strauss, Richard (1864- 1949)	Spätromantik	Ein Heldenleben (2)	op. 40
XXIX.	Tschaikowski, Peter I. (1840-1893)	Hochromantik	Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 b-moll (2)	op. 23
XXX.	Rachmaninow, Sergei (1873-1943)	Spätromantik	Symphonie Nr. 2 e- Moll (1)	op. 27
XXXI.	Bartók, Béla (1881- 1945)		Der holzgeschnittzte Prinz, Konzertsuite (1)	op. 13
XXXII.	Tschaikowski, Peter I. (1840-1893)	Hochromantik	Der Sturm - Phantasie nach William Shakespeare (1)	op. 18
XXXIII.	Schubert, Franz (1797- 1828)	Frühromantik	Symphonie Nr.8 C- Dur "Die Große" (1)	D 944
XXXIV.	Webern, Anton (1883- 1945)		Sechs Orchesterstücke (1)	op. 6

Autorenindex

- (1) Hartmut Krones
- (2) Fritz Racek
- (k.A.) keine Angaben zum Autor

Danksagung

Viel Zeit ist vergangen, bis diese Arbeit endlich fertig gestellt wurde. Viele Menschen haben mich auf meinem Weg zum Abschluss dieser Arbeit begleitet, und ihnen gebührt mein aufrichtiger und herzlicher Dank für ihre Unterstützung und Hilfe.

Allen voran möchte ich mich bei Prof. Rudolf de Cillia, meinem Betreuer, bedanken, der sich als Schirmherr über diese Arbeit gestellt hat und sich wiederholt nach dem Börsenstand erkundigt hat, was mir stets von neuem einen wichtigen Ruck gegeben hat.

Weiters möchte ich mich bei Fr. Siegrid Adam bedanken. Ohne ihre nautischen Kenntnisse wäre es unmöglich gewesen, so zügig und problemlos durch die Untiefen der bürokratischen Meere zu schiffen.

Ich danke auch Regine Klimpfinger, die sich die Mühe gemacht hat, einen Teil der Arbeit zu korrigieren.

Ganz besonderer Dank gilt meinen beiden Freunden Florian Czeipek und Thomas Feldkirchner. Unzählige Stunden der Kontemplation und der Gespräche, die äußerst fruchtbar für diese Arbeit waren, habe ich Florian zu verdanken. Dank dir für die Sonne und die Tortillas. Bei Thomas möchte ich mich vor allem für sein Schweigen bedanken. Es war ebenso wichtig wie die Gespräche. Und dank für das Dach über dem Kopf.

Von unschätzbarem Wert für die Fertigstellung dieser Arbeit war mein Cousin Tomislav Thür. Egal, wie weit weg er war, seine Tritte haben mich am härtesten getroffen und mich am weitesten nach vorne katapultiert. Danke für das gute Essen.

Ganz besonderer Dank gilt meinen Eltern. Sie haben, weiß Gott, viel mitgemacht, aber auch immer an mich geglaubt. Meine Mutter konnte die Fertigstellung der Arbeit leider nicht mehr erleben. Verzeih mir, dass ich mir so viel Zeit gelassen habe.

Mein Vater hat immer mit mir mitgefiebert und mir keine Ruhe gelassen. Dafür danke ich ihm.

Weiters danke ich allen übrigen, die mir auf meinem Weg, diese Arbeit fertig zu stellen, geholfen haben. Wen ich nicht namentlich erwähnt habe, möge es mir nicht nachtragen.

Habet Dank...

Abstract

Die vorliegende Arbeit thematisiert das Verhältnis von Sprache und Musik, genauer gesagt klassischer Musik. Dies geschieht einerseits mit einer kursorischen Aufarbeitung der Literatur zu diesem Verhältnis (Teil Eins der Arbeit), andererseits mit einer eigens für diese Arbeit verfasste Studie über das Auftreten und die Verteilung von Metaphern in Programmeinführungen des Wiener Musikvereins (Teil Zwei der Arbeit).

Im ersten Teil werden die Forschungsfrage und die Arbeitshypothese formuliert. Hierbei wird davon ausgegangen, dass in der Produktion musikwissenschaftlicher Texte bei der Beschreibung musikalischer Phänomene (i.e. Stücke klassischer Musik) ein hohes Maß an Metaphern zu verzeichnen ist. Es wird die Hypothese formuliert, dass in dem Textcorpus für die Studie im zweiten Teil der Arbeit, Metaphern verwendet werden, die sich in hohem Maße in die Bildfelder einordnen lassen, wie sie Thomas Störel (1997) formuliert hat.

Anschließend erfolgt die Aufarbeitung der Literatursichtung. Diese erfasst einerseits die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Kommunikation über Kunst im Allgemeinen. Dies ist dem Umstand geschuldet, dass es sich bei dem Untersuchungsgegenstand um eine Kunstform, eben die Musik, handelt. Andererseits stellt sie auch wissenschaftliche Literatur vor, die ihr Hauptaugenmerk explizit auf das Verhältnis von Sprache und Musik richtet, und zwar aus verschiedenen Blickwinkeln wie der Philosophie, Semantik, Semiotik, Syntax, etc.

Ein weiterer, für die im zweiten Teil vorgestellte Corpusanalyse wichtiger Aspekt, nämlich die Studie von Thomas Störel über das Aufkommen von Metaphern in musikwissenschaftlichen Texten und die Einordnung dieser Metaphern in Bildfelder, wird ebenfalls im ersten Teil der Arbeit vorgestellt.

Der zweite Teil stellt die Auswertung der Analyse der zu dem Thema beigetragenen Studie vor. Anfangs wird auf die der Studie zugrunde liegende Methodik, i.e. die qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring (1988, 1991), eingegangen. Hierauf folgt die Vorstellung des Corpus. Danach wird die Auswertung der Corpusdaten unter dem Aspekt der Kongruenz mit den Daten Störels dargestellt. Die gefundenen Kon- und Divergenzen werden abschließend diskutiert und interpretiert.

The present thesis focuses on the relationship between language and music, classical music more accurately. On the one side, this is achieved by a cursory reappraisal of the literature on this relationship (Part One of the thesis); on the other side with a study on the occurrence and distribution of metaphors in program launches of the Vienna Musikverein, specially drafted for this thesis (Part Two of the thesis). In part one of the thesis, the research question and the working hypothesis are formulated. It is assumed that in the production of musicological texts with the purpose of describing musical phenomena (i.e. classical music) a high amount of metaphors is used. The hypothesis says that the metaphors, that are found in the texts, which constitute the corpus of the study in part two of the thesis, can be categorized to a high degree into the *Bildfelder*, as named by Störel (1997). What follows is the report of the literature sighting. This chapter covers the scientific exploration of the communication about art in general. This is due to the fact that the subject of the investigation is an art form, i.e. music. Furthermore, this chapter also introduces scientific literature, which focuses explicitly on the relationship between language and music from different angles, such as philosophy, semantics, semiotics, syntax, etc.

Another aspect, which is specially important for the corpus analysis presented in the thesis' second part, is namely the study by Thomas Störel (1997) about the emergence of metaphors in musicological texts and the categorization of these metaphors into the *Bildfelder*. It is presented in the first part of the thesis as well. The second part displays the analysis of the study originally contributed to the examination of the relationship between language and music. Initially, the study's methodology, i.e. the qualitative content analysis, as introduced by Mayring (1988, 1991), is presented. It is followed by the presentation of the corpus. What follows is the analysis of the data corpus under the aspect of congruence with the data presented by Störel. Finally, the similarities and divergences between the present study and Störels study are discussed and interpreted.

Curriculum vitae

Josip Dujmovic

Persönliche Daten

Geb.: 15.12.1978

Alter: 30

Geburtsort: Hamm/BRD

Eltern: Tomislav Dujmovic, Dipl. Volkswirt i.R.

Vesna Dujmovic †, Zahnärztin

Ausbildung

1985-1989	Volksschule St. Ursula, Klagenfurt
1989-1997	Bundesgymnasium Tanzenberg, Maria Saal
1997-1998	Universitätsstudium, Klagenfurt <i>Ang. Wirtschaftsmathematik</i>
seit 1999	Universitätsstudium, Wien <i>Allg. und Ang. Sprachwissenschaft</i>
August 1995	Sprachkurs in Los Angeles, CA, USA
August 1999	Sprachkurs in Washington, D.C., USA
Sept. 2001	Sprachkurs in Paris, Frankreich

Tätigkeiten neben dem Studium

Juni 2003 – Mai 2005	Studienrichtungsvertreter für Allg. und Ang. Sprachwissenschaft an der Universität Wien
Seit Feb. 2002	Angestellt als Billeteur bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Musikverein)
Seit Juni 2004	Oberbilleteur

29.Mai 2006 – 14.Juli 2006 Archivierungs- und Bibliothekarstätigkeit in der
Institutsbibliothek für Allg. und Ang. Sprachwissenschaft
an der Universität Wien

Interessenschwerpunkte

Soziolinguistik

Kunstkommunikation

Kognitive Linguistik – Linguistisches Relativitätsprinzip

Textlinguistik

Pragmatik

Semiotik