

An den Grenzen des Sagbaren Schreiben über Musik – Sprachliche Ressourcen der Klangbeschreibung¹

Hartmut Stöckl

The present contribution studies the linguistic resources used to capture musical sound in a corpus of current English music reviews. Emphasis is put on researching how sound is verbally characterized, how effects of music are rendered in language and how musical sound qualities are linguistically categorized. The empirical study is framed by some theoretical reflections on the nature of the semiotic contrasts between music and language as cultural and medial practices. A brief sketch of the text type 'music review' complements the paper. Based on a detailed account of the language patterns and semantic strategies employed in music reviews the contribution rejects the hypothesis often voiced that language is powerless when confronted with a description of music. On the contrary, the resources available seem rich and varied. However, as a special lexicon for sound description does not exist, metaphors, vagueness, ambiguity and semantic indeterminacy are inherent features of the language used to characterize musical sound.

1 Grundüberlegungen

Kaum je zuvor hatte das Musikhören einen so hohen Stellenwert wie heute in unserer medientechnisierten Welt. Vor allem die 'I-Podisierung' hat dazu geführt, dass wir immer größere Musikwelten spielerisch leicht navigieren und uns die 'soundscapes' für jeden Anlass zusammenstellen können. Die psychosozialen Funktionen von Musik – wie z.B. Ritualbegleitung, Bewegungsaktivierung, sozial-ästhetische Identifikation und psychisch-emotionale Regulation (Rösing 1992: 315f.; Bullerjahn 2001: 56) – können offenbar in ihrer Bedeutsamkeit für unsere Kultur nicht hoch genug veranschlagt werden. Als Linguist nimmt man nun an, dass das, was kulturell bedeutsam ist, auch sprachlich-kommunikativ intensiv bearbeitet und verhandelt wird. Rezensionen sind hier nur eine Form des Kommentierens musikalischer Qualitäten. Sie dienen als Tonträger-Rezension der Marktorientierung und Kaufentscheidung, als Konzert-Rezension der Stil- und Urteilsbildung wie auch der Förderung von sozialen Gemeinschaften. Weil die Internetkommunikation zunehmend partizipativ und egalitärer wird, greift das Rezensieren und Kommentieren um sich; es wandelt sich von einer Expertentätigkeit zu einer Liantätigkeit. Jedoch ist Musik mit Blick auf ihre sprachliche Beschreibbarkeit aber ein durchaus ambivalentes Phänomen: ihre akustisch-materielle Gestalt macht sie zunächst zu einem konkreten und fassbaren Objekt; andererseits stellen ihre lineare Flüchtigkeit und ihre ganzheitlich-komplexe Natur ein Wahrnehmungsphänomen dar, das nur schwer zu versprachlichen ist. Musik hat zudem auch selbst etwas sprach- und textartiges: als semiotisches Objekt gehorcht sie einer starken Syntax, ist gra-

phisch diskret notierbar und zeigt sich in der Performanz als Klang. Sprechen über Musik wäre dann auch eine Art Metakommunikation, die naturgemäß mit Problemen behaftet ist.

Die Notwendigkeit, Musik sprachlich zu beschreiben und zu bewerten, scheint kognitiv und kulturell zwingend. Es ist eben gänzlich unzulänglich, Dimensionen des musikalischen Klangs dadurch demonstrieren zu wollen, dass man die entsprechende Musik vorspielt. Wir kennen das isolierende Vorspielen von Teilen eines Musikstücks aus dem alten, fast toten Plattenladen oder aus der 30-Sekunden-Probehörfunktion von 'iTunes'. Der Medienphilosoph Ludwig Jäger (2002: 29) würde dieses Prinzip als intra-mediale Transkription bezeichnen: Musik wird mittels Musik kommentiert. Dies taugt zum Vor-Ohren-Führen des Klangs und als Anleitung zum Nachahmen bestimmter Musikqualitäten beim Einstudieren und Musizieren. Der Sprachgebrauch in der Musikkrezension jedoch – eine inter-mediale Transkription also – verfolgt andere Ziele. Hier geht es darum, Begriffe zur Etikettierung von klanglichen Dimensionen zu finden, die vom Konkreten, sinnlich Wahrnehmbaren abstrahieren, ein Ordnungssystem zur Beschreibung liefern und vor allem intersubjektiv verständlich und gültig sind. Meine Hypothese ist, dass sich das Sprechen über Musik notorisch schwierig gestaltet; die Sprache stößt dabei nicht selten an die Grenzen der Sagbarkeit. Dies hat zumindest zwei Gründe; erstens scheint das Repertoire Klang beschreibender Ausdrücke für die Zwecke inadäquat:

In unserer Kultur fehlt ein adäquates Vokabular zur Beschreibung von Klangobjekten. [...] Die fehlende Versprachlichung ist Ausdruck einer mangelnden Wahrnehmungsschulung im auditiven Bereich, aber nicht nur. Es gehört auch zu den genuinen Merkmalen akustischer Ereignisse, dass sie nicht a priori als fest umrissene, prägnante Einheiten erscheinen, sondern sich in Myriaden von Variationen im zeitlichen Kontinuum des Klangflusses auflösen. (Flückiger 2007: 100)

Zweitens widersetzt sich das semantische Feld des musikalischen Klangs einer Normierung durch eine Fachsprache, wie wir sie etwa für den Geschmack von Wein oder den Duft von Parfümen kennen:

Sound confronts us with a relatively unexplored semiotic terrain. For most of us, it has been an unsemiotic by-product of mechanical action [...] and, in the case of music, something about the meaning of which we do not have much more to say than 'it means a lot to us'. (Leeuwen 1999: 194)

In dieser Situation ist es besonders interessant empirisch zu studieren, welche lexikalischen und rhetorisch-argumentativen Strategien in Musikkrezensionen Verwendung finden, um dem sensorischen Phänomen Klang habhaft zu werden. Welche Dimensionen von Musik werden wie beschrieben? Geht es dabei eher um möglichst detailreiche Deskription oder um pauschalisierende Bewertung? Diesen Fragen bin ich auf der Grundlage eines kleinen, 60 CD-Rezensionen umfassenden Textkorpus nachgegangen und die Beobachtungen möchte ich nun folgendermaßen präsentieren: Nach einem kursorischen Blick auf die Spezifika der Musik als semiotisches System und auf die Musikkrezension als Textsorte, möchte ich ausgewählte Teilaspekte behandeln: Wie wird musikalische Klangqualität verbal charakterisiert? Auf welche Weise werden der Musik Wirkungen sprachlich zugeschrieben? Wie werden Klangqualitäten typisiert? Mit welchen Mitteln und Techniken erfolgt die Bewertung? Ein kleiner Ausblick auf die methodische Erweiterbarkeit der Fragestellungen rundet die Untersuchung ab. Aufgrund des begrenzten Umfangs dieser kleinen Studie darf der Leser allerdings weder erschöpfende Vollständigkeit noch totale Repräsentativität erwarten – vielmehr hoffentlich anregende Reflexionen.

2 Musik vs. Sprache

Es ist zunächst hilfreich, sich kurz die Eigenschaften von Musik als kulturelle Praxis und semiotisches System zu vergegenwärtigen. Man kann dann besser beurteilen, welche Schwierigkeiten bei der sprachlichen Beschreibung von Musik auftreten und leichter begründen, warum bestimmte Techniken der Versprachlichung favorisiert werden. Die Semiotik zweifelt nicht daran, dass Musik – wie Sprache, Bild und Geräusch auch – ein Zeichensystem bzw. ein kommunikatives Medium darstellt. Dafür spricht, dass die musikalische Syntax stark ist. Ein Musikstück (Lied, Symphonie) setzt sich aus kleineren Elementen, wie Tönen, Harmonien, Melodien, Themen oder Sätzen zusammen. Die Syntax des so entstehenden Texts funktioniert einerseits linear als Reihung von Tönen im Metrum, andererseits simultan ganzheitlich als Erklängen mehrerer Töne in Harmonien.

Dieser komplexen Syntax von Musik steht eine flexible Pragmatik zur Seite. So kann Musikalisches entweder allein stehend oder im Verbund mit Sprache, Bild und Geräusch (in Film, Lied, Tanz und Oper z.B.) verschiedenste Funktionen haben. In Gesamttexten etwa signalisiert Musik Gefühlszustände, charakterisiert und dramatisiert Personen oder Handlung, und verleiht dem Kommunikat Struktur.

Heikel ist indes die Semantik bzw. die Semantisierbarkeit von Musik. Faltin (1985: 187) z.B. meint, Musik sei “ein genuin syntaktisches Gebilde, dessen Bedeutung seine wahrgenommene Syntax ist”. Lissa (1990: 119) sieht Musik als semantisch defizitär an, weil ihr die Fähigkeit zur Darstellung im Sinne Karl Bühlers weitestgehend fehlt. Folgerichtig bezeichnet Karbusicky (1987: 241) Musik als ein “Zeichensystem in *spé*”, weil die Bedeutungen, die wir ihr zuschreiben, in starkem Maße von individuellen seelischen Zuständen, Erfahrungen mit und Genrewissen über Musik sowie von einer gesellschaftlich geprägten Hörerkultur abhängen. Fest steht aber auch, dass Musik vorrangig als assoziatives Indexzeichen fungiert, d.h. sie verweist – wie auch immer vage – auf in der Erfahrung Erlebtes, Gefühlszustände und Stimmungen. Im Sinne Bühlers also wäre Musik als vorwiegend expressive Zeichenressource zu kennzeichnen.

Große Unterschiede im Vergleich mit anderen semiotischen Systemen zeigt die Musik, vor allem auch was ihre Wahrnehmung angeht. Hier reklamiert man spätestens seit Hanslick eine besonders rasche, intensive und unmittelbare Wirkungskraft der Musik auf Sinne und Geist:

Musik wirkt auf den Gemütszustand rascher und intensiver als irgend ein anderes Kunstschönes. [...] Nicht nur rascher, auch unmittelbarer und intensiver ist die Einwirkung der Töne. Die anderen Künste überreden, die Musik überfällt uns. [...] Keine Kunst kann da so tief und scharf in die Seele schneiden. (Hanslick 1918: 103)

Engel (1990: 55ff.) fasst die perzeptiv-kognitive Zieldimension von Musik als “rein emotionell sensitiv-physiologisch-motorisch erregte Affekte” zusammen.

Was bedeutet dies nun für das Sprechen über Musik? Zunächst kann sich die sprachliche Beschreibung von Musik an deren ausgeprägter syntaktischer Strukturiertheit orientieren. Hier ergeben sich Beschreibungsdimensionen, die aus den musikalischen Strukturbausteinen – wie Rhythmus, Tempo, Melodik, Harmonie, Instrumentierung oder Dynamik – folgen. Des Weiteren ist es plausibel anzunehmen, dass die große Wirkmächtigkeit von Musik in all ihren Facetten beschrieben wird. Die interessante Frage lautet hier, welche musikalischen Wirkungen sprachlich gefasst werden können und wie. Schließlich liegt es nahe, dass die Zuschreibung von Bedeutungen zu Musik vor allem als Charakterisierung von Gefühlswelten und

Seelenzuständen erfolgen wird. Oder gibt es hier Alternativen; etwa im Ausweichen auf die Beschreibung von eher musikperipheren Aspekten wie Künstler, Werkgeschichte usw.?

Auch wenn ich einer Semiotik der Musik, d.h. ihrer kommunikativen Bedeutungs- und Wirkfähigkeit bereits das Wort geredet habe, mache ich hier noch eine präzisierende Einschränkung. Für mich ist jedes Zeichensystem (auch Sprache) für sich allein genommen semantisch unzureichend. Sinn ergibt sich nur durch das Kommentieren, Paraphrasieren und Explizieren einer Zeichenmodalität durch eine andere – ein Verfahren, das Ludwig Jäger (2002: 35ff.) als “Transkription” bezeichnet. Das Umschreiben dient dem Lesbarmachen von Texten, es schließt den in ihnen enthaltenen Sinn auf, ja erzeugt ihn erst oder immer wieder neu. Musikrezensionen also sind eine Form der sprachlichen Transkription von Musik (neben Partiturnotizen, Komponistenaussagen, Briefen, Werkbeschreibungen etc.). Sprache als “Gravitationszentrum” (Krämer 2005: 153) unserer Kultur und als “Archimedium” (Jäger 2002: 34) kann zur Transkription aller Zeichensysteme verwendet werden, eben weil sie hinreichend abstrakt ist und ein Vokabular für alle Sinneseindrücke liefert. Musik hingegen steht in multimodalen Bezügen meist für die Entlastung vom Faktisch-Informativen der Kommunikation. Ihre genuinen Funktionen – z.B. entspannen, erbauen; aber auch in Gesamttexten und sozialen Kontexten zu passen und zu dienen – kann sie “nur deshalb erfüllen, weil unser Gehör nicht dazu verpflichtet ist, in jeder Tonformel ein ‘Zeichen’ zu dechiffrieren” (Karbusicky 1987: 229).

3 Textsorte Musikkritik/Musikrezension

Die hier untersuchten Texte fallen in die heterogene Textsorte der Rezension, speziell der Musikrezension/Musikkritik. Damit ein Text als Musikkritik identifiziert werden kann, muss er bestimmte typische Merkmale aufweisen. Diese Merkmale sind auf zumindest vier Beschreibungsebenen angesiedelt: Themenstruktur, Sprachhandlungsstruktur, Formulierungsmuster, kommunikative Situation (s. dazu Androutsopoulos 1999). Zunächst sind die in CD-Rezensionen verhandelten Themen vielfältig aber dennoch erwartbar. Mit einiger Verallgemeinerung betreffen sie den Tonträger als materielles Objekt, dessen kommerziellen Kontext (Markt), die aufgenommenen Musikstücke, biobibliographische Fakten/Anekdoten zum Komponisten, die Qualität der Musiker, deren Interpretation (Lesart) des Musikstücks sowie – für meine Untersuchungen zentral – den eigentlichen Klang der Musik. Diese Teilthemen können beliebig strukturiert und entfaltet werden; hier – wie auch beim Formulieren – zeigt sich die große Freiheit der Textsorte, der oft künstlerische und sprachästhetische Qualitäten nachgesagt werden.

Eher normativ sind hingegen die Möglichkeiten des Sprachhandelns. Musikkritiker *berichten* über das Erscheinen einer CD, *beschreiben* deren Qualitäten, *vergleichen* aktuelle Klangmerkmale mit denen anderer Tonträger, *erzählen* Anekdoten über Künstler und Musikkontexte und *bewerten* die Musik. Zum Bewerten kann es gehören, Maßstäbe zu *erklären* und Urteile zu *begründen*. Schließlich mag die Rezension das bewertete Produkt auch mehr oder weniger explizit *empfehlen*. Bezüglich der Sprachhandlungen ist vor allem die Frage interessant, ob Musikrezensionen eher deskriptiver oder eher evaluativer Natur sind.

Ebenso wird diskutiert (cf. Thim-Mabrey 2001: 49ff.), ob der kumulative Sprachhandlungseffekt von Musikrezensionen nicht ‘deklarativ’ im Sinne von Searle ist. Das bedeutet: der Schreiber versucht nicht allein, dem Klangerlebnis angemessene Wörter zu finden, sondern die gewählte Formulierung schafft handlungspraktische Fakten, indem sie Musik-

produkt und Musikern einen medial gültigen Status zuweist. Feste Formulierungsmuster – wie etwa im Wetterbericht oder der Sportreportage – gibt es kaum. Schließlich will sich der Schreiber vor allem auch stilistisch selbst darstellen, muss verschiedenen Leserkulturen gerecht werden und balanciert rationale mit emotionalen Elementen. Wohl aber erzeugt die beschreibende und bewertende Grundorientierung der Texte erwartbare sprachliche Eigenschaften wie z.B. eine hohe Frequenz von Adjektiven, musikspezifischen Fachbegriffen und ein gewisses Spektrum argumentativ-rhetorischer Muster des Bewertens.

Musikrezensionen stehen schließlich in einer klaren kommunikativen Situation: in Abwesenheit des klanglichen Produkts bzw. Erlebnisses beschreiben sie Musik und verbinden so einen meist fachlich gut gebildeten Experten mit einem heterogenen massenmedialen Publikum. Verständlichkeit, Identifikation, Vergleichspotenzial und sprachästhetische Erfahrung sind wichtige Zieldimensionen der Texte.

Nach dieser Kurzcharakteristik der Textsorte ‘Musikrezension’ schränke ich meinen Betrachtungshorizont auf die Frage ein, über welche sprachlichen Ressourcen die Beschreibung von musikalischem Klang verfügt. Das Teilthema ‘Klang’ hat wiederum verschiedene Dimensionen: vom Gesamteindruck über Ausführung, Lesart bis hin zu Wirkungen und den einzelnen Bausteinen von Musik. Meine Beobachtungen basieren auf 60 CD-Rezensionen aus gut etablierten und bekannten Musikzeitschriften. Das Korpus behandelt Klassik- und Pop-Musik zu gleichen Teilen. Die folgenden Erkenntnisse sind symptomatisch und verallgemeinerbar mit Blick auf eine Linguistik der Klangbeschreibung, auch wenn die Textsorte natürlich eine beträchtliche mediale und themenbedingte Variation kennt.

4 Sprachliche Charakterisierungen von musikalischem Klang

Neben spezifischen Dimensionen des musikalischen Klangs – wie Melodie, Harmonie, Instrumentierung, Rhythmus oder Tempo – ist dem Rezensenten zunächst daran gelegen, den klanglichen Gesamteindruck zu charakterisieren. Solche Zuschreibungen von generellen Klangqualitäten beziehen sich entweder auf die gesamte Einspielung oder aber auf einzelne Musikstücke. Die aus dem Korpus gesammelten Belege zeigen eine große Vielfalt der pauschalen Beschreibung und Bewertung von Klängen; diese lässt sich systematisch auf die vertretenen semantischen Felder untersuchen. Ich habe also die verwendeten Ausdrücke thesaurusartig nach großen thematischen Gruppen geordnet. Dabei sieht man, wie die Sprache das Phänomen Klang zu fassen versucht. Voran gestellt sei, dass sich nur elf Ausdrücke fanden, die für die Beschreibung von Klang lexikalisiert sind, und zwölf für die Charakterisierung von Geräuschen (s. Abb. 1).

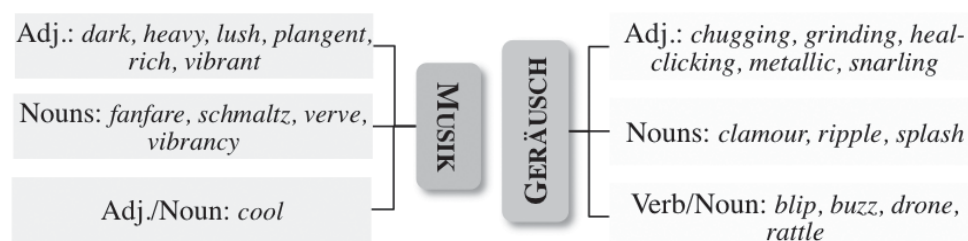


Abb. 1: Lexikalisierte Ausdrücke zur Klangbeschreibung

Alle anderen Adjektive und Substantive stehen in keinem näheren konventionalisierten Bezug zu Klängen. Sie werfen ein Licht darauf, wie wir Musik konzeptualisieren, d.h. wie wir sie wahrnehmen und gedanklich-begrifflich behandeln. Insgesamt ergaben sich fünf thematische Gruppen, die in semantische Felder strukturiert werden können (s. Abb. 2). Diese Topographie der Begrifflichkeiten des Sprechens über Musikklang möchte ich im Folgenden genauer vorstellen.

<p>1 Musik als materieller Gegenstand</p>	<ul style="list-style-type: none"> • ... <i>a certain cloudiness, a rather <u>opaque sound stage</u> which blunts the tutti somewhat.</i> (c_mw(11/08)_cd_symp_h_smetana) • ... <i>the <u>bright, rolling pop</u> of his 1967 Top Ten hit, 'Brown Eyed Girl'.</i> (p_rs(11/04)_cd_p_r_vanmorrison_astralweeks)
<p>2 Musik als Stimmung/ Gefühl</p>	<ul style="list-style-type: none"> • ... <i>both have a <u>laid back pop/rock sound</u> with plenty of groove to them.</i> (p_ap(03/08)_cd_i_thekooks_konk) • ... <i>it <u>delivers an emotional punch</u> that proves all other rock stars owe us an apology.</i> (p_rs(11/07)_cd_r_radiohead_rainbows)
<p>3 Musik als zu bewertendes Artefakt</p>	<ul style="list-style-type: none"> • ... <i>her cat-strangling whine is still <u>a remarkably ugly sound</u>, no matter what she's singing.</i> (p_rs(12/07)_cd_p_celinedion_takingchances) • ... <i>the sonics, while better than the Mozart, are <u>vastly inferior to the Mahler</u>, whose sound is <u>quite adequate</u>.</i> (c_and(09/11)_cd_symp_h_mozart_mahler_rstrauss_brahms)
<p>4 Musik als Sprache/ Literatur</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>From the breathless buildup of the spoken intro through <u>terse</u>, sweat-soaked early hits such as 'Try me' and 'Think' ...</i> (p_rs(11/03)_cd_p_r_jamesbrown_liveapollo) • <i>Walter was a more vital conductor, as <u>lyrical</u> as ever but with a keener <u>sense of musical rhetoric and drama</u>, than in those later stereo recordings.</i> (c_and(09/11)_cd_symp_h_mozart_mahler_rstrauss_brahms)
<p>5 Musik als ausbalanciertes Ganzes</p>	<ul style="list-style-type: none"> • ... <i>they sound rather trivial and <u>incongruous</u> after the emotional depths plumbed by the concerto.</i> (c_bbc(10/08)_cd_celloc_elgar) • ... <i>the second – especially the variation movement – shows wonderful <u>sensitivity to the original</u>.</i> (c_mv(11/08)_cd_ch_marcel)

Abb. 2: Konzeptualisierungen von Musikklang

Die erste, bei weitem größte Gruppe von sprachlichen Ausdrücken (91 Belege) behandelt musikalischen Klang als materiellen Gegenstand mit diversen sensorisch wahrnehmbaren physikalischen Eigenschaften. Je nach dem Sinneskanal lassen sich hier visuelle (*colour, darken, lighten, shading, bright, shiny, opaque, muddy*), taktil-haptische (*crisp, smooth, velvet, warm, chilly, tepid*) und gustativ-olfaktorische (*astringency, sourly, sweet*) Grundlagen der Charakterisierung von Musikklang erkennen. Neben diesen vertrauten synästhetischen Übertragungsmechanismen finden wir aber auch die Charakterisierung von Musik als Objekt mit Gewicht (*lightweight, anvil-heavy*) und Form (*plump, well-formed*) und Material (*liquid,*

fluidity, texture). Einleuchtend ist schließlich auch, dass sich eine ganze Reihe von Klangbeschreibungen finden, die Musik als ein sich bewegendes Etwas perspektivieren (*dashing, meander, motion, rolling, plunge*).

Ich hatte Musik als Indexzeichen für Emotionales bestimmt. Es kann daher nicht verwundern, dass ein zweites semantisches Feld aus Stimmung und Gefühl beschreibenden sprachlichen Ausdrücken besteht (64 Belege). Nicht ganz klar ist dabei auszumachen, ob die Wörter dem musikalischen Klang Emotionen als inhärente Eigenschaften direkt zuweisen oder aber die Emotionen als Wirkungen von Musikklang dargestellt werden. Beides kommt vor – die Grenzen sind fließend. Drei Teilbereiche sind auszumachen. Erstens erscheint Klang als mit menschlichen Charakterzügen ausgestattet (*extrovert, gentleness, sanguine, morose, laid back* [sic]). Zweitens wird Musikklangliches mit Hilfe von Bezeichnungen für positive (*serene, cheery, peace, ecstatic, exuberance*) wie negative Stimmungen (*passionless, furious, mental, melancholy*) dargestellt. Und drittens werden dem Klang verschiedene emotionale Wirkungen zugeschrieben (*shock, punch, hypnotic, comical*).

Im Gegensatz zu diesen beiden thematischen Gruppen fällt die Klangbeschreibung dann recht unspezifisch aus, wenn allgemein bewertende Adjektive verwendet werden (43 Belege). Diese dürften sich kaum vom Sprachgebrauch bei der Rezension anderer kultureller Artefakte unterscheiden. Sie können lediglich ein subjektives pauschales Urteil des Kritikers transportieren (*brilliant, fantastic, superb, ugly*). Andere Ausdrücke jedoch bringen implizit einen Bewertungsmaßstab zum Tragen (*finest, most extreme, adequate, inferior, particularly unique*), der dann im Text auch ausgeführt werden muss. Und schließlich finden auch viele Ausdrücke Verwendung, die eine Bewertung von Musikklang vom Blickwinkel seiner Wirkung her vornehmen (*pleasurable, hugely appealing, delightful, dazzling, eerie, ominous*).

Dass musikalischen Klangphänomenen sprachähnliche Qualitäten zugeschrieben und sie mit literarischen Kategorien bezeichnet werden, zeigt die nächste thematische Gruppe (27 Belege). Ein semantisches Feld besteht dabei aus Lexemen, die Sprechweisen auf Musikklang übertragen (*eloquent, hollering, screaming, bluster, squall*) oder Sprachstrukturelles für Musik reklamieren (*statement, analytical, terse, expression, expressivity*). In einem zweiten semantischen Feld finden wir literarische Gattungsbezeichnungen und Stile, die zur Charakterisierung von musikalischem Klang herangezogen werden (*poetic, drama, lyrical, epic*). Hier sehen wir eine zentrale Art der Wahrnehmung von Musik, nämlich als in struktureller und artikulatorischer Weise sprachanalog.

Ein letzter thematischer Bereich des Schreibens über Klang soll noch erwähnt werden. Er vereint Ausdrücke, die dem impliziten Wertmaßstab verpflichtet sind, Musikklang sei ein ausbalanciertes, im Gleichgewicht befindliches Ganzes (20 Belege). Hier gibt es zum einen Formulierungsmuster, die eine gelungene Kombination von Eigenschaften thematisieren (*married form with beauty, balanced, mixed, contrasted, variety and contrast*). Zum anderen finden wir mehr oder weniger explizite Zuschreibungen von Harmonie (*round off/round, complete, harmonic*). Schließlich sind auch solche Ausdrücke vertreten, die den Zusammenhalt einzelner Dimensionen von Musik und ihre Kompatibilität hervorheben (*cohesive, cogent, incongruous, eclectic, quirky, zipping between...*). Auch der Topos der Authentizität spielt hier hinein (*original, hallmark, unique interpretation, sensitivity to the original*).

Ich möchte abschließend noch kurz auf ein kleines methodisches Problem hinweisen. Es besteht darin, dass die hier zugrunde gelegten sprachlichen Ausdrücke – vorwiegend Adjektive und Substantive – oft inhärent mehrdeutig sind. So z.B. hat *lofty* vier Bedeutungen (s. Abb. 3): ‘hoch’ als Gegenstandsqualität (Turm), ‘hervorragend’ als Eigenschaft einer Idee (Ideale), ‘stolz’ als Charaktereigenschaft und ‘strapazierfähig/kräftig’ als Qualität von

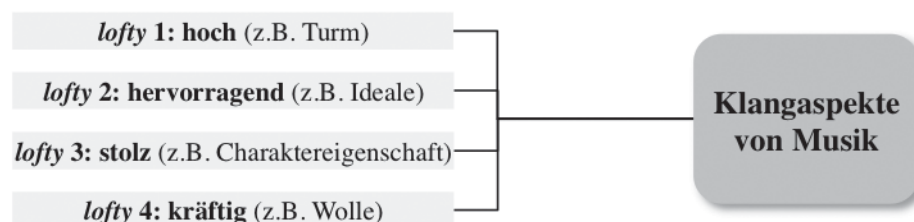


Abb. 3: Vagheit & Unterdeterminiertheit

Textilien (Wolle). Hier sind also mehrere semantische Merkmale – literale und übertragene – miteinander verwoben; nur eine konventionalisierte Funktion zur Beschreibung von Musik hat die Wortbedeutung nicht. Folglich kann es nicht klar sein, zu welchem Themenfeld der sprachliche Ausdruck gezählt wird und aus welchem semantischen Bereich die Übertragung zur Klangbeschreibung stattfindet. Vielmehr lässt sich das Lexem *lofty* auf verschiedene Klangaspekte von Musik beziehen. Man mag daraus den Schluss ziehen, dass es vorwiegend solche polysemen und pragmatisch polyfunktionalen Wörter sind, die sich zur Charakterisierung von musikalischem Klang eignen. Das Resultat wäre dann ein hohes Maß an Vagheit und semantischer Unterdeterminiertheit beim Sprechen über Musik.

5 Sprachliche Zuschreibungen von Musikwirkungen

Ich hatte Musik bereits als besonders wirkmächtige symbolische Praxis charakterisiert und betont, dass von ihr unmittelbare perzeptive und emotionale Effekte ausgehen. Es liegt daher nahe, das sprachliche Repertoire zur Klangbeschreibung ein wenig genauer daraufhin zu untersuchen, welche Wirkungen der Musik wie zugeschrieben werden. Hier geht es zum einen wieder darum, große semantische Felder zu bestimmen, d.h. herauszufinden, welche Arten von Wirkungen sprachlich gefasst werden. Zum anderen aber haben wir es bei der Wirkungszuschreibung neben der Deskription vor allem auch mit impliziten Bewertungen und Qualitätsurteilen zu tun. Das bedeutet, es muss gefragt werden, wie diese Evaluationen sprachhandlungstechnisch bewältigt werden.

Mein Korpus zeigt, dass Wirkungszuschreibungen meist als mehr oder weniger explizite Versprechen oder Prognosen formuliert werden – d.h. dem Leser wird das Eintreten dieser oder jener Wirkungsdimension in Aussicht gestellt (*will definitely warrant head bobbing*). Zudem handelt es sich selten um die einfache Zuschreibung von Qualitäten (d.h. lexikalische Techniken), sondern vielmehr um argumentative Sprachhandlungsstrategien, also um Topoi, die syntaktisch unterschiedlich formuliert sein können. Im Folgenden werfe ich einen Blick auf die verschiedenen Typen von Wirkungen, die Musik in dem untersuchten Korpus sprachlich zugeschrieben werden (s. Abb. 4).

Eine erste große thematische Gruppe versammelt mehr oder weniger unmittelbare Wahrnehmungseffekte des Musikhörens. Der Rezensent schildert seine sensorisch-mentalen Reaktionen auf die jeweilige Musik und prognostiziert das Eintreten dieser Effekte beim Leser. Diese Wirkungsdimension ist besonders für Pop-Musik wichtig. Hier werden zunächst Bewegungen als physische Effekte von Musik thematisiert (*dancing; shoulder-shimmying; head-bobbing; had me on the edge of my seat: raise lighters*). Ebenso unmittelbar sind

1 Wahrnehmungseffekte des Musikhörens	<ul style="list-style-type: none"> • ... but it still <u>sends a jolt down the spine</u> when you hear them at the very apex of their abilities. (p_nme(06/07)_cd_altr_whitestripes_ickythump) • ... it's <u>catchy</u>, you <u>can't help singing along</u> and it <u>grates on you</u> after a few days when you <u>can't get it out of your head</u> (p_bbc(06/07)_cd_p_mika_cartoon)
2 Anschluss-handlungen als Musikwirkungen	<ul style="list-style-type: none"> • If the concertos aren't enough to <u>send you running to the record store</u>, then the fillers [...] make this release a must-have. (c_and(11/01)_cd_conc_son_mozart_vic1to5_sonv1.p(k454,526) • ... one can only <u>salivate a bit for more</u> (c_mw(01/08)_cd_windconc_telermann)
3 Musikwirkungen als ästhetische Präferenzen	<ul style="list-style-type: none"> • <u>If you'd like a truly different and much smoother interpretation of Elgar's great work</u>, then this is for you. (c_bbc(10/08)_cd_celloc_elgar)
4 Unsagbarkeit musikalischer Qualitäten	<ul style="list-style-type: none"> • ... I'm at pains to convey all these images... . (c_bbc(10/08)_cd_solopiano_ravel) • You'll know what we mean when you hear it. (p_nme(06/07)_cd_altr_whitestripes_ickythump)

Abb. 4: Sprachliche Zuschreibungen von Musikwirkungen

emotionale Reaktionen (*sends a jolt down your spine; melancholy deepens*). Pop-Musik werden des Weiteren besonders häufig zwei Wirkungsweisen zugeschrieben: die Musik bleibt unweigerlich mental haften und geht schnell in das Gedächtnis ein (*catchy; drew attention; sucks you in; grates on you; can't get it out of your head; get caught up; learn word for word*) und der Hörer ist ihr aufgrund bestimmter Qualitäten unweigerlich ausgeliefert (*automatic connection with listener; grip in spell; fall head over heels; hate yourself for enjoying it; can't stop your-self having a great time*). Hinzu kommt noch die meist pauschale Bewertung der mentalen Anstrengung, die das Hören der jeweiligen Musik erfordert (*easy/difficult on the ears; pleasant listen; ear needs to become accustomed*).

Was für die Pop-Musik sensomotorische und mental-affektive Musikwirkungen sind, das entspricht in der Rezension klassischer Musik dem Topos der Unmittelbarkeit oder Authentizität. Die Schreiber beurteilen hier ja nicht neue, vorher noch nie gehörte Musik, sondern versprachen ihre Eindrücke zu Musikerlebnissen, die ihnen in der Regel vertraut sind. Hohe Qualität verbindet sich hier offenbar primär mit der Vorstellung, Bekanntes habe die Kraft, besonders neu und frisch zu wirken (*as though hearing the familiar for the first time; fresh-eared listenings of warhorse Haydn concertos*). Alternativ goutiert man auch den Klang, der unmittelbare Evokationen hervorruft und im Verhältnis zu einer wie auch immer gearteten Vorlage authentisch und original wirkt (*feel you're hearing the authentic voice of the composer; sound evokes wartime genesis and religious intensity; can't help but imagine that first audience*).

Weniger unmittelbare und stärker reflektierte Wirkungen von Musik tendieren eher zum Bewerten denn zum Beschreiben. Die Bewertung fällt dann noch recht implizit aus, wenn die Schreiber Anschlusshandlungen und -reaktionen auf das Musikhören schildern. Hier ist zum einen der Topos des schnellen Kaufen und Besitzen Müssens zu finden (*run to record store; buy this*). Zum anderen wird eine Vorfriede und Ungeduld auf neue Veröffentlichungen sowie ein Drang des immer wieder Hören Wollens zum Thema gemacht (*wait for more; press play; salivate for more; looking forward to releases*).

Kaum noch als Wirkung von Musik im eigentlichen Sinne wird man die explizite Bewertung musikalischer Qualitäten verstehen, wenngleich es sich dabei immer noch um Wirkungsurteile handelt. In dieser thematischen Gruppe gibt es Äußerungen über individuelle Geschmacksurteile (*highly attractive; favourite for repeated listening; never fail to delight; ugliest bullet you ever dodged; works well as a curtain closer*), Aussagen zur Konformität des Musikerlebens mit Erwartungshaltungen (*worth the wait; album I was hoping for*) und Bemerkungen über die Marktprognose der Musik (*should do well as a radio single; a rather limited market; should inject life into the flute fraternity*). Diese klar evaluativen Ausdrucksressourcen tragen zu der eingangs erwähnten 'deklarativen' Funktion von Musikkritiken bei. Sie fällen pauschalisierende Urteile, geben dem rezensierten Produkt einen Wertstatus und dürften so auch mit Blick auf Kaufentscheidungen handlungsleitend sein.

Eine weitere thematische Gruppe ist besonders interessant; hier finden sich Formulierungsmuster, die zwei Sprachhandlungsziele verfolgen. Sie adressieren bewusst ausgewählte Hörergruppen mit bestimmten ästhetischen Präferenzen und garantieren diesen gewisse Musikwirkungen. Damit verbinden sich natürlich implizit Urteile und Bewertungen über die rezensierten Musikprodukte. So z.B. schreibt ein Rezensent über einen bestimmten Song: *The Night of the Lotus Eaters [...] (haunting lyrics, thumping repetitive beats, rock guitars and eerie percussion) is for all the traditional Seeds fans who like to be scared at night*. Diese argumentative Technik federt einerseits die Zuschreibung musikalischer Qualitäten und Wirkungen dadurch ab, dass angegeben wird, wem sie wie gefallen werden. Der Verweis auf die anvisierte Zielgruppe macht andererseits die Klangbeschreibung verständlicher und plausibler. Das rhetorische Muster kommt in drei syntaktischen Varianten vor: eine Klangqualität bzw. eine musikalische Wirkung ist für eine bestimmte Gruppe geeignet (*an LP for people who think leaving the washing-up until the morning is living dangerously*); ein Klang wird eine bestimmte Wirkung auf die beschriebene Gruppe haben (*may have traditional fans squirming; Messiaen fans will want to buy this CD for the recording of Fantaisie alone*) sowie Geschmackspräferenz und Klangqualität stehen in einem konditionalen Bezug zueinander (*If you'd like a truly different and much smoother interpretation of Elgar's great work, then this is for you*).

Schließlich erfahren wir auch etwas über die Natur musikalischer Wirkungen, wenn sich der Schreiber auf ein Eingeständnis der Unsagbarkeit bzw. Unausdrückbarkeit musikalischer Qualitäten verlegt. Dies ist ein rhetorischer Trick, der zum einen damit argumentiert, dass die Evokationen durch Musik zu komplex sind (*I'm at pains to convey all these images*), zum anderen darauf verweist, dass sich das Hörerlebnis durch keine sprachliche Beschreibung ersetzen lässt (*You'll know what we mean when you hear it*).

6 Typisierung musikalischer Qualitäten

Die bisher diskutierten Beispiele zeigen, dass Rezensenten viel geistige Energie investieren, um musikalische Klangqualitäten sprachlich zu fassen. Ausgehend von einer feinen individuellen Wahrnehmung suchen sie die lexikalischen Ressourcen und Formulierungen, die eine adäquate und genaue Klangbeschreibung ermöglichen – natürlich immer auch im Bewusstsein, einen eigenen, frischen Stil zu schreiben. Da aber – wie wir gesehen haben – kaum konventionalisierte sprachliche Ausdrücke zur Beschreibung von Klang zur Verfügung stehen, sind die Schreiber gezwungen, hochgradig mehrdeutige Wörter in metaphorischer Übertragung zu verwenden (zur Metaphorik musikwissenschaftlicher Kommunikation s. Störel 1997). Klarheit und intersubjektive Verständlichkeit können sich so, d.h. in Abwesenheit eines Lexikons für Klänge – etwa im Unterschied zum Sprechen über Wein oder Parfüm –, kaum einstellen. Kommuniziert wird meist ein vager Eindruck musikalischer Qualitäten.

Aus diesem Grund greifen die Rezensenten vielfach zu Techniken, die darauf zielen, musikalische Qualitäten festzuschreiben und zu kategorisieren. Diese möchte ich hier im Unterschied zur detaillierten Beschreibung als Typisierung von musikalischem Klang bezeichnen. Die Typisierungsleistung besteht darin, einen facettenreichen sensorischen Eindruck, d.h. die klangliche Anmutung von Musik, auf eine klare Kategorie zu bringen. Man mag sich dies so vorstellen wie die Lokalisierung eines Ortes auf der Landkarte – es geht also bei diesen Schreibstrategien um eine Art Kartographie des musikalischen Klangs, deren Ziel selbstverständlich in einer guten Navigierbarkeit für den Leser besteht. Die rezensierte Musik soll in der “Klanglandschaft” verortet werden und dazu muss sie zu bekannten Fixpunkten und vertrauten Bezirken in Beziehung gesetzt werden. Die beiden sprachlichen Teilleistungen des Typisierens von musikalischen Qualitäten sind also erstens das Benennen oder Etikettieren eines Klangs (vergleichbar mit dem Lokalisieren) und zweitens das Vergleichen des Klangs mit anderen als bekannt vorauszusetzenden (vergleichbar mit dem räumlichen in Beziehung Setzen) (s. Abb. 5). Das Typisieren funktioniert nur dann, wenn beim Leser ein

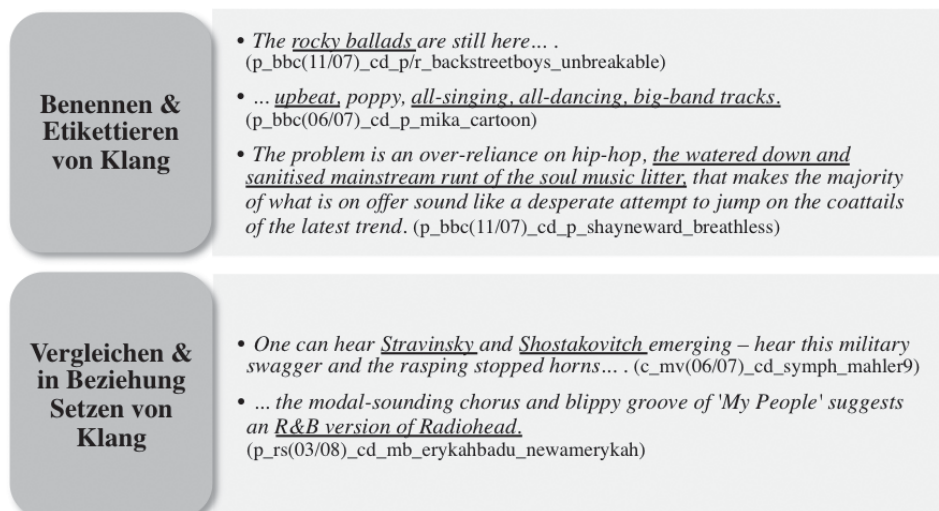


Abb. 5: Typisierung musikalischer Qualitäten

gewisses Koordinatensystem musikalischer und klanglicher Referenzpunkte existiert, das dem Vergleichen und Bezugnehmen Ordnungsrahmen und Sinn gibt. Solche Fixpunkte sind vorausgegangene CDs und Einspielungen, bekannte Titel und Werke, stilistische Merkmale bestimmter Interpreten und Gattungen usw. Im Folgenden will ich die Linguistik des Etikettierens und Vergleichens in Musikkritiken ein wenig näher beleuchten.

Klare Typisierungen von musikalischem Klang erreicht man am einfachsten durch ein Bezeichnungssystem, das – in unterschiedlichen Graden der Spezifikation – die Zuweisung eines Musikstückes und seiner musikalischen Qualität zu einer prototypischen Kategorie leistet. Für klassische wie Pop-Musik ist dieses etikettierende Zuschreiben gleichermaßen wichtig. So finden wir hier Genre-Labels (*baroque, orchestral, dance-forms, rock, disco, jazz, pop, funk, crossover*), Labels zur Bezeichnung von Formaspekten (*trio sonata, counterpoint, quintet, duo, drum & bass rhythm*) sowie vor allem in den Klassikrezensionen jede Menge Stil-Labels (*Hispanic homage, flamenco style, mainstream*).

Ein wesentlicher Unterschied in den Bezeichnungssystemen der Klassik- und Poprezensionen besteht darin, dass für Klassik ein fein ausdifferenziertes Begriffsrepertoire auf mehreren Ebenen – z.B. Struktur, Instrumentierung, Rhythmus, Tempo etc. – zur Verfügung steht, das als Fachsprache bei den Lesern vorausgesetzt wird. Pop-Musik-Rezensionen verwenden hingegen primär Genre- und Stil-Labels, um neuartige und erstmals gehörte Stücke in ihrer Klanganmutung zu charakterisieren und in ein bestehendes Raster der Stile und Genres einzuordnen. Neben einfachen Substantivlabels (*disco-pop, blues, boogie, hip hop, hip-pop, soul, grunge, funk, groove, R&B*) spielen hier vor allem komplexe Nominalphrasen eine zentrale Rolle. Sie nutzen attributive Adjektive als Pre-Modifier, denen eine Reihe von kommunikativen Aufgaben zukommt. Erstens gibt es natürlich von den Labels selbst abgeleitete Adjektive (*funky, poppy, rocky, discoey, punky*); sie kennzeichnen vor allem Mischungen von Stilen bzw. die konkrete Ausprägung eines Genres. Zweitens geben viele Adjektive das Ausmaß bzw. den Grad des Vorhandenseins von bestimmten Genre- und Stilmerkmalen in einem konkreten Stück an (*full-blown, soul-laden, pseudo-soulful, reggae-infused, lite-reggae*). Und drittens – das ist die zahlenmäßig größte Gruppe – dienen die Adjektive der näheren Beschreibung und Eingrenzung eines Genres oder Stils (*upbeat, all-swinging/all-dancing, bright, rolling, Irish, American, gothic, earthy, raw, pure, stripped down, cocky, tame, laboured, repetitive, fragile, blippy, stable* etc.). Die Typisierung von Klang mittels ordnender Etiketten kann aber auch von der Postmodifikation in Nominalphrasen Gebrauch machen (*the watered down and sanitized mainstream runt of the soul music litter; strikingly mature form of art song; dirty whirl of blues and boogie; old ways of pop*). Ein typisches Muster positioniert eine Präpositionalphrase – vorzugsweise eine *of*-phrase – in der Funktion des Post-Modifier. Diese enthält das Genre- oder Stiletikett; es spezifiziert das Head-Noun und seine Pre-Modifier. Bleibt noch anzumerken, dass insbesondere Pop-Musik-Rezensionen über eine große Vielfalt von Etiketten zur Bezeichnung der zu rezensierenden Gegenstände verfügen; einige davon sind allgemeiner Natur (*track, piece, song, album, record, number, production*), andere eher semantisch spezifischer (*ballad, epic, love song, art song, potpourri, march*). In Kritiken klassischer Musik fällt diese Art der Referenz zumeist fachsprachlich konkret aus, indem ein bestimmter Teil der Musik mit dem eingebürgerten Terminus bezeichnet wird (*allegro, moderato, alla breve, movement, cadenza* etc.)

Ich will abschließend einen Blick auf die zweite Typisierungsleistung werfen, nämlich das Vergleichen und in Beziehung Setzen des zu bewertenden Musikklangs mit anderen, als bekannt vorausgesetzten Klängen. Bei der Benennung bzw. Etikettierung haben wir bereits gesehen, dass es offenbar schwierig ist, ein komplexes Musikhörerlebnis auf klare Kategorien

zu bringen. Umfangreiche und stark modifizierte Nominalphrasen sind die Folge; in ihnen werden die gewählten Typisierungen vielfach relativiert und spezifiziert. Das Vergleichen aktuell wahrgenommener Klänge mit bereits erfahrenen und angeeigneten Musikqualitäten ist hier ein natürlicher Ausweg. Statt sich also auf klare Bezeichnungen und Kategorisierungen festzulegen, setzt der Musikkritiker den Bewertungsgegenstand in Beziehung zu Klangmarken oder musikalischen Fixpunkten, die als Koordinatensystem des Bezugs dienen. Wie funktioniert dies nun und welche sprachlichen Muster erscheinen dafür typisch?

Zunächst entspricht das Vergleichen im Kern einem großen “names dropping” – in Frage kommen Bandnamen, Komponisten- und Interpretennamen, Titel bekannter Songs oder Musikstücke und dergleichen mehr. Diese aber können nun, unterschiedlichen Strategien folgend, in pragma-semantische Muster eingebunden werden. Die klanglich-musikalischen Referenzpunkte lassen sich zum einen lediglich nennen und argumentativ verarbeiten (*one can hear Stravinsky and Shostakovitch emerging; there’s something more Springsteen than traditional Cave in ...; I needn’t cite Kubelík, Talich, Anèrl, Jeremias and all the rest*). Dabei ist es Usus, dass die gewählten Namen Gradmesser bzw. prototypische Verkörperungen bestimmter musikalischer Qualitäten sind, die man nicht näher auszuführen braucht, weil der Leser sie kennt. Ein zweites Muster ähnelt letztlich dem Etikettieren – ich will es Attribuierung nennen; hier werden Namen als fest stehende Markierungen von musikalischen Stilen in attributiver Funktion mit entsprechenden Klang beschreibenden Substantiven verwendet (*Frank Sinatra croon, Gary Numan synth-nightmare drones, Richard Ashcroft melodrama, Jimmy Page riff*). Weniger Sicherheit in der Typisierung von Klang vermittelt ein drittes Muster, bei dem die Vergleiche als ungefähre Annäherung gekennzeichnet werden. Man könnte es im Unterschied zur Attribuierung Approximierung nennen. Sprachhandlungstechnisch ist die illokutive Kraft dieser Aussagen schwächer – es handelt sich um indirekte Vergleiche, die oft mit Heckenausdrücken markiert sind (*melodic surprises foreshadow Haydn; Queen-like; a classic [...] the sort that Marilyn Manson would make if...; sounds as if it could have made its way onto Kylie’s latest contribution; numbers are of Ira Gershwin and Noel Coward caliber; even by the standards of late Schubert*).

Neben diesen pragmatischen Funktionen des Vergleichens mag man auch danach fragen, mit welchen sprachlichen Strukturen das in Beziehung Setzen bewerkstelligt wird. Freilich herrscht hier große Vielfalt, jedoch sind einige konzeptuelle Typen der Vergleichssemantik klar zu erkennen. Recht unspektakulär, weil hochgradig erwartbar, sind häufige komparative Strukturen, die Steigerungsformen der Adjektive, ‘more’/‘most’ sowie ‘like’ und ‘less’ oder ‘rather’ nutzen (*her staccato whisper glides and climbs like Diana Ross riding a pony made of caramel; the acoustics [are] more lush on the earlier HMV recording; an abundance of less elegant modulations and rather unmemorable melodic lines and shapes*). Weniger auf subtile Vergleiche, sondern eher auf pauschale Unterschiede sind kontrastive Strukturen angelegt. Sie konstatieren lediglich das Vorhandensein oder Fehlen bestimmter musikalisch-klanglicher Qualitäten (*don’t look here for Kremer’s introspectiveness or Perlman’s sweet sound and good-natured approach; very different from the reserved cool of Wynton Marsalis*). Hierher gehört natürlich auch das Gleichstellen des bewerteten Klangs mit dem jeweiligen Referenzpunkt (*there’s not much difference between Duffy and Leona Lewis*). Schließlich mag das Vergleichen auch darauf fokussiert sein, die Kompatibilität von erlebtem und bereits bekanntem Klangbild festzustellen. Oft wird dabei aber eher Inkompatibilität im Sinne einer Unerreichbarkeit der rezensierten Musikqualität behauptet, ein beliebter superlativischer Topos des Musikkritikers (*an edge that few other recent interpretations could match; Jack Johnson may be a former pro surfer, but he ain’t no Beach Boy*).

Beide Arten der Typisierung musikalischer Qualitäten – d.h. das Benennen von Klangqualitäten und das Vergleichen mit anderen Klängen – verfolgen natürlich klare evaluative Ziele. Es sind die typisierenden Formulierungen der Musikkritiken, in denen die stärksten Werturteile und Bewertungen vorgenommen werden. Bei der Analyse der sprachlichen Daten des Korpus fällt ein interessantes stilistisches Phänomen auf, das die Variabilität des Typisierens deutlich zeigt. Zum einen kann das Etikettieren und Vergleichen verschiedene Grade der Direktheit bzw. Explizitheit des sprachlichen Handelns aufweisen. *It's classic (and incredibly noisy) White Stripes* zum Beispiel fällt ein eher direktes Bewertungsurteil. In derselben Kritik lesen wir aber auch *while Matt Bellamy busies himself trying to extract a C note from the sound of a jet engine exploding, The White Stripes must make do with three meagre instruments – one of which they haven't even learned to play properly*. Hier ist nicht klar, wie der Schreiber seinen vergleichend-typisierenden Kommentar verstanden wissen will. Nur im Rahmen des Gesamttextes lässt sich vom Implizit-Andeutenden auf eine plausible, hier positiv bewertende Lesart schließen. Oft genug bleibt die Formulierung auch bewusst ambivalent, wie z.B. in dem folgenden Vergleich: *Tedder's genius (of a sort) is that he's been able to take the almost perfect demographic of U2's anthemic choruses and Coldplay's angst-ridden, chiming melodies and weld them with hardly a seam in sight*.

Mir scheint, im Indirekten und Impliziten zeigen die Kritiker Kreativität und finden den Raum für eine facettenreiche Beschreibung und subtile Bewertung musikalischer Qualität. Zudem eröffnet sich ihnen vor allem hier die Möglichkeit, ihren individuellen und sozialen, d.h. durch subkulturelle Zugehörigkeit geprägten Stil zu praktizieren. Wenn sich über Musikkritikerstil anhand meines Korpus' überhaupt etwas verallgemeinern lässt, so vielleicht drei kleine Beobachtungen. Erstens ist der Stil des Musikkritikers vom Motiv der Selbstdarstellung getrieben; in seinen Äußerungen soll sich Insider-Wissen, Fachwissen und vernetztes Denken auf vorteilhafte Weise zeigen. Diesbezüglich gibt es zwischen den Kritikerstilen von Pop- und klassischer Musik wenig Unterschiede. Zweitens streben die Rezensenten natürlich beständig nach sprachlicher Abgrenzung und Erneuerung; hier liegt vielleicht der Grund dafür, dass das Schreiben über Musik ganz und gar nicht zur normierenden und ordnenden Fachsprache tendiert, sondern eher zu einem Experimentierfeld für metaphorische Übertragung, Vergleiche und rhetorische Kreativität gerät. Drittens schließlich scheint – jenseits der medialen und subkulturellen Variabilität von informell bis förmlich – die Ausprägung eines konkreten Stils in deutlichem Bezug zur Art des rezensierten Musikprodukts zu stehen. Hier könnte man von einer Ikonizität des Stils (cf. Sandig 2006: 101f.) sprechen; er spiegelt die Eigenart der Musik und orientiert sich an deren Anspruch an Kunstfertigkeit und Status.

7 Ausblick – Forschungsmöglichkeiten

Die vorgestellten Untersuchungen zeigen, mit welchen sprachlichen Ressourcen die Musikrezension Klangphänomene zu fassen sucht; und zwar in drei Dimensionen: der Charakterisierung von musikalischem Klang, der Zuschreibung von Musikwirkungen sowie der Typisierung musikalischer Qualitäten. Sowohl im Alltagsverständnis als auch in der Fachliteratur findet sich die Ansicht, Sprache sei ein ungeeignetes und unzulängliches Medium zur Beschreibung von Musik. Hier liegt die Überlegung zugrunde, dass Sprache und Musik in ihren kognitiven Grundlagen und semiotischen Ressourcen als völlig unterschiedliche Ausdrucksmedien gelten müssen. Daher kann das eine Medium durch das andere nicht erfasst werden.

Die Verbalisierung musikalischer Sinngehalte ist ein mehr oder weniger vergebliches Streben nach dem Erfassen des begriffslosen Musikdenkens in einem begrifflichen Code. (Karbusicky 1989: 9)

Behauptet werden soll eigentlich nur: Musikalische Aufführungen seien weniger als alle anderen Besprechungsgegenstände für eine Beschreibung zugänglich, weil auf sie [...] die Merkmale 'nicht begrifflich', 'nicht-verbal', 'nicht visuell' und 'transitorisch' zutreffen. (Thim-Mabrey 2001: 177)

Von dieser oft "beschrieenen" Ohnmacht der Sprache im Umgang mit Musik kann angesichts der Vielfalt der hier demonstrierten sprachlichen Ressourcen und Techniken meines Erachtens nicht die Rede sein. Auch widerspricht sie der inhärenten Transkriptivität (Jäger 2002: 35) unserer kommunikativen Kultur und Sinnerzeugung. Wohl aber bewegt sich die Sprache oft an den Grenzen der Sagbarkeit, weil sie recht arm an spezifischen Klang beschreibenden Ausdrücken ist. So ist sie oft zurückgeworfen auf metaphorisch-metonymische Anleihen aus "fremden" Sachverhaltsbereichen sowie auf Strategien des Vergleichens und etikettierenden Einordnens. Die hier skizzierten sprachlich-kommunikativen Mittel – so hoffe ich, gezeigt zu haben – kompensieren den Mangel eines speziellen Lexikons für Klangliches jedoch recht gut.

Das hier beschriebene Projekt eröffnet eine Reihe interessanter Forschungsmöglichkeiten und -fragen. Für die Kognitive Linguistik ist spannend, welche konzeptuellen Domänen sich zur Charakterisierung des akustisch-sensorischen Phänomens Musik eignen. Hier sind Vergleiche zum Umgang der Sprache mit anderen Wahrnehmungsmodalitäten, wie z.B. Sehen, Tasten, Schmecken und Riechen angebracht. Für die Funktionale Linguistik ist es aufschlussreich zu untersuchen, welche grammatischen Strukturen und welche Formulierungsmuster den Funktionen des Beschreibens und Bewertens von Musikklang dienlich sind.

Was also hier nur ansatzweise gezeigt werden konnte, lässt sich ausweiten und vertiefen. Dazu wäre zunächst ein größeres und vielseitigeres Korpus notwendig; es könnte unterschiedliche Genres und Musikdiskurse (Programmhefte, Konzertrezensionen, Gespräche zwischen Dirigent und Musiker/zwischen Lehrer und Schüler) sowie verschiedene Medien (Zeitschrift, Internet, face-to-face) berücksichtigen und so versuchen, einen breiter gefächerten Einblick in die sprachliche Kommentierung von Musik zu gewinnen. Die Ziele solcher Studien sind dabei nicht rein theoretischer Natur. Zum einen wäre eine Art Thesaurus Klang beschreibender Ausdrücke ein ganz praktischer lexikographischer Ertrag. Mit Sicherheit würde man hier erkennen, dass es ein reichhaltiges Repertoire von Lexemen und Idiomen gibt, die musikalische Klangqualitäten bezeichnen. Dies würde nicht allein einen Beitrag zur Fachlexikographie der Musik bedeuten, sondern auch die allgemeinsprachige Lexikographie bereichern. Viele Adjektive z.B. scheinen so häufig zur Charakterisierung von Klang eingesetzt zu werden, dass sie eine entsprechende Markierung und eine zusätzliche Bedeutungserklärung im allgemeinsprachigen Wörterbuch benötigen. Schließlich lassen sich die Erkenntnisse zum Sprachgebrauch in der Beschreibung von Musikklang – seien sie lexikalischer, rhetorischer, formulierungs- oder handlungstechnischer Natur – natürlich auch in einer Art "Schreibschule" didaktisieren. Derartige Brücken zwischen linguistischer Textanalyse und Sprachreflexion einerseits und der Anleitung zur Sprach- wie Textproduktion andererseits wären der beste Schlüssel zu einer lebendigen Angewandten Sprachwissenschaft.

Literatur

- Androutsopoulos, Jannis 1999: "Die Plattenkritik. Eine empirische Textsortenanalyse", in: Jannis K. Androutsopoulos & Jens Neumann (Hg.) 1999: *Fanzines. Band 2. Noch wissenschaftlichere Betrachtungen zum Medium der Subkulturen*, Mainz: Ventil-Verlag, 130–177
- Bullerjahn, Claudia 2001: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wißner
- Engel, Hans 1990: "Sinn und Wesen der Musik", in: Vladimir Karbusicky (Hg.) 1990: *Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens*, Darmstadt: WBG, 50–60
- Faltin, Peter 1985: *Bedeutung ästhetischer Zeichen, Musik und Sprache*, Aachen: Rader
- Flückiger, Barbara 2007: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg: Schüren
- Hanslick, Eduard ¹³1918: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: Breitkopf & Härtl
- Jäger, Ludwig 2002: "Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik", in: Ludwig Jäger & Georg Stanitzek (Hg.) 2002: *Transkribieren: Medien, Lektüre*, München: Fink, 19–41
- Karbusicky, Vladimir 1987: "Zeichen und Musik", in: *Zeitschrift für Semiotik* 9/3–4, 227–249
- Karbusicky, Vladimir 1989: "Verbalisierung musikalischer Sinngehalte. Zwischen 'schlechter Poesie' und dem 'Gemachten am Werk'", in: Otto Kolleritsch (Hg.) 1989: *Verbalisierung und Sinngehalt. Über semantische Tendenzen im Denken und Reden über Musik heute*, Wien/Graz, 9–26
- Krämer, Sybille 2005: "Das Medium zwischen Zeichen und Spur", in: Gisela Fehrmann, Erika Linz, Cornelia Epping-Jäger (Hg.) 2005: *Spuren, Lektüren. Praktiken des Symbolischen*, München: Fink, 153–166
- Leeuwen, Theo van 1999: *Speech, Music, Sound*, London: Macmillan
- Lissa, Zofia 1990: "Semantische Elemente der Musik", in: Vladimir Karbusicky (Hg.) 1990: *Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens*, Darmstadt: WBG, S. 114–119
- Rösing, Helmut 1992: "Musik als Lebenshilfe? Funktionen und Alltagskontexte", in: Wolfgang Lipp (Hg.) 1992: *Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie*, Berlin: Duncker & Humblot, 311–331
- Sandig, Barbara 2006: *Textstilistik des Deutschen*, Berlin: de Gruyter
- Störel, Thomas 1997: *Metaphorik im Fach. Bildfelder in der musikwissenschaftlichen Kommunikation*, Tübingen: Narr (= FFF 30)
- Thim-Mabrey, Christiane 2001: *Grenzen der Sprache – Möglichkeiten der Sprache. Untersuchungen zur Textsorte Musikkritik*, Frankfurt/Main: Lang (= Regensburger Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 79)

Texte des verwendeten Korpus

Classical Music

Andante [and] <<http://www.andante.com>> (June 2007)

- | | | |
|----------|--|--|
| 1 | c_and(11/05)_cd_conc_handelcongr3,6
Christopher Hogwood's Recordings of Handel's Concerti Grossi Op.3 and 6 Return of the Racks [Avie] | Handel and Haydn Society Orchestra |
| 2 | c_and(11/01)_cd_conc_son_mozart_vlc1to5_sonvl,p(k454,625)
The Sublime Mozart of Arthur Grimaux: The Five Violin Concertos; Sonata for Violin and Piano in B-flat, K454; Sonata for Violin and Piano in A, K526 [Philips] | London Symphony Orchestra/Colin Davis (conductor); Arthur Grimaux (violin); Clara Haskil (piano) |
| 3 | c_and(11/01)_cd_symph_brahms1_tragov_acadfestov
J. Brahms: Symphony No. 1
<i>Tragic Overture</i>
<i>Academic Festival Overture</i> [Naxos] | London Philharmonic Orchestra/Marin Alsop (conductor) |

4 c_and(09/01)_cd_symph_mozart_mahler_rstraus_brahms

Bruno Walter Live from the Concertgebouw Royal Concertgebouw Orchestra of Amsterdam;
 Mozart: Symphony No. 40 in G minor, K550 New York Philharmonic Symphony Orche-
 Mahler: Symphony No. 4 stra*/Bruno Walter (conductor)
 Strauss: *Don Juan*
 Brahms: Symphony No.4*

BBC Music [bbc] <<http://www.bbc.co.uk/music/>> (June 2007)

5 c_bbc(10/07)_cd_conc_vivaldi4seasons

A. Vivaldi: The Four Seasons [EMI Classics] Sarah Chang

6 c_bbc(09/07)_cd_symph_beethoven

The Beethoven Symphonies Sir Charles Mackerras (conductor)
 [Hyperion]

BBC Music Magazine [bbcm] <<http://www.bbcmusicmagazine.com>> (June 2007)

7 c_bbc(10/08)_cd_celloc_elgar

E. Elgar: Cello Concerto in E Minor, Op. 85 Natalie Clein
 [EMI Classics]

8 c_bbc(02/06)_cd_ch_brahms_clarinet

J. Brahms: Clarinet Sonatas and Trio [BIS] Martin Fröst, Roland Pontinen, Torleif Thedeen

9 c_bbc(02/03)_cd_ch_beethoven_ppianotrios

L.v. Beethoven: Piano Trios [Hyperion] Florestan Trio

10 c_bbc(10/08)_cd_ch_messiaen

Olivier Messiaen: Chamber Works [Linn] Hebrides Emsemble

11 c_bbc(11/06)_cd_ch_schubert_stringquartet

F.P. Schubert: Death and the Maiden [Hyperion] Takács Quartet

12 c_bbc(10/08)_cd_pc_bach

J.S. Bach: Piano Concertos [Virgin] David Fray

13 c_bbc(09/08)_cd_pc_mozart

W.A. Mozart: Piano Concertos 21 & 22 [EMI] Orpheus Chamber Orchestra/Jonathan Biss (piano)

14 c_bbc(10/07)_cd_pianoduo_rimsky-korsakov

N. Rimsky-Korsakov: Piano Duos [Linn] Artur Pizarro

15 c_bbc(10/08)_cd_solopiano_ravel

M. Ravel: Complete Piano Works Vol. 2 Artur Pizarro
 [Linn]

16 c_bbcm(?)_cd_symph_mahler9_schubert8

G. Mahler: Symphony No. 9 Chicago SO/Carlo Maria Giulini (conductor)
 F.P. Schubert: Symphony No. 8
 [DG Originals]

17 c_bbc(02/08)_cd_symph_mozart38-41

W.A. Mozart: Symphonies No. 38-41 [Linn] Scottish Chamber Orchestra/Sir Charles Mackerras
 (conductor)

- 18** **c_bbcmm(?)_cd_symph_schubert5,8_zaub**
 F.P. Schubert: Symphony No. 5 in B flat; Netherlands Radio CO/Ton Koopmann (conductor)
 Symphony No. 8 in B minor (Unfinished); Die Zaubersharfe [Erato]
-
- 19** **c_bbcmm(?)_cd_vlc_mozart1,3,4**
 A.W. Mozart: Violin Concerto No. 1 in B flat, Orchestra of the Age of Enlightenment/Viktoria Mullova (violin)
 K207; Violin Concerto No. 3 in G, K216; Violin Concerto No. 4 in D, K218 [Philips] [DG Originals]
-
- Classics Today** [ct] <<http://www.classicstoday.com>> (June 2007)
-
- 20** **c_ct(11/08)_cd_celloc_saint-saens**
 C. Saint-Saëns: Cello Concertos Nos. 1 & 2; Stuttgart Symphony Orchestra (SWR)/Fabrice Bollon (conductor); Johannes Moser (cello)
 Suite for Cello & Orchestra; Romance for Cello & Orchestra; Allegro appassionato for Cello & Orchestra; The Swan
 [Hänssler Classic]
-
- 21** **c_ct(02/05)_cd_pianoson_scarlatti**
 D. Scarlatti: Complete Keyboard Sonatas, Vol. 7 [Naxos] Konstantin Scherbakov (piano)
-
- 22** **c_ct(10/08)_cd_symph,clarinetconc_rouse**
 C. Rouse: Iscariot; Clarinet Concerto; Symphony No. 1 [BIS] Royal Stockholm Philharmonic Orchestra/Alan Gilbert (conductor); Martin Fröst (clarinet)
-
- 23** **c_ct(10/08)_cd_trumpetconc_hummel_haydn_torelli_neruda**
 J. Hummel: Trumpet Concerto in E-flat Deutsche Kammerphilharmonie Bremen/Thomas Klug (conductor); Alison Balsom (trumpet)
 J. Haydn: Trumpet Concerto in E-flat
 G. Torelli: Trumpet Concerto in D
 J. Neruda: Trumpet Concerto in E-flat [EMI]
-
- Music and Vision** [mv] <<http://www.mvdaily.com/cdbrowse>> (June 2007)
-
- 24** **c_mv(11/07)_cd_symph_brahms4_hundances2,4to9**
 Slow and Indulgent. Martin Alsop conducts Marin Alsop (conductor)
 Brahms [Naxos]
-
- 25** **c_mv(06/07)_cd_symph_mahler9**
 Concert recording: Staatskapelle Berlin plays Staatskapelle Berlin/D. Barenboim (conductor)
 Mahler's Ninth [BIS]
-
- Musicweb International** [mw] <<http://www.musicweb-international.com>> (June 2007)
-
- 26** **c_mw(11/08)_cd_ch_marcel**
 M.-M. Marcel: Nocturne en quintetto Op. 14; Rachel Talitman (harp); Benjamin Braude (violin);
 Deux trios sur des themes de Mozart; Nouvelle Myriam Czaja (violin), Nathan Braude (viola);
 le grande sonate Op. 31 [Harp & Company] Gilad Kaplanski (cello)
-
- 27** **c_mw(04/08)_cd_fluteson_bach**
 J.S. Bach: Sonatas for flute and continuo Hansgeorg Schmeiser and Jan Ostrý (flutes); Ingo-
 mar Rainer (harpsichord); Othmar Müller (cello)

28	c_mw(11/08)_cd_symph_smetana B. Smetana: <i>Má Vlast</i> [Virgin Classics]	Royal Liverpool Philharmonic Orchestra/Libor Pešek (conductor)
29	c_mw(08/08)_cd_symph_sullivan_sibelius_tempest Sir A. Sullivan: <i>The Tempest</i> – incidental music [Sounds on CD]	Kansas City Symphony/Michael Stern (conductor)
30	c_mw(01/08)_cd_windconc_teleman G.P. Telemann: <i>Wind Concertos Vol. 1</i> [Virgin Classics]	Frankfurt La Stagione Orchestra/Michael Schneider (conductor);

Popular Music

The Album Project [ap] <<http://thealbumproject.net>> (June 2007)

- 31 **p_ap(03/08)_cd_i_thekooks_konk**
The Kooks: *Konk* [Virgin UK]

New Musical Express [nme] <<http://www.nme.com/reviews>> (June 2007)

- 32 **p_nme(?)_cd_altr_whitestripes_ickythump**
The White Stripes: *Icky Thump* [XL/Beggars]

- 33 **p_nme(02/08)_cd_p_duffy_rockferry**
Duffy: *Rockferry* [Mercury]

- 34 **p_nme(?)_cd_p/r_muse_blackholes**
Muse: *Black Holes & Revelations* [Warner Music International]

- 35 **p_nme(12/07)_cd_r_rollingstones_rolledgold**
The Rolling Stones: *Rolled Gold* [Universal]

The Rolling Stone [rs] <<http://www.rollingstone.com/reviews/album>> (June 2007)

- 36 **p_rs(02/08)_cd_i_jackjohnson_sleepstatic**
Jack Johnson: *Sleep Through The Static* [Geffen]

- 37 **p_rs(12/07)_cd_i_rufuswainwright_judyatcarnegie**
Rufus Wainwright: *Rufus Does Judy At Carnegie Hall* [Universal]

- 38 **p_rs(11/03)_cd_j_milesdavis_kindofblue**
Miles Davis: *Kind of Blue* [Sony Music]

- 39 **p_rs(12/07)_cd_p_celinedion_takingchances**
Celine Dion: *Taking Chances* [Sony Music]

- 40 **p_rs(11/03)_cd_p/r_beatles_revolver**
The Beatles: *Revolver* [Apple]

- 41 **p_rs(11/03)_cd_p/r_beatles_whitealbum**
The Beatles: *The White Album* [Parlophone]

- 42 **p_rs(11/03)_cd_p/r_jamesbrown_liveapollo**
James Brown: *Live at the Apollo* [Polydor]

43 p_rs(11/04)_cd_p/r_johnlennon_plasticonobandJohn Lennon: *Plastic Ono Band* [EMI]**44 p_rs(11/03)_cd_p/r_u2_joshuatree**U2: *The Joshua Tree* [Island]**45 p_rs(11/04)_cd_p/r_vanmorrison_astralweeks**Van Morrison: *Astral Weeks* [Warner]**46 p_rs(11/07)_cd_r_radiohead_rainbows**Radiohead: *In Rainbows* [XL/Beggars]**47 p_rs(11/03)_cd_r_rollingstones_exile**The Rolling Stones: *Exile on Main Street* [Virgin]**48 p_rs(03/08)_cd_rnb_erykahbadu_newamerykah**Erykah Badu: *New Amerykah* [Universal]**BBC Music [bbc] <<http://www.bbc.co.uk/music/>> (June 2007)****49 p_bbc(11/07)_cd_c/p_lauracritchley_sometimes**Laura Critchley: *Sometimes I* [Right Track]**50 p_bbc(06/07)_cd_i_beck_seachange**Beck: *Sea Change* [Geffen]**51 p_bbc(06/07)_cd_i_björk_vespertine**Björk: *Vespertine* [One Little Indian]**52 p_bbc(11/07)_cd_p_davidgray_greatesthits**David Gray: *David Gray Greatest Hits* [Atlantic]**53 p_bbc(11/07)_cd_p_girlsaloud_tangledup**Girls Aloud: *Tangled Up* [Polydor]**54 p_bbc(06/07)_cd_p_mika_cartoon**Mika: *Life in Cartoon Motion* [Casablanca]**55 p_bbc(02/08)_cd_p_onerepublic_dreaming**OneRepublic: *Dreaming Out Loud* [Interscope]**56 p_bbc(11/07)_cd_p_seal_system**Seal: *System* [Warner]**57 p_bbc(11/07)_cd_p_shayneard_breathless**Shyne Ward: *Breathless* [Sony BMG]**58 p_bbc(11/07)_cd_p_wetwetwet_timeless**Wet Wet Wet: *Timeless* [Dry]**59 p_bbc(11/07)_cd_p/r_backstreetboys_unbreakable**Backstreet Boys: *Unbreakable* [RCA]**60 p_bbc(02/08)_cd_r/i_nickcave_lazarus**Nick Cave and the Bad Seeds: *Dig, Lazarus Dig!* [Mute]

Anmerkung

- 1 Der vorliegende Text geht auf meine Antrittsvorlesung zur Professur für Englische & Angewandte Sprachwissenschaft an der Universität Salzburg im Oktober 2010 zurück.

Bio-bibliographische Kurzinfo

Hartmut Stöckl ist Professor für Englische und Angewandte Sprachwissenschaft an der Universität Salzburg, Studium der Anglistik und Russistik sowie Übersetzungswissenschaft an der Universität Leipzig, 1995 Promotion (Textstil und Semiotik der Werbung), 2003 Habilitation (Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text), Lehrtätigkeiten an den Universitäten in Jena, Canterbury, Chemnitz, Leipzig und Bayreuth auf den Gebieten der Angewandten (insbesondere Medien-, Technik- und Wirtschaftskommunikation) und Anglistischen Sprachwissenschaft sowie des praktischen Fremdsprachenunterrichts, Arbeitsschwerpunkte: Textlinguistik/Stilistik, Pragmatik, Semiotik, Multimodale Kommunikation, Medienlinguistik, Werbekommunikation.

hartmut.stoeckl@sbg.ac.at

www.stoeckl.sbg.ac.at