

FRÉDÉRIC DÖHL, DANIEL MARTIN FEIGE (HG.)

Musik und Narration

Philosophische und musikästhetische Perspektiven

[transcript]

Semiotische Grundlegung musikalischer Narration

BEATE KUTSCHKE

I. VERBALSPRACHLICHE VS. MUSIKALISCHE NARRATION – EIN SEMIOTISCHES PROBLEM

Spätestens mit der Entwicklung der sinfonischen Dichtung, d.h. seit etwa der Mitte der 1850er Jahre wird Musik – genauer: werden einzelne ihrer Gattungen oder Werke – als narrativ begriffen. Artikulierte sich diese Auffassung dabei überwiegend *implizit*, indem einzelnen Werken Programme beigelegt wurden oder eine Autorin die Geschichte, die ihrer Auffassung nach eine Komposition ›vorstellt‹, schriftlich dokumentierte – die Publikationen der Musikhermeneutiker sind hierfür paradigmatisch¹ –, so wird seit den ausgehenden 1980er Jahren versucht, das Phänomen der musikalischen Narrativität theoretisch zu erfassen.²

Autorinnen³ gehen dabei meist so vor, dass sie zunächst erörtern, was wir unter Narrativität in Bezug auf verbalsprachliche Texte verstehen und durch welche Merkmale sich verbalsprachliche⁴ Narration gemäß der Resultate literaturwissenschaftlicher Forschung auszeichnet. Im Anschluss daran untersuchen sie in der Regel, inwiefern Musik, die wir als narrativ klassifizieren, gleiche Merkmale aufweist.⁵ (Die Autorinnen reden in der Regel allgemein von Musik, d.h. sie differenzieren zwischen verschiedenen musikalischen Stilen und Epochen und den gravierenden Veränderungen, die in der Musikgeschichte erfolgt sind, nicht; sie verdeutlichen ihre Auffassungen jedoch in der Regel anhand von Fallbeispielen. Mit dem Begriff ›Musik‹ beziehe ich mich in diesem Kontext auf die Musik des westlichen

Abendlandes seit der Renaissance bis zur jüngsten Gegenwart; ich klammere folgende Epochen und Stile aus: die Musik der Antike, weil über sie zu wenig bekannt ist, um sicherstellen zu können, dass meine Ausführungen auf sie widerspruchsfrei beziehbar sind; die Musik des Mittelalters, weil sie teilweise mehr verbalsprachlich-rhetorischen als musikalischen Regeln (im engeren Sinn) folgt; sowie Stile der Avantgardemusik seit dem frühen 20. Jahrhundert, die die Gattungsgrenzen zur Poesie (wie z.B. Schwitters »Ursonate«⁶ oder Stockhausens *AUS DEN SIEBEN TAGEN*) und/oder zur gestalten Kunst (z.B. Klanginstallationen und verschiedene graphische Partituren wie Earle Browns *DECEMBER 1952*) überschreiten. Ich schließe Vokalmusik nicht aus, begreife hier jedoch nur die klangliche, nicht die verbalsprachliche Schicht als Musik im engeren Sinn. D.h. Vokalmusik ist diesem Verständnis nach Instrumentalmusik mit einer zusätzlichen verbalsprachlichen und somit gattungsfremden Bedeutungsschicht.) In allen Untersuchungen wird schnell sichtbar, dass sich der Begriff des Narrativen und dessen verschiedene Derivate, die im auf verbalsprachliche Mittel fokussierten literaturwissenschaftlichen Kontext geprägt wurden, nicht einfach auf Musik übertragen lassen. Denn gerade die zentralen Elemente von Narrativität, wie sie gegenwärtig von der Erzähltheorie insbesondere im Anschluss an Gérard Genette⁷ gelehrt werden, sind im musikalischen Bereich nicht nachweisbar. Es gibt erstens keine klar erkennbare Erzähler- oder Vermittlungsinstanz, die den geltenden Theorien nach für die verbalsprachliche Erzählung konstitutiv ist (eine Differenzierung hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Erzähler und Erzähltem – in verschiedene Modi der Fokalisierung sowie der Diegese (hetero-, homo- und autodiegetisch⁸) – erübrigt sich daher).⁹ Das Fehlen einer Vermittlungsinstanz in der Musik hat zur Folge, dass zweitens die für die verbalsprachliche Erzählung im Vergleich zum Drama charakteristische stärkere Mittelbarkeit fehlt (anders als auf der Theaterbühne oder im Film werden die Ereignisse in der verbalsprachlichen Erzählung nicht direkt gezeigt oder vorgeführt, sondern sie werden erzählt¹⁰ – wobei der Grad der Mittelbarkeit in Erzählungen variieren kann,¹¹ eine solche Differenzierung in Grade der Mittelbarkeit sind in der Musik nicht evident).¹² Drittens enthalten verbalsprachliche Erzählungen – anders als Kompositionen, die als narrativ begriffen werden – konkrete Geschichten mit anthropomorphen Akteuren, die in Zeit und Raum handeln. Alle diese Merkmale weist Musik, so Jean-Jacques Nattiez und Carolyn Abbate, nicht auf.¹³ Dennoch hält Abbate implizit daran fest, dass Musik Bedeutungen

vermittelt, die Narration äquivalent sind,¹⁴ und Vincent Meelberg plädiert in seiner 2006 erschienenen Monographie zur musikalischen Narrativität dafür, dass Hörerinnen zahlreiche Kompositionen, insbesondere auch atonale Musik des 20. Jahrhunderts, als narrativ hören.¹⁵ (Meelberg oszilliert dabei zwischen der Auffassung, dass Musik an sich ›narrative Züge‹ [›narrative traits‹] *besitze*,¹⁶ und derjenigen, dass es Werke oder Stile gibt, deren Eigenschaften uns besonders motivieren, sie als narrativ zu hören, d.h. ihnen diese Eigenschaften *zuzuschreiben*, ohne dass sie von der Komponistin intendiert angelegt wurden.¹⁷) Er hebt dabei darauf ab, dass Musik als Zeitkunst die Linearität und das Telos einer Erzählung evoziert:

»Narratives suggest some sense of motion, a sense of going in some direction. Music elicits this sense perhaps even stronger than verbal narrative does. Therefore, in this chapter, I discuss the ways music can arouse this feeling of linearity and goal-directed motion within a narratological context.«¹⁸

Was ist der Grund für – zum einen – die Inkompatibilität der Musik bezüglich der Übertragbarkeit der Idee des Narrativen aus dem verbalsprachlichen Bereich? Was motiviert uns, trotz allem an der Idee musikalischer Narrativität festzuhalten? Ich werde beiden Fragen getrennt voneinander in diesem sowie in den nachfolgenden Abschnitten nachgehen. Dabei werde ich eine weitere Kunstform – narrativen Tanz – als Untersuchungsgegenstand hinzuziehen, die wie Musik auch auf der Basis des Bezugnahmemodus ›Ähnlichkeit‹ funktioniert, und ein Musikbeispiel, eine Passage aus Mahlers Zweiter Symphonie analysieren.

Beide, Musik und Verbalsprache, teilen zwar miteinander die Eigenschaft, Zeichensysteme zu sein, (und die Übertragung eines Konzepts aus dem einen Bereich in den anderen bietet sich insofern an); beide Zeichensysteme funktionieren jedoch recht unterschiedlich (und von einer Übertragung ist insofern also eher abzuraten). Wir, die Zeicheninterpreten oder Zeichenverwender, schreiben verbalsprachlichen Zeichen – oder genauer: verbalsprachlichen Signifikanten (oder Bezeichnendem) als eines der beiden Elemente der zweistelligen Relation ›Zeichen‹ – zu, auf Dinge, Phänomene oder Personen, also Signifikate (oder Bezeichnetes) als das zweite der beiden Elemente der zweistelligen Relation ›Zeichen‹, Bezug zu nehmen.¹⁹ (Mit dem Begriffspaar ›Bezeichnendem – Bezeichnetem‹ führe ich hier zum Zwecke der besseren Vergleichbarkeit zwischen Musik und Ver-

balsprache Termini ein, die bezüglich aller möglichen Zeichentypen – als zweistelligen Relationen – die beiden Elemente der zweistelligen Relation bezeichnen, wohingegen das Begriffspaar ›Signifikant – Signifikat‹ der diskursiven Praxis nach nur auf verbalsprachliche Zeichen angewendet wird.) Unsere Zuschreibungen erfolgen auf der Basis von Stipulation, d.h. erlernten Bezugnahmekonventionen, die wir als aktive Zeichenverwender im Kontext der aktuellen Zeichenpraxis erkennen und konsolidieren (sowie kontinuierlich auch modifizieren). Die Bezugnahme im Modus der Stipulation muss deshalb erlernt und durch Praxis konsolidiert werden, weil in diesem Bezugnahmemodus keine ›naturgegebene‹ Beziehung, kein ›geheimnisvolles Band‹ zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem besteht, das von den Zeichenverwenderinnen unabhängig von der Kenntnis der Vereinbarung erkannt werden könnte.²⁰ Deren Verhältnis ist arbiträr. Paradigma für solche ›künstlichen‹ Zeichen ist sicherlich das Verhältnis zwischen einem Wort, d.h. einem verbalsprachlichen Signifikanten (oder Bezeichnendem) und seinem Signifikat (oder Bezeichnetem). Stipulation als Bezugnahmemodus von verbalsprachlichen Zeichen wird weiter ausdifferenziert durch grammatikalische Regeln zum Satzbau und zur Wortbildung (Konjugation und Deklination), die Propositionalbildungen – also Hierarchisierungen zwischen dem Inhalt von Gedanken und den diese äußernden (oder nur denkenden) realen und fiktiven Subjekten – zulassen, die als solche wiederum nur aufgrund von bestehenden Konventionen verstanden werden.

Für die Erzählung, wie sie in den Literaturwissenschaften in Bezug auf verbalsprachliche Texte verstanden wird, ist historisch gewachsene und konsolidierte, der Sache nach jedoch arbiträre Stipulation somit konstitutiv. Sie stellt – dies wird in Abschnitt II noch genauer zu erörtern sein – die Grundlage für die Konstruktion einer Vermittlungsinstanz, einer Erzählerfigur, dar. Sie erzeugt die für die Erzählung charakteristische Mittelbarkeit – das Dargestellte und Bezeichnende ist mit dem Bezeichneten nicht identisch; die eigentliche Geschichte, die Ereignisse und Personen der Handlung werden nicht unmittelbar gezeigt, sondern über die Erzählerinstanz *vermittelt* – und erlaubt die Darstellung komplexer lebensweltlichen Ereignisabfolgen und deren anthropomorphen Akteure.

Der Bezugnahmemodus von Musik ist demgegenüber ein grundsätzlich anderer: Bezugnahme basiert nicht auf der Sache nach historisch gewachsener und durch Praxis konsolidierter, jedoch bezüglich der Beziehung

zwischen Bezeichnendem und Bezeichneten *arbiträrer* Stipulation, sondern auf Beobachtung – oder besser: Konstruktion – von Ähnlichkeiten zwischen musikalischen Konstellationen und deren einzelnen Eigenschaften (dem Bezeichnenden) auf der einen und anderen musikalischen Konstellation oder außermusikalischen Phänomenen (dem Bezeichneten) auf der anderen Seite.²¹ Zwar sind die Hinsichten, in denen Ähnlichkeiten zwischen zwei beliebigen Dingen oder Phänomenen hergestellt werden können, sehr vielfältig;²² die Konstruktion von Ähnlichkeit als Voraussetzung dafür, dass eine Zeichenverwenderin einem Ding oder Phänomen zuschreibt, auf ein Bezeichnetes Bezug zu nehmen, geht letztlich jedoch immer darauf zurück, dass sie Eigenschaften beider fokussiert, die sie als relevant oder signifikant beurteilt.²³ Die skalengebundene, wellenartige Melodiebewegung der beiden Flöten in den Takten 14-15 in Smetanas *Moldau* weist hinsichtlich ihrer melodischen Kontur z.B. Ähnlichkeiten zur Melodiebewegung der Takte 1-2 der gleichen Komposition auf und wird von Hörerinnen somit als Variante des Eingangsmotivs identifiziert; zugleich imitiert diese melodische Kontur – als Bewegungsgestus und onomatopoeisch – die Wasserbewegung und -geräusche einer ›murmelnden‹ Quelle und legt den Hörerinnen nahe, die melodische Kontur auf die Quelle der *Moldau* zu beziehen.

Der Unterschied zwischen beiden Bezugnahmetypen – Bezugnahme mittels Stipulation und Bezugnahme mittels Ähnlichkeit – liegt dabei nicht in der Art und Weise ihrer Genese; bei Bezugnahmen beider Typs muss die Bezugnahme von Zeichenverwenderinnen erst hergestellt werden. Der Unterschied liegt im *Herstellungsprozess* und im *Freiheitsgrad*, den die jeweilige Zeichenverwenderin bei der Bezugnahme hat: Bezugnahmen mittels Stipulation lassen der einzelnen Zeichenverwenderin vergleichsweise wenig Spielraum, auf welche Bezeichneten das Bezeichnende zu beziehen ist. Das Bezugnahmespektrum ist in der Diskursgemeinschaft beschränkt. Für das Bezugnahmespektrum beim Bezugnahmemodus Ähnlichkeit existiert kein durch Konvention vorgegebenes Bezugnahmespektrum. Die Zeichenverwenderin kann somit alle möglichen Bezüge herstellen – zumal alle Dinge und Phänomene sich in der einen oder anderen Hinsicht ähnlich sind.²⁴

Selbstverständlich spielen – ähnlich wie bei der Verbalsprache – jedoch auch Konventionen und Kontexte in Bezug auf die Konstruktion von Ähnlichkeiten eine wichtige Rolle. Sie lenken unsere Zeichenpraxis, d.h. sie ›leiten‹ uns ›an‹, in Hinblick auf welche Eigenschaft oder welches Eigen-

schaftsaggregat wir Ähnlichkeiten zu anderen musikalischen oder außermusikalischen Phänomenen konstruieren sollten und welche Ähnlichkeitsverhältnisse eher abwegig sind. Der Titel von Smetanas *MOLDAU* rät z.B. davon ab, die wellenartige Skalenbewegung des Eingangsmotivs zu Frisuren mit Haarlocken oder im Wind tanzenden Federn in Bezug zu setzen, obwohl letztere mit ersterem sicherlich Ähnlichkeit haben. Der Titel, ergänzt durch den Abschnittstitel »Die Quelle der Moldau«, legt stattdessen nahe, Ähnlichkeiten zu Bergquellen zu »erkennen«. ²⁵ Dennoch bestehen signifikante Unterschiede zur Rolle von Konventionen beim Gebrauch der Verbalssprache und bei demjenigen von Musik: Während bei der Verbalssprache Konventionen und Kontexte das Bezugsspektrum zwischen Bezeichnendem und Bezeichneten »festlegen«, weisen sie beim Verstehen von Musik die Konstruktion von *Ähnlichkeitsverhältnissen* lediglich in eine ungefähre Richtung. Dies hat wiederum für das – infrage stehende – Phänomen der musikalischen Narrativität signifikante Folgen. Mittels der Konstruktion von Ähnlichkeitsverhältnissen lässt sich Narrativität im literaturwissenschaftlichen Sinn offensichtlich nicht erzeugen, weil gemäß unserer musikalischen Praxis weder Bezugnahmekonventionen zu Erzählerinstanzen (Personalpronomen, Eigennamen für sprechende und handelnde Personen) noch grammatikalische Regeln der Hierarchisierungen zwischen dem Inhalt von Gedanken und den diese äußernden (oder nur denkenden) realen und fiktiven Subjekten existieren. Die für die Erzählung charakteristische *Mittelbarkeit* kann nicht realisiert werden und einen Erzähler in einem musikalischen Werk konstruieren zu wollen, ²⁶ ist genauso von vorneherein zum Scheitern verurteilt, wie zum Mond fliegen zu wollen, indem man in die Tiefsee hinabtaucht. (Dafür erlaubt Ähnlichkeit als Bezugnahmemodus zeichenhafte Referenzverhältnisse in Hinblick auf komplexe Eigenschaftsaggregate und Nuancierungen, die, wie Diana Raffman hervorgehoben hat, verbalsprachlich nicht einholbar sind und auf die insofern mit verbalsprachlichen Mitteln auch nicht Bezug genommen werden kann. ²⁷)

Wenn eine Übertragung des Narrativitätsbegriffs aus dem verbalsprachlichen Anwendungsbereich auf Musik also prinzipiell nicht möglich ist, weil gemäß unserer musikalischen Praxis Musik als Zeichensystem gar nicht die Voraussetzungen für Narrativität im Sinne des literaturwissenschaftlichen Narrativitätsbegriffs besitzt, dann drängt sich die Frage auf, was Teilnehmerinnen am Musikdiskurs motivierte und weiterhin motiviert, ihn auf Musik anzuwenden. Zwei Antworten bieten sich an: Erstens ent-

steht die Vorstellung, dass Musik narrativ ist, nicht erst vor dem Hintergrund der literaturwissenschaftlichen Erzähltheorien, die sich ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert entwickeln,²⁸ sondern *unabhängig von diesen* und zwar deshalb, weil Musik – einige, nicht alle Musik²⁹ – von Perzipientinnen auch ohne Kenntnis von auf verbalsprachliche Texte bezogenen Narrativitätstheorien als narrativ begriffen wird (die Gattungen ›Programm Musik‹, ›Symphonische Dichtung‹, ›Lied ohne Worte‹³⁰ resultieren aus diesem Empfinden). Zweitens dürfte das große theoretische Interesse an der Narrativität von Musik seit den ausgehenden 1980er Jahren darauf zurückgehen, dass sich seit den 1950er Jahren in der Literaturwissenschaft die Narratologie als eine die Aufmerksamkeit auf sich ziehende Forschungsrichtung herausbildete und es sich auf der Grundlage der – freilich falschen – Annahme, dass Musik eine der Verbalsprache ›irgendwie‹ ähnliche ›Sprache‹³¹ sei, anbot, die Resultate der narratologischen Forschungen für das Verstehen der Musik heranzuziehen. Der literaturwissenschaftliche Narrativitätsdiskurs wurde so gesehen also *nachträglich* auf die Musik bezogen. Es wurde m.a.W. eine Theorie aus *einem* Bereich (hier: aus dem verbalsprachlichen Bereich) auf ein Phänomen aus einem *anderen* Bereich (hier: ›Musik‹ als Verallgemeinerung einzelner musikalischer Gattungen und Fallbeispiele) angewendet – und zwar deshalb, weil beide ähnliche Schlagworte – ›Narrativität‹, ›Erzählung‹ – verwenden. Dabei dürften zwei Fehler unterlaufen sein: Es blieb zum einen unberücksichtigt, dass aus der musikediskursiven Zuschreibung von erzählenden Ebenen zu einzelnen musikalischen Werken nicht geschlussfolgert werden darf, dass ›Musik‹ (im Allgemeinen oder als solche – was immer dies heißen mag) narrativ ist – und zwar deshalb, weil a) ›Narrativität‹ als Bedeutungszuschreibung (ähnlich wie die Wertzuschreibungen ›gut‹ oder ›schlecht‹) keine intrinsische Eigenschaft darstellt (anders als die Wellenlänge von etwa 520 nm, die das von einem von uns als grün wahrgenommenem Gegenstand reflektierte Licht besitzt) und b) die Zuschreibung von Narrativität zu einzelnen Kompositionen nicht mit einschließt, dass sämtlichen Kompositionen und Improvisationen in der Musikgeschichte Narrativität mit den gleichen guten Gründen zugeschrieben werden kann. Zum anderen unterlief der Fehler, dass aus der Verwendung gleicher Worte in unterschiedlichen Kontexten nicht geschlussfolgert werden kann, dass die Worte (also die Bezeichnenden) auf identische Konzepte oder Sachverhalte (Bezeichnetes) bezogen werden. ›Erzählung‹ im Musikediskurs des 18. und 19. Jahrhunderts kann

etwas vollkommen anderes meinen als im literaturwissenschaftlichen Diskurs des 20. Jahrhunderts.

Ich werde diesen Thesen nachgehen, indem ich eine weitere Kunstform, die wie Musik auch auf der Basis des Bezugnahmemodus ›Ähnlichkeit‹ funktioniert, sowie die Theorien, die hierzu entwickelt wurden, in die Untersuchung mit einbeziehe: nämlich den narrativen Tanz. Ich tue dies nicht, um diese Theorien auf die Musik zu beziehen, d.h. weil ich davon ausgehe, dass sie für das Verständnis musikalischer Narrativität gewinnbringend sind, sondern um eine neue Perspektive für die Bestimmung des Verhältnisses zwischen musikalischer und verbalsprachlicher Narrativität zu gewinnen (Sektion II), aus der sich dann weitere Schlussfolgerungen ableiten lassen.

II. ERZÄHLEN VS. AUFFÜHREN – NARRATION VS. UNMITTELBARKEIT

Narrativer Tanz (und narrative Pantomime)³² signifizieren, ähnlich wie Musik, mittels Ähnlichkeit – und zwar Ähnlichkeit, die die Zuschauer zwischen den vorgeführten Bewegungsmodi, Körperhaltungen und -gesten (dem Bezeichnenden) auf der einen und anderen Bewegungsmodi, Körperhaltungen und -gesten aus anderen Kontexten (dem Bezeichneten) konstruieren. Beide finden wie Musik – im Unterschied zu ebenfalls auf der Basis von Ähnlichkeit signifizierenden Bildern – in der Zeit statt. Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede lassen sich also zwischen auf Tanz bezogenen und auf Musik bezogenen Narrativitätstheorien – d.h. dem *Diskurs* über narrative Musik und narrativen Tanz, der darüber Auskunft gibt, wie Narrativität im jeweiligen Kontext konzipiert wird – erkennen?

Während Narration mit musikalischen Mitteln von musikwissenschaftlicher und -philosophischer Seite in den vergangenen 25 Jahren in zahlreichen Abhandlungen ausführlich erörtert wurde³³ und in diesem Zusammenhang etliche Probleme bezüglich der Idee der musikalischen Narration – insbesondere im Vergleich zu verbalsprachlicher Narration – festgestellt wurden, lässt sich eine Analyse und Problematisierung von tänzerischer Narration erstaunlicherweise nicht nachweisen. Es ist in der Tanzwissenschaft zwar unbestritten, dass ›narrative Ballette‹ (wie z.B. Tschaikowskis *DORNRÖSCHEN*) seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bis weit in das

20. Jahrhundert hinein eine zentrale Gattung innerhalb der Tanzgeschichte konstituieren;³⁴ was und wie Narration im Tanz realisiert wird, scheint jedoch für Tanzwissenschaftlerinnen so selbstverständlich zu sein, dass es keiner eigenen Untersuchung oder Erläuterung bedarf.

Für unseren Kontext von besonderem Interesse ist dabei, dass Tanzwissenschaftlerinnen ihre Beschreibung von als narrativ klassifizierten Choreographien im Großen und Ganzen durchgängig auf vorgängigen verbalsprachlichen Texten – einer Erzählung oder einem Drama – aufbauen, die den Rezipientinnen der jeweiligen Tanzaufführung entweder allgemein bekannt oder als verbalsprachliches Programm (im Programmheft z.B.) zugänglich sind. Dies ist in zweifacher Hinsicht besonders aufschlussreich. Erstens hat Narrativität im Tanzdiskurs offenbar einen anderen Status als im musikalischen Diskurs, wo immer noch der aus dem 19. Jahrhundert stammende Anspruch gilt: ›Musik solle aus sich selber heraus sprechen.‹ Ein beigefügtes verbalsprachliches Programm wird dementsprechend anders als beim Tanz nicht als Grundlage und Ausgangspunkt dafür begriffen, dass Musik die ihr *eigene* Narrativität ›zum Ausdruck bringt; auf Musik bezogene verbalsprachliche Narrativität gilt stattdessen als Konkurrentin der musikalischen Narrativität.

Zweitens wird Narrativität stillschweigend offenbar mit der Eigenschaft gleichgesetzt, eine Geschichte zu erzählen; die Differenzierung zwischen der Erzählung auf der einen und dem Drama und Schauspiel auf der anderen Seite, die für verbalsprachliche Textsorten grundlegend ist, scheint für narrative Tanzstücke keine Bedeutung zu haben; Fragen der Erzählerinstanz und Mittelbarkeit spielen somit keine Rolle. Im narrativen Tanz fallen Drama und Narration zusammen, indem die Geschichte genauso wie in einem verbalsprachlichen Drama – freilich ohne verbalsprachliche Mittel – vor- und aufgeführt wird (wohingegen nicht-narrative Ballette gar keine Geschichte vor- oder aufführen). Narration bezeichnet im tanzwissenschaftlichen Kontext also gar nicht das *Erzählen im Unterschied zum Aufführen*, sondern ist synonym mit der *Präsentation einer Geschichte* (gleichgültig mit welchen Mitteln diese Präsentation erfolgt).

Dass die Differenz zwischen Zeigen und Sagen, Aufführen und Erzählen, die Differenz zwischen Bezugnahme auf der Basis von konstruierten Ähnlichkeiten und derjenigen auf der Basis von verbalsprachlicher, arbiträrer Stipulation, die für den literaturwissenschaftlichen, auf die verbalsprachlichen Mittel fokussierten Diskurs konstitutiv ist, im tanzwissen-

schaftlichen Diskurs keinerlei Bedeutung hat, geht natürlich darauf zurück, dass im Tanz als künstlerischer Gattung, in der Regel nur ›körper-sprachliche‹³⁵ Mittel Verwendung finden, die grundsätzlich ›zeigen‹ und nicht ›sagen‹. (Die Verwendung von Verbalsprache ist in der Regel ein Tabu, ohne dass deswegen der verbalsprachlich vermittelte, der tänzerischen Narration zugrunde liegende Plot wie das Märchen *DORNROSCHEN* deshalb als Fremdkörper des Tanzstücks begriffen werden würde.) Orientierte man sich an der literaturwissenschaftlichen Differenzierung zwischen Erzählung und Drama, so müsste man demgegenüber feststellen, dass Tanz (wie Pantomime) in jedem Fall *nicht erzählt*, also nicht narrativ ist, sondern Dramen mit tänzerischen Mitteln vor- und aufführt.

Die gleichen in Bezug auf die tänzerische Narrativität im Vergleich zu literaturwissenschaftlicher Narrativität beobachteten Eigentümlichkeiten gelten auch für musikalische Narrativität (und auf sie wurde natürlich auch bereits von anderen Musikwissenschaftlerinnen hingewiesen; Abbate unterscheidet z.B. implizit an Platon anknüpfend zwischen zwei Dichtungssorten, mimetischer und diegetischer Dichtung, wobei sie das Attribut ›mimetic‹ zu Recht der Musik zuordnet³⁶). Indem die sog. absolute, also die ›eigentliche‹ Musik (ohne Ergänzung von verbalsprachlichen Texten) vorrangig auf der Basis der Konstruktion von Ähnlichkeiten operiert und arbiträre Stipulation zwar auch, aber nur am Rande eine Rolle (in Form von Titeln, verbalsprachlichen Spielanweisungen und musikalisch-rhetorischen Figuren z.B.) spielt, d.h. Musik also in jedem Fall darstellt, zeigt und vorführt, ist narrative Musik – mit literaturwissenschaftlichen Kategorien klassifiziert – Drama, nicht Erzählung (wobei freilich geklärt werden muss, inwiefern das, was Musik dramatisch vorführt, als Geschichte im oben definierten Sinn begriffen werden kann).

Wieso – und hiermit kehre ich zu den oben formulierten Fragen und Thesen zurück – war und ist weiterhin der Diskurs über musikalische Narrativität dann jedoch so erfolgreich, wenn es doch der Sache nach viel nahe liegender wäre, einen Diskurs über musikalische Dramatik auszubilden? Der Grund dafür, dass wir von narrativer und nicht von dramatischer Musik reden, liegt offenbar darin, dass der Begriff des ›Dramatischen‹ im musikalischen Kontext andere Denotationen hat als im literatur- und theaterwissenschaftlichen. Dramatische Musik ist nicht eine Musik, die wie das verbalsprachliche Drama – und im Unterschied zum narrativen Text – die Ereignisse zeigt, vor- und aufführt, sondern die als sehr expressiv – ein-

drücklich und aufwühlend – begriffen wird (wohingegen der Begriff des Musikdramas – ähnlich wie bereits der Begriff des Dramas – eine Mischung aus orchesterbegleiteter Vokalmusik – also Verbalsprache und Musik – und Schauspiel bezeichnet).

Mit anderen Worten: Der Diskurs über Kompositionen, denen Autorinnen zuschreiben, Geschichten darzustellen, zu zeigen oder vorzuführen, entwickelte sich unter dem Label ›musikalische Narrativität‹ deshalb, weil der Begriff ›musikalische Dramatik‹ bereits ›besetzt‹ war und insofern zur Abgrenzung des gemeinten Phänomens gegenüber anderen Kompositionen, bei denen sich der Impuls, ihnen zuzuschreiben, dass sie Geschichten darstellen, zeigen oder vorführen, weniger einstellt, nicht geeignet war. Die Initiatoren des Diskurses über musikalische Narrativität in den 1980er Jahren dürften sich daher mittels *cross-domain mappings* einen ›ähnlichen‹ Begriff (d.h. ein Wort, dem wir zuschreiben, auf ein ähnliches Konzept Bezug zu nehmen) aus einem anderen Bedeutungsbereich, der Literaturwissenschaft, geborgt haben, ohne zu berücksichtigen, dass er dort zur Differenzierung zwischen zwei ganz anderen Phänomenen diene.

Macht man sich diese Zusammenhänge klar, dann wird erkennbar, dass die Probleme, die im bisherigen Diskurs über musikalische Narrativität seit den 1980er Jahren behandelt wurden, häufig gar keine Probleme von als narrativ bezeichneter Musik im engeren Sinn sind, sondern Probleme, die daraus hervorgegangen sind, dass der – vielleicht etwas unbedachten – Begriffsübertragung aus dem literaturwissenschaftlichen Bereich eine Theorieübertragung nachfolgte, weil offenbar aus dem Blick geraten war, dass das aus der Literaturwissenschaft entlehnte Wort im Musikdiskurs ein deutlich anderes Bezugnahmespektrum hat und die Anwendung literaturwissenschaftlicher Narrativitätstheorien somit bestenfalls mit äußerster Vorsicht und Zurückhaltung geschehen dürfe.

Kehren wir also zur Beobachtung zurück, dass Musik, nicht narrativ, sondern dramatisch ist, wenn sie Geschichten vermittelt (die Worte ›erzählen‹ und ›narrativ‹ verwende ich fortan, wenn ich sie auf Musik und Tanz beziehe, nur noch in Anführungszeichen, um kenntlich zu machen, dass es sich bei musikalischer und tänzerischer ›Narrativität‹ nicht um eine Erzählung im literaturwissenschaftlichen Sinn handelt, der wiederum m.E. dem allgemeinsprachlichen Verständnis sehr nahe ist): Wenn ›narrative‹ Musik und ›narrativer‹ Tanz vornehmlich vor- und aufführend ›erzählen‹, wohingegen narrative Verbalsprache mit stipulativen Mitteln erzählt, dann wird

die Mittelbarkeit, die für die verbalsprachliche Erzählung im Vergleich zum mit Verbalsprache und Schauspiel operierenden Drama charakteristisch ist, in musikalischen und tänzerischen ›Narrativen‹ jedoch durch Unmittelbarkeit ›ersetzt‹ – und zwar nicht aufgrund des Fehlens einer Erzähler-/Vermittlungsinstanz, sondern bereits aufgrund des Bezugnahmmodus. Denn alle auf der Basis von Stipulation ausgeführten Zeichenprozesse verlangen vom Zeicheninterpreten eine perzeptive Distanzierung vom Bezeichnenden, hier: den Worten, weil die Zeicheninterpretin und -perzipientin, um ein Referenzverhältnis zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem herzustellen, in ihrer Wahrnehmung die Phänomenalität oder Materialität des Bezeichnenden ausblenden und das Bezeichnete mental fokussieren muss.³⁷ Die Bedeutung oder das Bezeichnete – in der Erzählung die Geschichte, ihre Ereignisse und die Personen der Handlung – wird also nicht unmittelbar vorgeführt, sondern mittels verbalsprachlicher Zeichen vermittelt und ist insofern *mittelbar*. Die ›Rezipientin‹ einer verbalsprachlichen Narration muss somit in erster Linie als Zeicheninterpretin agieren; sie darf nur sehr nachgeordnet Perzipientin sein.

Kulturformen wie Musik und Tanz (sowie auch Bilder und Lautgedichte, also verbalsprachliche Konfigurationen, bei denen die Klanglichkeit der Wort- oder Silbenfolgen, nicht deren ›Inhalt‹ im Zentrum der Perzeption stehen) verweisen demgegenüber auf sich selbst, sie zeigen sich oder performieren ihre Materialität – und zwar deshalb, weil, anders als bei stipulativen Zeichensystemen wie der Verbalsprache, bei den mit dem Bezugnahmmodus ›Ähnlichkeit‹ operierenden Zeichensystemen ›Musik‹ und ›Tanz‹ das Bezeichnende nicht ausgeblendet, sondern – ganz im Gegenteil – eine Fokussierung auf das Bezeichnende selber befördert wird.³⁸ Denn, um beim Bezugnahmmodus ›Ähnlichkeit‹ die gemeinsamen Eigenschaften zwischen zwei Entitäten wie z.B. die Wellenförmigkeit zu erkennen, die für das Referenzverhältnis zwischen Bezeichnendem – der melodischen Bewegung in den Takten 1-2 – und Bezeichnetem – der ähnlichen Bewegung in den Takten 14-15 sowie der über Steine springenden Bergquelle – in Smetanas Moldau konstitutiv ist, ist es unverzichtbar, dass die Perzipientinnen das Bezeichnende hinsichtlich seiner Eigenschaften – hier die wellenförmige Kontur – nicht aus dem Blick (oder Ohr) verlieren. Das gleiche gilt natürlich auch für ›getanzte ›Narrative‹. Auch hier heißt ›etwas zeigen‹ auf die ›erzählte‹ Geschichte, das Bezeichnete, Bezug nehmen, indem das Bezeichnende, der vorführende Körper, im Zentrum der Aufmerksamkeit

steht. Musikalische und körpergestische, also getanzte, ikonische Konstellationen, die als Bezeichnendes im Bezugnahmemodus ›Ähnlichkeit‹ operieren, verweisen also nur insofern von sich weg, als sie zugleich auch auf sich selbst verweisen; sie führen das Dargestellte vor.

(Die bisherigen, sehr umfangreichen und tiefgehenden Studien zur musikalischen ›Narrativität‹ – eigentlich: zur musikalischen Dramatik – verzichten auf eine solche Grundlegung. Nattiez begreift Musik als eine Art Sprache oder äquivalent zur Verbalsprache, ohne die in Abschnitt I genannten gravierenden Unterschiede zwischen Musik und Verbalsprache hinsichtlich des Bezugnahmemodus zu berücksichtigen.³⁹ Abbate unterscheidet zwar, wie oben erwähnt, zwischen mimetischem und diegetischem Modus;⁴⁰ die semiotischen Differenzen als Ursache für die beiden verschiedenen Modi spielen für ihre Argumentation jedoch keine Rolle. Jann Pasler,⁴¹ Robert Samuels⁴² und Meelberg⁴³ gehen alle davon aus, dass Musik ein Zeichensystem ist, und begreifen diese Tatsache als grundlegend, beschreiben die Funktionsweise dieses Zeichensystems jedoch nicht weiter.)

III. DIE KONSTRUKTIONSPRINZIPIEN HEROISCHER MUSIK ALS PARADIGMA MUSIKALISCHER ›NARRATIVITÄT‹ (EIGENTLICH: MUSIKALISCHER DRAMATIK)

Mahlers Zweite Symphonie ist deshalb für unsere Untersuchung der musikalischen Narrativität ein gut geeigneter Gegenstand, weil Paul Bekker das As-Dur-Thema der ersten Themengruppe des ersten Satzes in seinem Buch über *GUSTAV MAHLERS SINFONIEN* als »heroisches Seitenthema«⁴⁴ beschrieben hat.⁴⁵

Damit das Attribut des Heroischen Menschen (oder auch Halbgöttern⁴⁶), also anthropomorphen Figuren zugeschrieben werden kann, genügt es in der Regel nicht, dass diese Personen heldenhafte Eigenschaften – Mut, Willensstärke, physische Kraft u.ä. – besitzen; Personen werden erst dadurch zu Heldinnen und Helden, dass sie Handlungen ausführen, die wir als heroisch klassifizieren. Das Heroische umfasst in verbalsprachlichten Narrationen (oder Dramen) somit zwei zentrale, miteinander verschränkte Komponenten: Ereignisabfolgen und darin involvierte anthropomorphe Akteure mit bestimmten Charaktereigenschaften. Wieweit spielen beide

Komponenten auch bei Bekkers Zuschreibung eines heroischen Charakters zum As-Dur-Thema eine Rolle? Und allgemeiner gefragt: Was inspirierte Bekker dazu, mit einem musikalischen, der Sache nach nicht anthropomorphen Thema heroische, also anthropomorphe Eigenschaften und Handlungsmodi zu assoziieren?

Die Konstruktion von Ähnlichkeit als Bezugnahmemodus musikalischer Konfigurationen legt nahe, die Aufwärtsorientierung und den energetischen punktierten Rhythmus des zweiten Teils des Themas in Bezug zu einem dynamischen, aufrechten Gang einer optimistisch lächelnden Person zu setzen – beide, die sich in der Bewegung manifestierende Körperspannung und die Mundwinkel, sind wie die melodische Bewegungsrichtung nach oben gerichtet. Ähnlichkeit zwischen musikalischen und menschlichen Eigenschaften (Emotionen und Stimmungen sowie deren körperliche Manifestationen in Mimik, Gestik, Körperhaltung und Stimme) ist dabei – so haben Musikwissenschaftlerinnen und -philosophinnen unter dem Stichwort ›Konturtheorie‹ erörtert – ein zentraler Faktor für unser Empfinden musikalischen Ausdrucks. (Grundlage für diese Zusammenhangsbildungen ist wiederum die Annahme, dass wir Emotionen nur anhand der körperlichen Manifestationen erkennen können.) Erlernte Referenzen zwischen der Mimik, Gestik, Haltung und Stimme von Personen auf der einen und deren psychischem Zustand auf der anderen Seite erlauben – mittels einer Bezugnahmekette – Ähnlichkeitsbeobachtungen zwischen musikalischen Konturen oder Gesten auf der einen und den körperlichen Manifestationen als ›Repräsentationen‹ von Emotionen auf der anderen Seite zu machen und daraus den Ausdruckscharakter einer musikalischen Passage zu konstruieren.⁴⁷

Bezogen auf Mahlers Symphonie bedeuten diese kognitiven Mechanismen, dass aufgrund der Beobachtung von Ähnlichkeiten zwischen den beschriebenen Merkmalen des zweiten Teils des As-Dur-Themas wir eine selbstbewusste, optimistische Person assoziieren und daraus den Ausdrucksscharakter ›selbstbewusst und optimistisch‹ herleiten. (Bei der Assoziation auf der einen Seite und der Herstellung von Bezügen mittels der Konstruktion von Ähnlichkeit als semiotischem Prozess auf der anderen Seite handelt es sich im Großen und Ganzen um die gleichen kognitiven Prozesse; beide unterscheiden sich nur darin, dass sie anderen sozialen Bewertungen – willkürlich und irrelevant vs. begründet und bedeutungstragend – unterliegen.⁴⁸) Mehr noch, indem die Herstellung der Bezugnahme zwischen

Musik und Außermusikalischem mittels der Konstruktion von Ähnlichkeit erfolgt, ist aufgrund der oben beschriebenen spezifischen Bezugnahmeprozesse – das Musikalisch-Bezeichnende kann auf das Bezeichnete nur Bezug nehmen, indem es auf sich selber, d.h. auf diejenigen seiner Eigenschaften verweist, die es mit dem Bezeichneten teilt – die Differenz zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem aufgehoben. D.h. die Eigenschaften, auf die die Musik gemäß unserer Ähnlichkeitskonstruktion verweist, werden auf oder in die Musik als *ihre eigenen* Eigenschaften (hinein-)projiziert. Und da es sich bei diesen Eigenschaften um menschliche handelt, wird die Musik selber animiert und anthropomorphisiert.⁴⁹

Zwar sind die genannten musikalischen Charakteristika für sich betrachtet für das Heroische unspezifisch – nicht nur Heldinnen und Helden sind selbstbewusst und optimistisch –, sie stellen jedoch eine Komponente von mehreren Komponenten dar, aus deren Summe der heroische Charakter des Themas resultiert: Eine weitere Komponente ist der erste Thementeil, bestehend aus von den Blechbläsern vorgetragenen Dreiklängen. Wir begreifen diese Tonfolge – hier spielt denotative Stipulation in Ergänzung zur Konstruktion von Ähnlichkeit eine zentrale Rolle – als eine Fanfare, d.h. ein akustisches Signal, das die Aufmerksamkeit auf ein wichtiges Ereignis oder wichtige Personen lenkt, die in der Regel mit Macht – physischer Kraft und Herrschaftsmacht – assoziiert sind. Beide Thementeile zusammen artikulieren darüber hinaus eine Beschleunigung, die daraus hervorgeht, dass die Auftaktigkeit im ersten Thementeil durch Abtaktigkeit im zweiten Thementeil abgelöst wird und beide Teile sich somit als rhythmisch-metrische Gruppen überlappen und der zweite Thementeil außerdem rhythmisch diminuiert wird. Die musikalische Beschleunigung und die damit verbundene Erzeugung von Anspannung nimmt die Perzipientin als eine Akkumulation von Energie wahr – Anspannung, wie sie Menschen erfahren, liegt in der Regel Energie zugrunde, die zum Ausagieren drängt –, die als notwendiges Potenzial für eine zukünftige Tat begriffen wird. Sie artikuliert den Tatendrang, der Bedingung für die Ausführung von Heldentaten ist. Der Bezug, den die Perzipientin zwischen Tatendrang und Beschleunigung herstellt, dürfte dabei weniger auf der Wahrnehmung von Konturähnlichkeiten zwischen körperlichen und musikalischen Gesten beruhen als auf derjenigen von Ähnlichkeiten zwischen der eigenen Körpererfahrung in Situationen der Energieakkumulation und dem Höreindruck.⁵⁰

Mit diesen beiden Komponenten sind die Gründe dafür, dass Bekker das As-Dur-Thema als heroisch charakterisierte und damit implizit anthropomorphisierte, jedoch noch immer nicht vollständig rekonstruiert. Denn Bekker bezeichnete nicht die Exposition des Themas, sondern erst dessen variierte Wiederholung im zweiten Themendurchgang der ersten Themengruppe ab Takt 175⁵¹ als heroisch, wohingegen er die Exposition des Themas nüchtern-analytisch als »aufwärts schreitend«, »feierlich rhythmisiert« und »in fanfarenartiger Weiterführung«⁵² beschrieb. Dieses Detail ist entscheidend; denn die Wiederholung weist, auf den Ausdruckscharakter bezogen, andere Merkmale als die Exposition auf.

Die »Rekapitulation« im zweiten Themendurchgang ist in *forte* (statt in *piano* wie die Exposition) zu spielen; sie steht in D-Dur (statt in As-Dur) – D-Dur ist die klassische Pauken-und-Trompeten-Tonart zum Ausdruck von (heroischem) Triumph und Apotheose – und ist mit anderen Instrumenten und mit anderer Artikulation, nämlich mit *martellato* stakkatierenden Hörnern statt *tenuto* ausgeführten Tuben und Posaunen ergänzt durch Trompeten, vorzutragen; diese Merkmale im zweiten Themendurchgang lösen die Ambivalenz des expressiven Charakters der Exposition des Themas, ihr Schwanken zwischen Optimismus (aufgrund der beschriebenen rhythmischen Besonderheiten) auf der einen Seite und Bescheidenheit und Vorsicht (aufgrund der *tenuto*-Artikulation) auf der anderen Seite auf.⁵³ Mit dieser dritten Komponente ist das Heroische am As-Dur-Thema immer noch nicht vollständig erklärt. Es ist die vierte und letzte Komponente, die das Bild vervollständigt und den Charakter des Heroischen entstehen lässt – und zwar mit »musik-narrativen« Mitteln:

Wir neigen dazu, Musik als »narrativ« zu empfinden, wenn Gesten, Motive oder Passagen (wie z.B. das As-Dur-Thema) in modifizierter Form wiederholt werden;⁵⁴ die Veränderungen der Wiederholung im Vergleich zum Original sind dabei so moderat zu halten, dass die Identität der musikalischen Konfiguration gewahrt bleibt.⁵⁵ Eine solche Form der modifizierten Wiederholung kann – insbesondere dann, wenn wie im vorliegenden Fall die wiederholte Passage durch die eingesetzten kompositorischen Mittel bereits anthropomorphisiert wurde – als Wandel einer Person vom Zustand A (Exposition des As-Dur-Themas) zu Zustand B (Wiederholung in D-Dur) interpretiert werden. Dass diese Interpretation jedoch keineswegs selbstverständlich ist und eines geeigneten musikstilistischen Kontextes, also weiterer musiksprachlicher Mittel bedarf, zeigt ein Vergleich mit ei-

nem zweistimmigen spätbarocken, vorklassischen Menuett von Johann Mattheson aus der Suite Nr. 12 von 1714.⁵⁶

Die charakteristische Eingangsfloskel in der Oberstimme – aufsteigende daktylische Sechszehnteldiade mit nachfolgender absteigender Achtelkette über Tonika (auf 1) und Dominante (auf 3)⁵⁷ wird zu Beginn des B-Teils modifiziert wiederholt: die Tonikaparallele As-Dur ist neue Grundtonart, die Bewegungsrichtung ist umgekehrt (absteigende Sechszehnteldiade mit aufsteigender Achtelkette), der Einsatz der Dominante beschleunigt (auf 2 statt auf 3). Dass trotz der Duraufhellung, der Aufwärtsorientierung der Achtelkette und der Beschleunigung im Bass die modifizierte Wiederholung genauso wenig als Wandel des Charakters (von Traurigkeit zu Fröhlichkeit) begriffen wird wie die modifizierte Wiederholung der Floskel mit der Rückkehr zur Grundtonart in Takt 17 liegt erstens daran, dass die Passage in dem 23 Takte umfassenden Stück neunmal in jeweils leicht modifizierter Gestalt – transponiert, gespiegelt, mit ›diatonischen Verschiebungen‹ – erklingt (im A-Teil: in jedem ungeraden Takt) und die Modifizierung der Wiederholung zu Beginn des B-Teils ›erzähltechnisch‹ damit nicht signifikant ist. Zweitens ist die Floskel durch das Stück hindurch zwar wieder erkennbar; sie bildet jedoch nicht einen individuellen, dem Stück Unverwechselbarkeit verleihenden Charakter aus, sondern könnte in anderen Kontexten in identischer oder ähnlicher Form verwendet werden.) Das heroische As-Dur-Thema kommt demgegenüber in dieser Form nur in Mahlers Zweiter Symphonie vor; die Fanfare ist keine ›durchschnittliche‹, ›normale‹ Fanfare, sondern hat aufgrund der oben beschriebenen charakteristischen Züge gerade auch in ihrer D-Dur-Gestalt thematischen Charakter.

Zusammengefasst bedeutet dies, dass die Floskel im Menuett anders als das As-Dur-Thema keine gestische, sondern vornehmlich eine satztechnische Funktion hat: sie ist eintaktiger Baustein, der zusammen mit dem zweiten ruhigeren Takt ein Modul aus ›Anspannung – Entspannung‹ bildet, das wiederum in den Takten 3 bis 4 variiert wiederholt wird (Takt 1 und 3: [T –] D; Takt 2 und 4: T). D.h. die Floskel erfüllt eine formale Funktion für den Aufbau des symmetrischen, aus Zweiertakten zusammengesetzten Tanzes. Sie ist an der Konstituierung der Gesamtform entscheidend beteiligt. (Für die Genese der epischen Form des ersten Satzes von Mahlers Zweiter Symphonie als Ganzem spielt das As-Dur-Thema demgegenüber keine konstitutive Rolle.) Dementsprechend wird im Menuett die modifizierte Wiederholung zu Beginn des B-Teils auch nicht als signifikante

Charakteränderung wahrgenommen, sondern lediglich als Ausweichung in eine andere Tonart, die den Beginn des neuen Formteils markiert und bei den Hörerinnen und Hörern die Erwartungshaltung einer Bogenform, einer kleinen zwei-/dreiteiligen Liedform weckt, die das Stück anschließend einlöst.

Die Dichte an Referenzen und Referenztakten ist in dem hierarchisch organisierten, »geometrisch« oder »quadratisch« angelegten Tonsatz Matthessons mit divisiver Syntax zwar zweifellos recht hoch; die Referentialität seines Menuetts unterscheidet sich von dem Kopfsatz von Mahlers Symphonie jedoch darin, dass in letzterer die Bezüge nicht *räumlich*, sondern *linear* und *teleologisch* organisiert sind – und auf diese Weise dazu anregen, den Satz als »Narration« zu begreifen. Das zeigt eine vertiefende Auseinandersetzung mit der Harmonisierung des As-Dur-Themas und seinem Kontext: Während die Themenexposition im ersten Teil (Takte 74-76) sich auf die Hauptfunktionen von As-Dur – I, IV, I, vi, V, I – beschränkt, heben die korrespondierenden Takte der »Rekapitulation« in D-Dur (Takte 175-177) die Moll-Subdominante und dessen charakteristischen Ton B hervor (I, iv, I, I⁵⁶, V, I). Mit dieser von den Bs in den Streichern und Fagotten unterstrichenen Tendenz zum Subdominantbereich, der in vielen spätromantischen Kompositionen das apotheotische Finale markiert, schließt die »Rekapitulation« des As-Dur-Themas eine dramatische Passage ab, die durch eine Reihe von bedrohlichen Steigerungsfloskeln gekennzeichnet ist und auf deren Höhepunkt das As-Dur-Thema wie auf einer Flutwelle in den bestehenden musikalischen Kontext »hineinkatapultiert« wird: die letzten zwei Takte der Exposition der zweiten, lyrischen Themengruppe erfahren eine Moll eintrübung (von E-Dur zu e-Moll, Takte 145-146). Danach baut sich eine hinsichtlich des Effekts dem »Mannheimer Crescendo« oder Rossinis »Rakete« ähnelnde Steigerung über dreißig Takte auf: Bedrohlich punktierten, marschartigen Bässen (Takt 147ff.) folgen eine sich aufwärts bewegende Sequenz aus kurzen Motiven und Begleitfiguren von ein bis zwei Takten Länge (Takt 155ff.), ein subtiles Accelerando (Takt 163ff.) und eine Akkordfortschreitung, die, indem sie die eine logische harmonische Fortschreitung konstituierenden Akkorde – »auflösende« Tonika und Zwischendominante – auslöst, vorwärts treibt (Takte 164-165); der Prozess wird begleitet durch eine Erhöhung der motivischen und klangfarblichen Komplexität von kontrapunktischen Figuren wie dem skalenartigen Crescendo der Streicher (Takt 171ff.).⁵⁸

Die beschriebene Passage lässt sich als eine aufs äußerste verknappte und verdichtete Version der heroischen Standardnarration ›Per aspera ad astra‹ begreifen: Der Bedrohung (und ihrer Überwindung) folgen Triumph und Apotheose. Welches sind – zusammengefasst – also die musikalischen Mittel und die für die Zuschreibung von Bedeutung maßgeblichen, von der Musik stimulierten kognitiven Mechanismen beim Verstehen dieser Mittel, mittels derer eine ›Narrativisierung‹ der Musik erfolgt? Mit der heroisierenden Gestaltung des As-Dur-Themas geht eine Anthropomorphisierung einher,⁵⁹ die auf der Konstruktion von Ähnlichkeiten zwischen zwei verschiedenen Paaren an Bezugspunkten basiert: 1. zwischen Musik auf der einen und Gesten, Mimik und Bewegungsmodi auf der anderen Seite; letztere begreifen wir wiederum als Indizien für, d.h. äußere Manifestationen von Emotionen, Stimmungen, Befindlichkeiten und Einstellungen; 2. zwischen Musik und Körperenergie. Beide Formen der Ähnlichkeitskonstruktion werden durch denotative Stipulation (Fanfare) ergänzt. Aufgrund dieser Anthropomorphisierung ist das As-Dur-Thema nicht nur *subject* im Sinn der englischsprachigen Musikerterminologie, also musikalisches Thema, sondern auch Subjekt im modernen philosophischen Sinn. Das charakteristische, gestisch prägnante und zu menschlichen Haltungen in Bezug setzbare Thema wird anschließend in einen größeren musikalischen Kontext, eine sorgfältig gestaltete Dramaturgie, eingebunden, in dessen Kontext seine modifizierte Wiederholung als Abschluss eines Wandlungsprozesses (von Bedrohung zu Triumph, von verhaltener Würde und Vorsicht zu entschlossenem Tatendrang) verstehbar ist.⁶⁰

Orientiert man sich an diesen analytischen Befunden, so erweist sich musikalische ›Narrativität‹ als Effekt des für Musik spezifischen (von Verbalsprache verschiedenen) semiotischen Bezugnahmemodus ›Ähnlichkeit‹. Sie bewirkt die Anthropomorphisierung einzelner musikalischer Konfigurationen, die zusammen mit der perzeptiven Verschmelzung von Bezeichnendem und Bezeichneten die für musikalische ›Narration‹ (eigentlich: musikalische Dramatik) charakteristische Unmittelbarkeit erzeugt, mit der wiederum die Projektion einer *persona* in die Musik einhergeht. In eine musikalische, anti-symmetrische und insofern teleologische Dramaturgie eingebunden, erscheint diese *musical persona* als Akteur eines Wandlungsprozesses. Musikalische ›Narrationen‹ teilen dabei mit verbalsprachlichen Narrationen, dass sie die lebensweltlichen Ereignisfolgen und deren anthropomorphen Akteure nicht ›enthalten‹, sondern wir ihnen lediglich zuschrei-

ben, auf diese Bezug zu nehmen. Das Spektrum der Bezugnahme ist allerdings aufgrund des für Musik spezifischen Bezugnahmemodus bei musikalischen ›Narrationen‹ deutlich größer als dasjenige bei verbalsprachlichen Narrationen.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. z.B. die Beschreibungen von Oulibicheff, Alexandre: *Beethoven: ses critiques et ses glossateurs*, Leipzig/Paris 1857; Marx, Adolf Bernhard: *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Bd. 1, Berlin 1859.
- 2 Newcomb, Anthony: »Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies«, in: *19th-Century Music* 11 (1987), S. 164-174; Tarasti, Eera: »On the Modalities and Narrativity in Music«, in: *Essays on the Philosophy of Music*, hrsg. von Veiko Rantala/Lewis Rowell/Eero Tarasti, Helsinki 1988, S. 110-131; Abbate, Carolyn: »What the Sorcerer Said«, in: *19th-Century Music* 12 (1989), S. 221-230; Pasler, Jann: »Narrative and Narrativity in Music« [1989], in: *Writing Through Music*, hrsg. von Michael Klein/Nicholas Reyland, Oxford 2008, S. 25-48.
- 3 Vgl. Meelberg, Vincent: *New Sounds, New Stories: Narrativity in Contemporary Music*, Leiden 2006, <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/27372> (Abruf am 8. Mai 2015) (einschließlich der von ihm genannten Literaturliste) sowie die Beiträge in Klein, Michael/Reyland, Nicholas (Hrsg.): *Music and Narrative since 1900*, Bloomington/IN 2013.
- 4 Ich rede von Verbalsprache anstatt von Sprache, weil der Sprachbegriff mehrdeutig ist: er kann sowohl dazu dienen, verschiedene Verbalsprachen voneinander abzugrenzen – die Sprache ›Englisch‹ von der Sprache ›Französisch‹ z.B. – als auch als Bezeichnung für Zeichensysteme verwendet werden, die keine Verbalsprachen sind, wie z.B. Taubstummensprache und Programmiersprachen.
- 5 Vgl. diesbezüglich u.a. die Studien von Abbate (wie Anm. 2); Pasler (wie Anm. 2); Nattiez, Jean-Jacques: »Can One Speak of Narrativity in Music?«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 115/2 (1990), S. 240-257; Meelberg (wie Anm. 3).

- 6 Freilich handelt es sich bei Schwitters »Ursonate« auch weniger um eine Komposition, die die Gattungsgrenze zur Poesie, als vielmehr um ein Gedicht, das die Gattungsgrenze zur Musik überschreitet.
- 7 Genette, Gérard: *Narrative Discourse. An Essay in Method* [1972], Ithaca/NY 1980.
- 8 Vgl. ebd.
- 9 Eine Erzählerinstanz muss sich nicht in einem im Inhalt der Erzählung direkt nachweisbaren Erzähler manifestieren. Es ist auch genauso gut möglich, dass der Erzähler vom Leser lediglich imaginiert wird.
- 10 Die Ableitung dessen, was eine Erzählung ist, aus dem Vergleich der Gattung mit derjenigen des Dramas ist für die literaturwissenschaftliche Diskussion grundlegend, auch wenn das Drama nur *implizit* den Vergleichsmaßstab darstellt (vgl. z.B. Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* [1985], Toronto 2009, S. 64). (Monika Fludernik macht demgegenüber deutlich, dass das Label »Erzählung« auf weit mehr Textsorten anzuwenden ist, als die literarische Erzählung. Sie definiert »Erzählung« als »gängige und oft unbewusste Aktivität in der mündlichen Sprache [...] [, die] sich von dieser über mehrere Gebrauchstextsorten (Journalismus, Unterricht) bis zu dem, was wir prototypisch als Erzählen auffassen, nämlich das literarische Erzählen als Kunstgattung« erstreckt. Fludernik, Monika: *Einführung in die Erzähltheorie*, Darmstadt 2006, S. 9. In ihrer Perspektive ergibt sich die Definition der Erzählung somit nicht aus ihrem Kontrast zum Drama.)
- 11 Die Klassifizierung von Mittelbarkeit als zentralem Merkmal des Erzählens geht auf Franz K. Stanzel zurück. Vgl. ebd., S. 175.
- 12 In *Unsung Voices* impliziert Abbate, dass für Erzählungen Mittelbarkeit ein unverzichtbares Merkmal darstellt: »[C]an music in fact possess *narrativity* without the *distance* engendered by discursive formulation? I would claim not, though not solely because I espouse a given position within complex literary-critical debates on what constitutes *narrativity*.« Abbate, Carolyn: *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton/NJ 1991, S. 26.
- 13 Nattiez (wie Anm. 5), S. 242, 245f. (zu anthropomorphen Akteuren und Ereignissen). Abbate stellt fest: »[L]iterary theories of narrative suggest ways in which music cannot narrate, and how our metaphor of narration collapses and lies empty – in strange folds and curves [...] Perhaps mu-

sical works have no ability to narrate in the most basic literary sense; that is, to posit a narrating survivor of the tale who speaks of it in the past tense« (Abbate [wie Anm. 2], S. 228, 230). »This sense of the speaker's detachment, a particular human and moral stance toward the referential object of one's speech, is one defining mark of narration: does this stance have a musical cognate? [...] Music's distinction is fundamental and terrible; it is not chiefly diegetic but mimetic. [...] When there is a framing narrator, as there is in *ERLKÖNIG* [in the verbal text or in the music?], his presence is kept to a minimum; often (as in the *ZAUBERLEHRLING*) there seems to be no outside voice« (Abbate [wie Anm. 12], S. 53). Ein weiterer Aspekt, der der Auffassung einiger Musikwissenschaftlerinnen gemäß die Übertragbarkeit des literaturwissenschaftlichen Narrativitätskonzepts auf die Musik infrage stellt, ist die Tatsache, dass – um Abbates vielzitierte Frage zu reformulieren – »music does not have a past tense« (im verbalsprachlichen Sinn). Eine negative Antwort auf diese Frage ist jedoch keineswegs ein Indiz dafür, dass Musik nicht narrativ sein könne. Denn anders, als die Frage suggerieren mag, werden verbalsprachliche Erzählungen zwar häufig, jedoch keineswegs *immer* in einer grammatikalischen Vergangenheitsform verfasst. Präsenz und sogar Futur (in der Prolepse) finden in Erzählungen ebenfalls Anwendung, vgl. Martínez, Matías/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2009, S. 33. Ebenfalls unbedeutend ist die Tatsache, dass Musik – anders als Erzählungen – generell über keine temporalen Differenzierungsmöglichkeiten verfügt und somit erzählerische Modi der Analepse und Prolepse nicht möglich sind. Diese Modi stellen m.E. keine konstitutiven Merkmale von verbalsprachlichen Erzählungen vor. Sie können vorkommen, müssen jedoch nicht.

- 14 »We end where we might begin, with a question. Do the last ten measures pass over to the other world, speaking in the past tense of what has passed? Is this the orchestral *he said*? Then the slow epilogue is the voice of the third person, who in the poem is mute and leaves his mark, the quotation marks, only in the poem's final stanza. Perhaps this narrator, who in Dukas's scherzo is not »silent«, even continues beyond the *he said*. If so, he tells us what happened after we have heard what the sorcerer said.« Abbate (wie Anm. 2), S. 230. Vgl. auch Abbate (wie Anm. 12), insb. S. 139ff.

- 15 »[N]arrative listening is a return to structural listening, but with a difference as well. In narrative listening, a sense of comprehension can be established through musical structuring, but the activity of structuring, as is done in narrative listening, differs in important respects from structural listening.« Meelberg (wie Anm. 3), S. 3. Vgl. zur Musik des 20. Jahrhunderts insb. Kap. 6 in Meelbergs Monographie.
- 16 Er schreibt z.B.: »My contention is that music has more narrative traits than [...] critics assume.« Ebd., S. 1.
- 17 »[T]he composer and his/her intentions do not play any role in my conception of narrative listening.« Ebd., S. 4.
- 18 Ebd., S. 11.
- 19 Die hier skizzierte Zeichentheorie rekurriert nicht auf die Theorie eines einzelnen Zeichentheoretikers, sondern ist eklektisch – und dabei zugleich wohl auch in einzelnen Hinsichten originär. Wer die Urheberinnen der jeweiligen Theoriefacetten sind, ist ohne umfangreiche Studien schwer zu rekonstruieren, weil erstens Uneinigkeit darüber besteht, wie einzelne Theoreme oder ganze Theorien von Autoren zu verstehen sind – d.h. es wäre eine komplexe Auslegungsgeschichte zu berücksichtigen – und zweitens diese im Laufe der Kultur- und Zeichentheoriegeschichte von nachfolgenden Autorinnen sowie in verschiedenste geisteswissenschaftliche, oftmals mündliche Diskurse übernommen und modifiziert wurden. Aufgrund dieser Schwierigkeit, Urheberinnen klar zu identifizieren – ist diese oder jene Theoriefacette auf diese oder jene Autorin zurückzuführen oder handelt es sich um eine unbeabsichtigte, also quasi originäre Umdeutung von meiner Seite? –, beschreibe ich Zeichenprozesse so, wie sie meiner Auffassung nach am plausibelsten vorzustellen sind, ohne die einzelnen Aspekte meiner Theorie explizit auf einzelne Autorinnen zurückzuführen.
- 20 Zeichenprozesse, die auf der Basis von Stipulation erfolgen, beruhen dabei keineswegs auf expliziter Absprache, Regelsetzung oder Normierung; es handelt sich vielmehr um implizite Vereinbarungen, die in der Form von semiotischer Praxis bestätigt und verfestigt werden und die jedoch insofern ›verbindlich‹ sind, als eine Zeichenverwenderin, die in eine Sprachgemeinschaft ›hineingeboren‹ und in ihr sozialisiert wird, im Sozialisierungsprozess lediglich die Rolle der Lernenden, nicht diejenige der die semiotische Praxis Aktiv-Mitgestaltenden übernimmt.

- 21 Mein Konzept des semiotischen Bezugnahmemodus ›Ähnlichkeit‹ knüpft an Nelson Goodmans Konzept der Exemplifikation an. Es weicht von Goodman jedoch in zwei Hinsichten ab. 1) Während ich der Klasse der Zeichensysteme oder -prozesse, die ausschließlich auf Stipulation beruhen, weil die Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem arbiträr ist (wie das Zeichensystem ›Verbalsprache‹), diejenige der Zeichensysteme oder -prozesse gegenüberstelle, die auf Ähnlichkeit beruhen, ist bei Goodman die zweite Klasse, die diejenige der Stipulation ergänzt, die Exemplifikation. Mit dem Exemplifikationskonzept entwickelte Goodman einen Bezugnahmemodus, der die essentielle Rolle, die die Beobachtung von Ähnlichkeiten zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem vonseiten der Zeichenverwenderinnen spielt, verdeckt, obwohl sie gerade für sein Konzept der Exemplifikation grundlegend ist. Das führt das von Goodman angeführte Paradigma für Exemplifikation ›Stoffprobe‹ deutlich vor Augen. Die exemplifizierende Funktion, die die Stoffprobe in Goodmans Beispiel besitzt, beruht darauf, dass sie Eigenschaften (*properties*) mit dem Stoffballen, auf den sie sich bezieht, teilt. Vgl. z.B. Goodman, Nelson: *Ways of Worldmaking*, Indianapolis/IN 1978, S. 37. Es sind diese Eigenschaften, auf deren Basis wir, die Zeichenverwenderinnen, der Stoffprobe zuschreiben, auf den Stoffballen Bezug zu nehmen. ›Teilen von Eigenschaften‹ ist jedoch eine Umschreibung dessen, was wir herkömmlich als ›Ähnlichkeit miteinander haben‹ beschreiben. Auf diese Zusammenhänge weist auch bereits der von Goodman verwendete Begriff ›exemplification‹ hin. Die beiden Begriffe ›Ähnlichkeit‹ und ›Exemplifikation‹ beziehen sich auf verwandte Sachverhalte. Ähnlichkeit besteht, wie gezeigt, wenn zwei Dinge oder Phänomene mindestens eine Eigenschaft miteinander teilen. Ein Ding oder Phänomen exemplifiziert eine Gruppe von Dingen oder Phänomenen, wenn ersteres die in einem bestimmten Kontext relevanten Merkmale von letzterer besitzt, d.h. mit ihr in diesen Hinsichten ähnlich ist. Dass Goodman trotz der grundlegenden Bedeutung, die Ähnlichkeit für sein Konzept der Exemplifikation hat, diesen Sachverhalt dennoch in *Languages of Art* und *Ways of Worldmaking* (Goodman, Nelson: *Languages of Art*, Indianapolis/IN 1976; Goodman, Nelson: *Ways of Worldmaking*, Indianapolis/IN 1978) unterdrückte, dürfte einer etwa zeitgleichen philosophischen Diskussion über die Validität von Ähnlichkeitsbehauptungen

geschuldet sein, in deren Zuge Goodman in seinem Aufsatz »Seven Strictures on Similarities« darauf abhob, dass Ähnlichkeit keine Beziehung zwischen zwei Phänomenen konstituiere, weil jede zwei Phänomene in irgendeiner Hinsicht zueinander ähnlich sind (und sei es nur hinsichtlich des Umstandes, dass beide Phänomene Phänomene sind) (vgl. Goodman, Nelson: »Seven Strictures on Similarity«, in: ders., *Problems and Projects*, Indianapolis/IN 1972, S. 437-446, hier S. 443). Wenn jedoch Ähnlichkeit zwischen jeden zwei Phänomenen ›festgestellt‹ werden könne, so ließe sich Goodman weiterführen, sei sie nicht dafür geeignet als Bezugnahmemodus für Zeichenprozesse zu dienen. Dieser Einwand ist meiner Auffassung nach zu vernachlässigen – und zwar deshalb, weil Goodman in dem gleichen Aufsatz, in dem er das radikale Argument vorbrachte, auch zeigte, dass der Kontext oder die Perspektive, in dem bzw. aus der zwei Gegenstände zueinander ins Verhältnis gesetzt werden, die Hinsichten, in denen etwas als ähnlich ›erkannt‹ wird, stark limitiert. Goodman führt hier das Beispiel an, dass auf einem Flughafen die Ähnlichkeit zwischen zwei Koffern am Check-In in Hinblick auf deren Gewicht festgestellt wird – d.h. zwei Koffer sind ähnlich, wenn sie ein ähnliches Gewicht haben –, wohingegen bei der Gepäckabholung sich die Ähnlichkeit zwischen zwei Koffern an dessen Aussehen bemisst – zwei Koffer sind ähnlich, wenn sie eine ähnliche Farbe, Größe und Form haben. In Goodmans Worten: »circumstances alter similarities« (Goodman, Nelson: »Seven Strictures on Similarity«, in: ders., *Problems and Projects*, Indianapolis/IN 1972, S. 437-446, hier S. 445), oder genauer: ›circumstances, i.e. the perspective of the individual looking for similarities in a specific situation, determine which shared properties constitute similarity between two phenomena and which ones are irrelevant‹. 2) Anders als Goodman halte ich die Bezugnahmerichtung beim Bezugnahmemodus ›Exemplifikation‹, den ich hier durch den Modus ›Ähnlichkeit‹ ersetze, für irrelevant bzw. unbestimmt. (Goodman entwickelte seine Vorstellung, dass bei der Exemplifikation die Bezugnahmerichtung im Vergleich zu derjenigen bei der Denotation umgekehrt sei, offenbar vor dem Hintergrund des Denotationskonzepts.) Welches der zwei Phänomene, zwischen der eine Zeichenverwenderin eine Ähnlichkeitsbeziehung konstruiert, das Bezeichnende oder das Bezeichnete ist, ist nicht dem Phänomen, das im gegebenen Kontext als Bezeichnendes operiert, inhärent, sondern hängt

alleine von der Perspektive der Zeichenverwenderin ab. Temporalität spielt hierbei eine zentrale Rolle, wie Christopher Reynolds anhand eines Beispiels gezeigt hat. Er beschreibt die Erfahrung, dass beim Hören einer Orgelkomposition von Buxtehude in seiner Wahrnehmung Buxtehudes Stück auf Beethovens *FÜNFTE SYMPHONIE*, die er lange vorher bereits kennengelernt hatte, Bezug zu nehmen schien, obwohl »Buxtehude was certainly not imitating nineteenth-century Beethoven.« Reynolds, Christopher A.: *Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-Century Music*, Cambridge/MA 2003, S. x-xi.

22 Vgl. Anm. 19.

23 Zwar können zwischen dem Signifikanten ›kurz‹ und dessen Signifikat ebenfalls Ähnlichkeiten festgestellt oder konstruiert werden – beide teilen die Eigenschaft der Kürze miteinander –; dieser Ähnlichkeit wird von Zeichenverwenderinnen jedoch keine Bedeutung beigemessen, weil sie als zufällig, nicht ›naturegegeben‹ bewertet wird.

24 Vgl. Anm. 23.

25 Ähnlichkeitskonstruktionen vonseiten der Perzipientinnen erfolgen selbstverständlich auch beim Hören von sog. absoluter Musik. Denotierende, also verbalsprachliche Zeichen als Elemente des Notentextes oder im Kontext des Notentextes, die eine Limitierung des Spektrums konstruierbarer Ähnlichkeiten mit sich bringen, spielen weiterhin eine Rolle; diese ist allerdings schwächer. Absolute Kompositionen enthalten genauso wie andere musikalische Werke Passagen und Klangkonfigurationen, die durch charakteristische Eigenschaften gekennzeichnet sind, für die sich wiederum im Laufe der Musikgeschichte verbalsprachliche Labels wie ›Fanfare‹, ›Seufzermotiv‹, ›Anabasis‹ oder ›Katabasis‹ herausgebildet haben. Wir schreiben diesen verbalsprachlichen Labels zu, auf der Basis von Stipulation auf spezifische Phänomene Bezug zu nehmen: auf ein Signal, das in diversen soziokulturellen und politischen Kontexten dazu verwendet wird, ein Ereignis von einiger Bedeutung (wie die Ankunft eines Herrschers oder das Ende einer Jagd) anzukündigen oder zu einer bestimmten Handlung (einem Angriff z.B.) aufzurufen; auf eine menschliche Lautäußerung als ›Ausdruck‹ von Trauer oder Kummer; bzw. auf eine Bewegung in eine vertikale Richtung (aufwärts bzw. abwärts). Die Grundlage für die Verwendung dieser Labels ist die Beobachtung von – der Auffassung der Hörerinnen oder Ausführenden nach – relevanten Ähnlichkeiten

zwischen dem Denotationsspektrum des Labels und den Eigenschaften der gelabelten musikalischen Passage: die intervallische Kontur, ein Spannungs-Entspannungs-Prozess, die Richtung der musikalischen Bewegung. Unsere Praxis des verbalsprachlichen Labelns von musikalischen Konfigurationen (im Rahmen des Musikdiskurses, der Musikausbildung und des Musizierens) bringt mit sich, dass das Denotationsspektrum des verbalsprachlichen Labels auf die musikalische Konfiguration ›abfährt‹, d.h. die musikalische Konfiguration ein ähnliches Denotationsspektrum ›adaptiert‹. (Der Grund hierfür ist, dass Zeichenverwender kognitiv nicht zwischen einem Bezeichnenden (als Element der zweistelligen Relation ›Zeichen‹) und seiner Umgebung, hier dem der Tonkonfiguration zugeschriebenen verbalsprachlichen Label, unterscheiden.) Es ist evident, dass diese ›Kontamination‹ musikalischer Konfigurationen mit außermusikalischer Bedeutung, d.h. mit einem spezifischen Denotationsspektrum eines verbalsprachlichen Labels, auch eine Einengung des Spektrums bewirkt, das Musikhörerinnen und Ausführenden zur Konstruktion von Ähnlichkeiten zwischen der musikalischen Passage und anderen Phänomenen zur Verfügung steht. Indem wir z.B. die Zweitonkonstellationen zu Beginn von Brahms Klavierquartett (›Werther‹) op. 60/3 als Seufzermotiv labeln, behaupten wir implizit eine Ähnlichkeit zwischen den Zweitonkonstellationen und Seufzern. Wir unterstellen darüber hinaus, dass die musikalische Passage ein emotionales Spektrum denotiert, das durch psychische Spannung gekennzeichnet ist und von Trauer, Verzweiflung und Kummer bis zu freudevoller Erwartung reicht (je nachdem, ob sie in einer getragenen oder lebhaften Weise vorgetragen wird). Wir unterstellen dies, weil wir dem Label ›Seufzermotiv‹ zuschreiben, nicht nur auf Seufzer, sondern auch auf ein spezifisches emotives Spektrum Bezug zu nehmen. Mit anderen Worten: Es erschiene widersprüchlich, wenn wir Zweitonkonstellationen als Seufzermotive labelten, zugleich jedoch behaupteten, dass die Zweitonkonstellationen auf einen Rollkoffer oder einen Gummiball Bezug nehmen, die eine Treppe hinunterplumpsen bzw. -hüpfen; eine solche Aussage wäre nur nachvollziehbar, wenn wir dem Label ›Seufzermotiv‹ zuschrieben, in *ganz abstrakter* Weise auf nichts weiter als einen Halbtonschritt abwärts sich bewegende Zweitonkonstellationen Bezug zu nehmen. Pointiert formuliert bedeutet dies: Indem wir über Musik reden, sie beschreiben, schreiben wir ihr außer-

musikalische Bedeutungen zu, gleichgültig ob sie von anderen Musikhörerinnen und -ausführenden als ›absolut‹ klassifiziert wird oder nicht. Eine absolute Musik im strengen Sinn ließe sich nur erreichen, wenn wir es unterließen, uns über Musik auszutauschen und den bisherigen Musikdiskurs und seine Zuschreibungsergebnisse vergäßen. Das scheint mir gegenwärtig jedoch alles andere als wahrscheinlich zu sein. Ein weiterer Faktor, der das Spektrum der zu konstruierenden Ähnlichkeit – auch bei so genannter absoluter Musik – einschränkt, ist unsere Gewohnheit, zwischen musikalischen Konfigurationen und anthropomorphen Zügen und Gesten Ähnlichkeiten zu konstruieren. Vgl. hierzu die Erörterungen im Rahmen der PersonaTheorie, der Konturtheorie und, damit im Zusammenhang stehend, Theorien zum musikalischen Ausdruck sowie zur musikalischen Narrativität von u.a. Kivy, Peter: *Sound Sentiment*, Philadelphia/PA 1989, S. 71-83; Levinson, Jerrold: »Musical Expressiveness as Hearability-as-Expression«, in: *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, hrsg. von Matthew Kieran, Malden/MA: 2006, S. 192-206; Rinderle, Peter: »Musik als expressive Geste einer imaginären Person«, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 62 [2008], S. 53-72; und Trivedi, Saam: »Music and Imagination«, in: *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodore Gracyk and Andrew Kania, New York, 2011, S. 113-122.

- 26 Vgl. Abbate (wie Anm. 2), S. 228.
- 27 Raffman nennt sie »nuance ineffability«; vgl. Raffman, Diana: *Language, Music, and Mind*, Cambridge/MA 1993 (›nuance ineffability‹ ist einer der Kernbegriffe des Buches).
- 28 Für einen historischen Überblick über die Entwicklung von Erzähltheorien und der Narratologie ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert vgl. Fludernik (wie Anm. 10), S. 19ff.
- 29 In seiner Studie zur »narrativity in contemporary music« legt Meelberg demgegenüber nahe, dass die meiste Musik narrativ sei; er geht allerdings dabei davon aus, dass Narrativität nicht ein bestimmtes Set an kompositorischen Eigenschaften eines Werkes ist, sondern eine Perspektive und kognitive Leistung des Hörers: »A possible way to structure music is to narrativize it, i.e. to regard it as a narrative [...] the narrative listening stance [...] is not a reconstruction of a listening experience, nor is it a recipe in order to arrive at a ›correct‹ way of musical

- listening. Instead, I consider a narrative listening stance to be an alternative manner of musical listening, one that does not exclude other possibilities to experience the music [...]. Narrativization is a fundamental human tendency in order to come to terms with temporal phenomena.« Meelberg (wie Anm. 3), S. 37, 6, 224. Meelberg knüpft damit offenbar an Newcomb an; vgl. ebd., S. 41.
- 30 Das Lied ohne Worte ist freilich nur unter Vorbehalt als Beispiel für ›narrative Musikgattungen‹ zu nennen. Denn dem insbesondere im 19. Jahrhundert praktizierten Diskurs über den musikalischen Charakter gemäß sind Lieder ohne Worte Charakterstücke und diese werden wiederum dem Diskurs gemäß von mehrsätzigen Kompositionen abgegrenzt, weil sich erstere im Unterschied zu letzteren durch einen *einheitlichen* Charakter auszeichnen – wohingegen ein narratives Musikstück einen Wechsel des musikalischen Charakters bedingt, um eine ›Geschichte erzählen‹ zu können. Zur Geschichte des Charakterbegriffs im Musikdiskurs: vgl. Ruiter, Jacob de: *Der Charakterbegriff in der Musik*, Stuttgart 1989.
- 31 Der Sprachbegriff ist nicht nur, wie in Anm. 1 erwähnt, diffus. In Bezug auf Musik ist er äußerst problematisch, weil er suggeriert, dass Musik genauso wie Verbalsprache auf der Grundlage des Bezugnahmemodus ›Denotation‹ funktioniert. Musik ist zwar ein Zeichensystem; sie ist jedoch nicht mit Verbalsprache vergleichbar. Dies wurde in der Vergangenheit und wird heute noch immer von manchen Musikphilosophinnen übersehen – und zwar meiner Vermutung nach deshalb, weil erstens philosophisches Denken über Musik häufig nicht auf der Grundlage einer ausreichenden Reflektion über die ›Funktionsweise‹ von Musik als Zeichensystem erfolgt und zweitens gerade die philosophische Disziplin mit ihrem Primat der Verbalsprache dazu verleitet, Zeichenprozesse, die zum Erfahren, Erkennen und Verstehen der Welt unverzichtbar sind, auf verbalsprachliche Zeichenprozessen zu reduzieren (und alle weiteren Formen von Zeichenprozesse die mittels diverser Zeichensysteme und -konstellationen realisiert werden – Musik, Taubstummensprache, Verkehrszeichen, Tanz, Berührung, Gerüche, Morsezeichen, Kleidungsstile, Mimiken etc. – auszublenden oder als Ableitungen zu begreifen). Zwar bestehen zweifellos dahingehend Ähnlichkeiten zwischen Musik und Verbalsprache im Hinblick auf Phrasierung; diese sind jedoch m.E. von untergeordneter Bedeutung,

- weil anders als Verbalsprache das Zeichensystem ›Musik‹ keine logischen Operatoren (›und‹, ›oder‹, ›nicht‹) besitzt, d.h. strukturierende Phrasierungen in der Musik einen anderen Sinn sowie auch eine andere Bedeutung haben als in der Verbalsprache.
- 32 Bei narrativem Tanz handelt es sich im Grunde um eine stilisierte, rhythmisierte und meist von Musik begleitete Variante der Pantomime.
- 33 Vgl. Meelberg (wie Anm. 3).
- 34 Vgl. Foster, Susan Leigh: *Choreography and Narrative*, Bloomington/IN 1996; Nye, Edward: »Choreography‹ is Narrative: The Programmes of the Eighteenth-Century Ballet d'Action«, in: *Dance Research* 26/1 (2008), S. 42-59.
- 35 Ich verwende den Begriff in Anführungszeichen, weil es sich bei Bewegungsmodi, Gesten und Mimik zwar um Zeichenprozesse, nicht jedoch um Sprache im eigentlichen Sinn handelt; Sprache zeichnet sich nicht nur durch Referenzialität (wie jedes Zeichensystem), sondern auch durch Grammatik aus.
- 36 Vgl. Anm. 8.
- 37 Vgl. u.a. Lacan, Jacques: »Fonction et champ de la parole et du langage en psychoanalyse«, in: ders., *Écrits*, Bd. 1, Paris 1966, S. 237-322, hier S. 276.
- 38 Vgl. für bildende Kunst und Tanz Brandstetter, Gabriele: »Ausdrucks-tanz«, in: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, hrsg. von Diethart Kerbs/Jürgen Reulecke, Wuppertal 1998, S. 451-463; Mersch, Dieter: *Was sich zeigt*, München 2002, S. 49.
- 39 Nattiez (wie Anm. 5), S. 251.
- 40 Vgl. Abbate (wie Anm. 12).
- 41 Pasler hebt darauf ab, dass Musik als *signifier* auf andere Kompositionen und »a wide range of extramusical and even musical ideas«, die *signifieds* wie eine »series of actions, a given character, or the flux of a character's emotions« Bezug nimmt. Pasler (wie Anm. 2), S. 27.
- 42 »[A] necessary assumption of musical narrativity [is] that music is textual, in the sense of defining relations and articulating codes in a genuinely semiotic fashion«, »[but that] a musical text [...] is not a mere sequence of sounds any more than a literary text is a sequence of words«. Samuels, Robert: »Music as Text: Mahler, Schumann and Issues in Analysis«, in: *Theory, Analysis and Meaning in Music*, hrsg. von Anthony Pople, Cambridge 1994, S. 152-163, hier S. 152.

- 43 Für Meelberg scheinen darüber hinaus musikalische Zeichenprozesse weniger auf die Generierung von Bedeutung als auf diejenige von Struktur hinauszulaufen: »[T]he listener may relate musical phrases to other musical works or practices, or to nonmusical ideas or phenomena. In short: the listener can *structure* music while listening to it. [...] Both with the aid of musical conventions and with the expectations aroused by the music that has already sounded, a listener tries to make sense of the music s/he is listening to. [...] [A] musical text can [...] be regarded as a finite, structured whole composed of musical signs.« Meelberg (wie Anm. 3), S. 16, 44. Kursivierung durch Autorin.
- 44 Bekker, Paul: *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin 1921, S. 79.
- 45 Vgl. Gustav Mahler: *ZWEITE SYMPHONIE*, hrsg. von der Internationalen Mahler Gesellschaft, Universal Edition, Wien 1971, S. 10, Takte 74ff. (Einzusehen über imslp.org).
- 46 Best, Otto F.: »Held, Heros«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, hrsg. von Joachim Ritter, Basel 1974, Sp. 1043-1049, hier Sp. 1044.
- 47 Vgl. z.B. Kivy (wie Anm. 25), S. 71ff. Für einen Überblick über die Konturtheorie vgl. Rinderle, Peter: *Die Expressivität der Musik*, Paderborn 2010, S. 95ff.
- 48 Bezeichnen wir eine Zusammenhangsbildung als Assoziation, so kennzeichnen wir sie implizit als willkürlich, der Tendenz nach unkontrolliert und in jedem Fall unverbindlich, weil kein gesellschaftlicher Konsens für diese Form der Zusammenhangsbildung besteht. Bezeichnen wir demgegenüber eine Zusammenhangsbildung als Bedeutung eines Zeichens (d.h. also eigentlich des Bezeichnenden), so geben wir damit zu verstehen, dass wir davon ausgehen, dass unsere Zusammenhangsbildung als angemessen akzeptiert wird. Voraussetzung für diese Akzeptanz ist dabei, dass die Zusammenhangsbildung in Rückkopplung mit unserem Wissen über gesellschaftliche Konventionen u.ä. erfolgt ist, d.h. sie erfolgt sozial kontrolliert und reguliert.
- 49 Zur Animierung (als genereller Form der Anthropomorphisierung) von Musik vgl. u.a. Abbate (wie Anm. 12), S. 13; Trivedi (wie Anm. 25), S. 118.
- 50 Zum Zusammenhang zwischen Musikverstehen und Körpererfahrungen vgl. Cochrane, Tom: »A Simulation Theory of Musical Expressivity«, in: *Australasian Journal of Philosophy* 88 (2010), S. 191-207, insb. S.

198. Er verarbeitet Forschungsergebnisse von u.a. Antonio Damasio, Stephen Davies, Vittorio Gallese, Alvin Goldman und Jenefer Robinson.
- 51 Vgl. Gustav Mahler: *ZWEITE SYMPHONIE*, hrsg. von der Internationalen Mahler Gesellschaft, Universal Edition, Wien 1971, S. 21, Takte 175ff. (Einzusehen über imslp.org).
- 52 Bekker (wie Anm. 44), S. 77.
- 53 Trotz der klanglich weicheren Instrumentierung ›Trompeten und Hörner‹ statt ›Tuben, Posaunen und Trompeten‹ erzeugt die *martellato* Anweisung ein äußerst brillantes, scharfes Timbre, nicht unähnlich einer bedrohlichen, resolut schreienden Stimme, die den Anspruch auf Macht – Herrschermacht und Handlungsmacht – erhebt.
- 54 Auf diese Zusammenhänge weist auch Pasler hin: »The ultimate reason narrative events are directed and connected is that they undergo or cause transformation, which is probably the narrative's most important and most illusive characteristic.« Pasler (wie Anm. 2), S. 34.
- 55 Ähnlich zweifeln wir nicht an der Identität eines Bekannten, auch wenn dieser im Laufe der vergangenen Jahre mehr Falten und graue Haare bekommen hat.
- 56 Vgl. Johann Mattheson: *SUITE DOUZIEME POUR LE CLAVECIN*, hrsg. von Hermann Hinsch, <http://imslp.nl/imglnks/usimg/d/dd/IMSLP04594-Mattheson12.pdf> (Abruf am 2. September 2015), S. 11.
- 57 F-Moll (Tonika) und VII. Stufe (mit funktionstheoretischer Terminologie: ein verkürzter Dominantseptakkord).
- 58 Vgl. Gustav Mahler: *ZWEITE SYMPHONIE*, hrsg. von der Internationalen Mahler Gesellschaft, Universal Edition, Wien 1971, S. 18-20, Takte 145-174 (Einzusehen über imslp.org). Ähnliche, an der Konstitution von ›Narrativität‹ beteiligte musikalische Prozesse beschreibt auch Meelberg: »[A] note E is interpreted differently when sounding together with an A major chord than when sounding together with a C minor chord. In this way, the simultaneous organization of sounds creates a frame, a specific context [...]. The principle of continuity [...] states that when a series of sounds consistently, or continuously, changes value in a particular direction in units of similar size, the sounds will tend to form events.« Meelberg (wie Anm. 3), S. 65, 75.
- 59 Heroisierung und Anthropomorphisierung stehen dabei nicht in einem kausallogischen, temporalen Verhältnis; es gilt nicht ›erst A, dann B‹.

Beide sind zwei Seiten derselben Sache. Die Vorstellung (und Interpretation beim Hören), dass Musik anthropomorph ist, d.h. menschliche Aspekte – Emotionen, Bewegungsmodi – besitze, ist Voraussetzung dafür, dass eine Heroisierung gelingt, d.h. die Hörerinnen bereit sind, die Musik als heroisch wahrzunehmen (wie dies Bekker im obigen Zitat tut, vgl. Bekker [wie Anm. 44], S. 79).

- 60 Wenn Meelberg zwar davon ausgeht, dass »narrative Kompositionen« »actors« enthalten, zugleich jedoch die Theorie zurückweist, dass das Verstehen von Musikk narrationen mit der Animisierung oder Anthropomorphisierung von Musik aufs engste verknüpft ist (vgl. Meelberg [wie Anm. 3], S. 83f.), so berücksichtigt er m.E. nicht ausreichend, dass menschliche Assoziationen (sowie Denken generell) häufig nicht konsistent und kontinuierlich sind. Wir können z.B. einen Gegenstand, der heruntergefallen und zerbrochen ist, wie ein Kind »ausschimpfen« (und ihn in diesem Moment anthropomorphisieren), gleichzeitig jedoch wissen, dass der Gegenstand sicherlich kein Mensch ist und unsere Rüge nicht zur Kenntnis genommen hat. Genauso können wir auch musikalischen Motiven oder Themen in einem Moment des Hörprozesses die Rolle von Akteuren, d.h. handlungsmächtigen menschlichen Subjekten, zuweisen, zugleich jedoch überzeugt davon sein, dass wir sie nicht anthropomorphisiert haben.