

ROMANISTIK

Strategien der Musikbeschreibung

Eine diachrone Analyse französischer
Toneigenschaftsbezeichnungen

Anke Grutschus

F Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Anke Grutschus Strategien der Musikbeschreibung

Romanistik, Band 4

Anke Grutschus

Strategien der Musikbeschreibung

Eine diachrone Analyse
französischer Toneigenschaftsbezeichnungen

F Frank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

ISBN 978-3-86596-241-6
ISSN 1860-1995

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2009. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

zugl. Dissertation Universität zu Köln 2008

Herstellung durch das atelier eilenberger, Leipzig.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	9
Einleitung: Musik und Sprache – ein weites Feld	11
I. Theoretische Grundlagen	
1. Methodologische Vorüberlegungen	21
1.1 Einleitung	21
1.1.1 Untersuchungen zur Beschreibung von Musik	22
1.1.2 Geruchsbezeichnungen	29
1.1.3 Geschmacksbezeichnungen	32
1.1.4 Weiteres Vorgehen	35
1.2 Ansätze der Metaphernforschung	37
1.2.1 Antike Rhetorik: Übertragungstheorien	37
1.2.1.1 Aristoteles	37
1.2.1.2 Die Vergleichstheorie der lateinischen Rhetoriker	38
1.2.2 Linguistische Ansätze	39
1.2.2.1 Metapher als Fall von Bedeutungswandel	40
1.2.2.2 Interaktionstheorie	41
1.2.2.3 Das kognitive Metaphernverständnis	43
1.3 Theoretischer Überblick zur Metonymie	49
1.3.1 Antike und neuzeitliche Rhetorik	49
1.3.2 Die Metonymie in der linguistischen Forschung	53
1.3.2.1 Metonymie als Fall von Bedeutungswandel	53
1.3.2.2 Strukturalistische Theorien	54
1.3.2.3 Kognitive Beschreibungsmodelle	58
1.3.2.4 Metapher oder Metonymie: Nur eine Frage der Interpretation?	62
1.4 Synästhesien – ein Forschungsüberblick	65
1.5 Katachrese	77
1.6 Zusammenfassung	81
2. Fachsprachliche Fragestellungen	83
2.1 Grundlagen der fachsprachlichen Kommunikation	83
2.2 Die Fachsprache der Musikwissenschaft	84
2.3 Fachsprachlicher Charakter der Korpustexte	86
2.4 Fachsprachlicher Gehalt der Toneigenschaftsbezeichnungen	87

II.	Korpusuntersuchung	
1.	Zum Korpus	91
1.1	Französisches Korpus	91
1.1.1	Instrumental- und Gesangsschulen	93
1.1.2	Musiktheoretische Traktate	94
1.1.3	Instrumentalbau traktate	94
1.1.4	Instrumentationslehren und instrumentenkundliche Traktate	96
1.2	Lateinisches Korpus	97
1.2.1	Zur Problematik der Gliederung	98
1.2.2	Spätantike: Das römische Erbe	100
1.2.3	Karolingerzeit	101
1.2.4	10. bis 12. Jahrhundert	102
1.2.5	13. bis 15. Jahrhundert	103
1.3	Zusammenfassung	105
2.	Zum Vorgehen	107
2.1	Überlegungen zur Gegenstandsseite	108
2.1.1	Klangfarbenforschung	108
2.1.2	Die Akustik in Antike und Mittelalter	114
2.2	Terminologische Fragen	119
2.3	Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes	125
3.	Analyse	129
3.1	Tonraum	133
3.1.1	Tonhöhe	134
3.1.1.1	Wörtlich gebrauchte Bezeichnungen	135
3.1.1.2	Haptische Bezeichnungen	136
3.1.1.3	Räumliche Bezeichnungen	140
3.1.1.4	Historische Entwicklung	147
3.1.1.5	Metapher oder Metonymie?	168
3.1.1.6	Synonymie und Antonymie	170
3.1.2	Fülle	176
3.1.2.1	Räumliche Bezeichnungen	177
3.1.2.2	Klangreichtum	178
3.1.2.3	Historische Entwicklung	180
3.1.3	Volumen	185
3.1.3.1	Dimensionsadjektive	186
3.1.3.2	Menschlicher Körper	189
3.1.3.3	Historische Entwicklung	193
3.2	Tonkörper	199
3.2.1	Dichte	199
3.2.2	Härte	211
3.2.3	Gewicht	230
3.2.4	Schärfe	237
3.2.5	Textur	261
3.2.6	Äußere Form	270

3.3	Klang-Farbe	275
3.3.1	Statische Lichtqualitäten: Helligkeit und Transparenz	276
3.3.2	Dynamische Lichtqualitäten: Glanz und Leuchtkraft	289
3.3.3	Farbcharakterisierungen: Sättigung und Wärme	298
3.4	Weitere Bezeichnungen	307
3.4.1	Lautstärke	307
3.4.1.1	Wörtliche Bezeichnungen	309
3.4.1.2	Größe und räumliche Lokalisierung	311
3.4.1.3	Stärke	314
3.4.1.4	Gespanntheit	317
3.4.1.5	Historische Entwicklung	318
3.4.2	Nachhall	333
3.4.3	Beweglichkeit	339
3.4.4	Qualität	342
3.4.4.1	Intonation und Konsonanz	342
3.4.4.2	Mangelnde Hallfähigkeit, Geräuschhaftigkeit und Komplexität der Klangfarbe	346
3.4.4.3	Historische Entwicklung	350
	Ergebnisse und Ausblick	363
	Literaturverzeichnis	369
	Wortregister	387

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist eine geringfügig überarbeitete Fassung meiner im Winter 2007/08 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln angenommenen Dissertation. Begutachtet wurde sie von Prof. Dr. Peter Blumenthal (Köln) und Prof. Dr. Daniel Jacob (mittlerweile Freiburg). Die Disputation fand am 7. Februar 2007 statt.

Für sein großes Interesse an der vorliegenden Arbeit, für konstruktive Kritik und stets motivierende Gespräche möchte ich mich an erster Stelle bei Prof. Dr. Peter Blumenthal ganz herzlich bedanken. Prof. Dr. Daniel Jacob danke ich für höchst anregende Diskussionen und seine Bereitschaft, das Zweitgutachten zu übernehmen. Auch bei Prof. Dr. Christoph Reuter (Wien) bedanke ich mich aufrichtig für sachkundige Hinweise und Anregungen. Mein besonderer Dank gilt Dr. Ludwig Fesenmeier (Bochum) für die eingehende Lektüre des Manuskripts, seine wertvollen Ratschläge und seine Bereitschaft zur intensiven Diskussion einzelner Passagen und Kapitel.

Weiterhin bin ich dem DAAD für die Gewährung eines Graduiertenstipendiums während meines viermonatigen Forschungsaufenthaltes an der *Bibliothèque Nationale de France* in Paris zu Dank verpflichtet.

Auch mein privates Umfeld hat mich bei der Erstellung der vorliegenden Arbeit tatkräftig unterstützt. Herzlicher Dank gebührt hier zunächst meinem Informanten Benoît Menut, der mir jederzeit mit Rat und Tat zur Seite stand. Mein ganz besonderer Dank gilt außerdem meinen Freunden und meiner Schwester für ihre moralische Unterstützung.

Schließlich möchte ich mich an dieser Stelle bei meinen Eltern bedanken, die diese Promotion durch die stetige Förderung meiner akademischen Laufbahn erst möglich gemacht haben.

Paris, im Juli 2009

Anke Grutschus

Einleitung: Musik und Sprache – ein weites Feld

Der Themenkomplex „Musik und Sprache“ erfreut sich – wohl auch dank seines interdisziplinären Charakters – seit langem großer Beliebtheit, von der nicht zuletzt auch das populäre Diktum von der Musik als „Sprache der Menschheit“ zeugt. Doch auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Thema ist mehr als reichhaltig. Deshalb sollen hier – quasi als eröffnendes „Panorama“ – zunächst einige wichtige Ausschnitte dieses sehr weiten Spannungsfeldes gezeigt werden, um dann den Fokus auf das eigentliche Thema der vorliegenden Arbeit zu richten.

Aus musikwissenschaftlicher Sicht ist insbesondere die Fragestellung, ob Musik eine Sprache bzw. zumindest mit letzterer vergleichbar sei, von zentraler Bedeutung. Hierbei geht die Betonung der Sprachähnlichkeit von Musik häufig einher mit der Hoffnung, sich der Musik auf dem „Umweg“ über die Sprache leichter und besser nähern zu können. Wendepunkte in der Diskussion um den Sprachcharakter von Musik bildeten immer auch entscheidende Wegmarken in der Musikästhetik der vergangenen Jahrhunderte; sie sollen im Folgenden grob skizziert werden.¹

Obwohl die Musik im System der *Artes liberales* im Quadrivium angesiedelt und damit klar getrennt war von den Disziplinen des Triviums (Rhetorik, Grammatik und Dialektik), galten Musik und Sprache bzw. Dichtung bereits in der griechischen Antike als verwandt. Diese bereits im griech. Terminus *musiké*² angelegte Verwandtschaft ist einerseits auf ihre gemeinsame ästhetische Grundlage zurückzuführen, andererseits wurde beiden – aufbauend auf der beiden Künsten zugeschriebenen kathartischen Wirkung – auch eine ähnliche erzieherische Aufgabe zugewiesen. Unter humanistischem Einfluss nähert sich die Musik im Laufe des 15. Jh.s allmählich den Fächern des Triviums an. Eine erste Parallele deutet sich hierbei zwischen Musik und Grammatik an: Regeln des Tonsatzes, sozusagen die handwerkliche Grundlage der Komposition, werden als „musikalische Grammatik“ aufgefasst, wovon nicht zuletzt die Übernahme zahlreicher grammatischer Termini in die musiktheoretische Fachsprache zeugt.³ Ermöglicht wird diese terminologische

¹ Reckow 1998 problematisiert die Parallelisierung von Sprache und Musik und sucht nach Antworten auf die Frage, warum die Anwendung des Sprach-Modells auf Musik in den vergangenen Jahrhunderten so außerordentlich populär war bzw. bis heute noch ist.

² Zum Begriff der *musiké* als Einheit von Ton, Tanz und Wort bzw. Dichtung vgl. u. a. Wiora 1974, 150.

³ Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung von Bielitz (1977), der u. a. auf die Übernahme grammatischer Termini wie *comma*, *copula* oder *clausula* zur Bezeichnung von musikalischen Ab-

Übertragung durch die Tatsache, dass sich sowohl Grammatik wie auch die frühe Musiktheorie zumindest teilweise mit dem gleichen Gegenstand, nämlich vokaler Klanglichkeit, beschäftigen.

Eine weitere Annäherung zwischen Musik und Sprache, genauer gesagt zwischen Musik und Rhetorik, findet zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert statt: Die barocke Affektenlehre basiert auf einem neuen Musikverständnis, in dessen Rahmen Musik als eine der Wortsprache ähnliche Ausdruckskunst, als sprachanaloges Darstellungsmittel verstanden wird – man spricht auch von musikalischer Rhetorik. Hierbei sollen im Bereich der Vokalmusik zu vertonende Texte auf Affekte hin analysiert werden, die mit Hilfe musikalisch-rhetorischer Figuren mimetisch nachgestaltet werden.⁴ In diesem Zusammenhang finden zahlreiche rhetorische Termini wie z. B. *anaphora*, *antithesis* oder *climax*⁵ Eingang in die musiktheoretische Beschreibungssprache.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts vollzieht sich ein Paradigmenwechsel, der auch eine veränderte Sicht auf den Sprachcharakter von Musik mit sich bringt: Die Instrumentalmusik emanzipiert sich allmählich als eigenständige Ausdrucksform und wird zum autonomen, vom Wort unabhängigen Träger von Musik. Zur Bekräftigung des eigenständigen Charakters der Instrumentalmusik bezeichnet beispielsweise Mattheson in seinem Buch *Der vollkommene Capellmeister* (1991 [1739]) letztere als „Ton-Sprache“ oder „Klang-Rede“.⁶

Neben dieser These vom Sprachcharakter der Musik, die u. a. auch von Forkel (1788) aufgenommen wird, bildet sich im Laufe des 18. Jh.s noch eine andere Auffassung von Musik heraus, die u. a. von Rousseau vertreten wird: Musik wird verstanden als „Sprache der Empfindungen“ bzw. als „langage du cœur“. Die Auffassung des Verhältnisses von Musik und Sprache wandelt sich damit von einer zuvor

schnitten eingeht. Die Übertragung grammatischer Terminologie auf musikalische Strukturen im Bereich der Metrik erarbeitet Gallo 1981. S. weiterhin Maddox 1987.

⁴ Braun 1994 weist darauf hin, dass zu Beginn des 17. Jh.s besonders im deutschen Sprachraum Kompositionslehren z. T. eine Art „musikalischer Wörterkunde“ enthalten, in der musikalisch auszudeutende Wörter (z. B. sog. *verba affectuum* wie *laetari*, *gaudere* oder *lacrimari*, vgl. S. 35) aufgeführt und anhand von Notenbeispielen Vorschläge zu deren konkreter Ausgestaltung gemacht werden.

⁵ Vgl. Krones 1997, 841 und Störel 1997, 98.

⁶ Bezüglich des Topos' *Tonsprache* muss jedoch betont werden, dass dieser „seinen Ursprung nicht der allgemeinen Einsicht in die zahlreichen Analogien [...] zwischen (Wort-)Sprache und Musik [verdankt], sondern [...] in Zusammenhang [...] mit den sprachphilosophischen Bemühungen seit dem frühen 17. Jh. um eine *characteristica universalis* [entstanden ist].“ (*HmT* unter **Tonsprache I**).

angenommenen Analogie⁷ hin zu einer Komplementarität: Die „objektive“ Wortsprache steht nun der „Gefühlssprache“ Musik gegenüber, Übersetzungen von der einen in die andere erscheinen aufgrund der wahrgenommenen Inkompatibilität als unmöglich. Positiv formuliert bedeutet dies, dass Musik in der Lage ist, „Unaussprechliches“ auszudrücken.

Diese Sichtweise erfährt in der Romantik eine beinahe exzessive Steigerung: Musik wird nun aufgefasst als eine „engelsgleiche Übersprache, die eine Ahnung von der Unendlichkeit gibt“ (Störel 1997, 98f.). Parallel dazu entwickelt sich mit der Programmmusik eine ästhetische Richtung, die Musik die Fähigkeit zuschreibt, komplexe semantische Inhalte – eben „Programme“ – zu transportieren. Jedoch kann nicht davon ausgegangen werden, dass die Vertreter der Programmmusik eine direkte Übersetzbarkeit sprachlicher und musikalischer Inhalte angenommen haben.⁸

Eduard Hanslick wendet sich in seiner programmatischen Schrift *Vom musikalisch Schönen* (1854) sowohl gegen die „verrottete Gefühlsästhetik“ als auch gegen die romantische Inhaltsästhetik. Mit Hilfe des Topos der „Tonsprache“ definiert er Musik als eine von der Sprache autonome Kunst, wie die beiden folgenden Zitate unterstreichen:

[...] denn die Musik spricht nicht bloß *durch* Töne, sie spricht auch *nur* Töne.
(S. 163, Herv. i. O.)

In der Musik ist Sinn und Folge, aber *musikalische*; sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu *übersetzen* nicht imstande sind. (S. 63, Herv. i. O.)

Noch im 20. Jh. findet die These vom Sprachcharakter der Musik zahlreiche Anhänger, so beispielsweise die Vertreter der Zweiten Wiener Schule,⁹ aber auch Adorno, der jedoch zum differenzierten Gebrauch des Topos der „Tonsprache“ mahnt:

Musik ist sprachähnlich. Ausdrücke wie musikalisches Idiom, musikalischer Tonfall, sind keine Metaphern. Aber Musik ist nicht Sprache. Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg ins Innere, doch auch ins Vage. Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre.
(Adorno 1973, 71)

Die Auffassung, Musik und Sprache seien einander ähnlich bzw. miteinander vergleichbar, wird z. T. auch heute noch vertreten, jedoch muss der Topos von der

⁷ Jedoch geht beispielsweise Herders Sprachursprungstheorie weiterhin von einer Identität von Musik und Sprache aus.

⁸ Diese Ansicht bestätigt beispielsweise Tenhaef 1983.

⁹ Beispielsweise Anton Webern. Näheres hierzu findet sich u. a. bei Eggebrecht 1961.

Musik als Sprache mittlerweile als reichlich abgenutzt angesehen werden, wie Dahlhaus (1973, 39f.) betont:

Der Topos, daß Musik eine Sprache sei, ist so oft mißbraucht worden, daß die Gereiztheit, mit der manche Ästhetiker dazu neigen, ihn als schief und veraltet abzutun, durchaus verständlich erscheint. Andererseits darf die Häufigkeit, mit der er sämtliche Anfechtungen, denen er ausgesetzt war, überdauerte, als Zeichen – wenn auch nicht als Beweis – dafür gelten, daß er eine Funktion erfüllt, in der er kaum ersetzbar ist.

In der musikwissenschaftlichen Forschung gibt es außerhalb der Debatte um die Sprachähnlichkeit von Musik eine Fülle weiterer Themenbereiche im Spannungsfeld von Musik und Sprache. Hierbei nehmen letztlich auf die Kontiguität von Musik und Sprache zurückführbare Untersuchungen zum Thema „Musik und Literatur“ einen großen Raum ein. Daneben seien exemplarisch die Untersuchung von Vortragsbezeichnungen (vgl. Stieglitz 1906 und besonders Tenhaef 1983) oder auch die Terminologieforschung genannt, um die sich insbesondere Eggebrecht mit seinem *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*¹⁰ verdient gemacht hat.

Die semiotische Betrachtung von Musik schlägt – auch methodisch gesehen – eine Brücke zu sprachwissenschaftlichen Überlegungen. Sie baut auf der These auf, dass Musik und Wortsprache insofern strukturell analog und miteinander vergleichbar sind, als sie beide als Zeichensysteme aufgefasst werden können. Angesichts der außerordentlichen Komplexität der musiksemiotischen Diskussion können hier lediglich einige zentrale Punkte skizziert werden.

Fundamental ist die Frage nach der Referenz musikalischer Zeichen, die je nach musikästhetischer Grundlage unterschiedlich beantwortet werden muss: Eine der beiden hier relevanten musikästhetischen Strömungen kann als „Ästhetik der musikalischen Heteronomie“ (vgl. Nöth 2000) bezeichnet werden. Sie versteht Musik (zumindest potentiell) als Ausdruck außermusikalischer Inhalte. Die Ästhetik der musikalischen Autonomie hingegen spricht Musik die Fähigkeit ab, außermusikalische Inhalte zu transportieren.¹¹ Musik ist damit als gänzlich asemiotisch anzusehen bzw. allenfalls als System von „autonomen Zeichen“ zu betrachten, die lediglich auf sich selbst verweisen.¹²

¹⁰ Vgl. Eggebrecht/Riethmüller (Hrsg.) 1972–.

¹¹ Vgl. hierzu Hanslicks vielzitiertes Diktum: „Der Inhalt der Musik sind *tönend bewegte Formen*.“ (Hanslick 1989, 59, Herv. i. O.).

¹² Faltin 1972 sieht in diesem Zusammenhang Parallelen zwischen musikalischen und ostentativen Zeichen, da beide keine über ihre eigene Realität hinausgehende Botschaft vermitteln (vgl. Nöth 2000). Dahingegen weist Nöth (2000) darauf hin, dass bei Annahme einer außermusika-

Auf der Ebene der Semantik, die in musiksemiotischen Untersuchungen häufig auf den Bereich der Referenz beschränkt bleibt, lässt sich zwischen exosemantischen und endosemantischen Inhalten von Musik unterscheiden. Exosemantische Inhalte verweisen einerseits auf außermusikalische Schallereignisse, andererseits aber – unter der Voraussetzung einer heteronomen Musikästhetik (s. o.) – auch auf Emotionen oder auf synästhetische und assoziative Inhalte (vgl. Nöth 2000). Demgegenüber bestehen endosemantische Inhalte in Bezügen auf innermusikalische Strukturen.

Ein wichtiger Ausgangspunkt für die erst in den 1970er Jahren entstandene Disziplin der Musiksemiotik war der (linguistische) Strukturalismus, der methodisch bereits seit den 1950er Jahren Eingang in die Musikwissenschaft und insbesondere in die Musikethnologie gefunden hat.¹³

Auf einer höheren Ebene der Gliederung, die Nöth (2000) die „Struktur des musikalischen Textes“ nennt, haben auch transformationslinguistische Überlegungen Einzug in die Musikwissenschaft gehalten. Bereits Leonard Bernstein versprach sich vom Rückgriff auf generativistische Sprachtheorien neue Einsichten in den vielzitierten „universalen Charakter von Musik“:

Gerade aus diesem interdisziplinären Grund bin ich von der neuen Sprachlehre so gefesselt: sie verschafft einen neuen Zutritt zur Musik. Warum also nicht ein Forschen in sprachmusikalischer Richtung, so wie es ja bereits sprachpsychologische und sprachsoziologische Forschungsrichtungen gibt? (Bernstein 1981, 16f.)

Aufbauend auf Bernsteins Überlegungen nehmen zunächst Nattiez (1975) und später auch Lerdahl/Jackendoff (1983 u. ö.) eine Übertragung von Chomskys Modell der Oberflächen- und Tiefenstruktur auf musikalische Strukturen vor;

lischen Referenz die Objektrelation musikalischer Zeichen in der Regel als ikonisch oder indexikalisch zu bezeichnen sei – symbolische Objektrelationen seien eher die Ausnahme. Relative Einigkeit besteht lediglich in Bezug auf den Zeichencharakter der musikalischen Notation, hierzu vgl. Karbusicky (1986, 7), Nauck-Börner 1984 und Lindmayr-Brandl 1998.

¹³ Offenbar aus methodologischen Gründen scheint in der Musikethnologie die Bereitschaft zum Einsatz linguistischer Modelle besonders groß zu sein (vgl. auch Feld 1974), da sich die speziell für westliche bzw. abendländische Musik entwickelten Analysemodelle (Harmonielehren etc.) kaum auf sog. außereuropäische Musik anwenden lassen. Diese Tendenz wird verstärkt durch die Rezeption strukturalistischer Theorien, die in der der Musikethnologie fachlich nahestehenden Anthropologie Anwendung fanden – exemplarisch seien hier Lévi-Strauss’ „ouverture“ zur Musik in *Le Cru et le Cuit* (1964) sowie seine strukturalistische Analyse von Ravels *Boléro* (Lévi-Strauss 1971) angeführt (ein ausführlicher Kommentar zu dieser Analyse findet sich in Klettke 1995). Weitergehende Überlegungen zum musikalischen Strukturalismus finden sich etwa bei Ruwet (1972) oder Nattiez (1972).

letztere stellen auf systematische Weise die Schenker'sche Musiktheorie mit Hilfe des generativen Paradigmas dar.¹⁴

Auch die Anwendung kognitionslinguistischer Fragestellungen auf Musiktheorie findet – insbesondere in der Musikethnologie – zahlreiche Anhänger, hierauf soll jedoch an anderer Stelle (vgl. Kap. 1.1.1) näher eingegangen werden.

Insgesamt ist natürlich eine bloße Übertragung linguistischer Modelle und Methoden auf Musik schon alleine aufgrund fundamentaler Unterschiede auf der Gegenstandsebene als problematisch anzusehen, jedoch kann hierauf nicht *in extenso* eingegangen werden. Folgender Hinweis von Haas (2004, 32) soll an dieser Stelle genügen:

Falls angenommen wird, ‚Musik als Sprache‘ sei ein Thema, kann entsprechende Forschung nicht heutige linguistische Ansätze in die Musikwissenschaft transferieren, sondern sie muß ihre eigenen Ansätze suchen.

Aus linguistischer Sicht ist auch eine leicht veränderte Perspektive auf das Thema „Musik und Sprache“ denkbar, die sich unter dem Schlagwort „Sprechen *über* Musik“ zusammenfassen lässt – auch hierzu liegt eine außerordentliche große Anzahl von Veröffentlichungen vor, die im Folgenden keinesfalls erschöpfend aufgeführt werden können.¹⁵ In diesem Zusammenhang rückt immer wieder das Thema der Fachsprachlichkeit in den Blick – sei es unter historischen Gesichtspunkten (Denk 1981, Schneider 1997), mit Schwerpunkt auf bestimmten Fachbereichen wie dem der Musikpädagogik (Alisch 1987) oder der Pop- und Rockmusik (Gatfield 1976, Ortner 1982), oder aber in der Analyse spezieller Kommunikationssituationen wie der Probensprache im Bereich der Oper (Schneider 1983) oder der „Scherzkommunikation unter Orchestermusikern“ (Schütte 1989). Eine wichtige Rolle spielt hier die Untersuchung der Textsorte Musikkritik, die auch in der Forschungsliteratur gut abgedeckt ist, einerseits im Hinblick auf verschiedene Sprachen (beispielsweise Portevin 1985 zum Französischen, Beile 1997 kontrastiv deutsch-englisch), andererseits mit historischem Schwerpunkt (Neubauer/Engeler 1994, Stumpf 1996, Störel 1997) und schließlich auch unter textlinguistischen Gesichtspunkten (Thim-Mabrey 2002). Fast immer steht hierbei der Metaphernreichtum von Musikkritiken im

¹⁴ Hierzu vgl. auch Nauck-Börner 1995 sowie Bruhn 1988. Ein weiterer Versuch, linguistische Kategorien auf musiktheoretische Probleme anzuwenden, stammt von Großmann 1991, der Musik als „ästhetische Kommunikationshandlung“ analysiert.

¹⁵ Eine eingehendere Vorstellung der im Folgenden aufgeführten Untersuchungen erfolgt in Kap. 1.1.1.

Zentrum der Betrachtung, der unter anderem aus der besonderen Rolle dieser Textsorte als Verteilersprache erwächst: Adressaten von Musikkritiken sind zumeist (interessierte) Laien, ein Rückgriff auf musikalische Fachterminologie ist deshalb nur in Ausnahmefällen möglich und angebracht. Um Verständlichkeit bemühte Musikkritik greift daher gerne und häufig auf eine bilderreiche und damit anschaulichere Sprache zurück. Überspitzt gesagt muss der Kritiker jedoch einen Mittelweg finden zwischen häufig kritisiertem, weil schnell unverständlichem „Metaphernwust“ (Dahlhaus 1971, 12) bzw. „schillernden Begriffshülsen“ (Lesle 1981, 82) und der Beschränkung auf ein bloßes Geschmacksurteil.

Eine rein wertende Betrachtungsweise ließe das Sprechen über Musik schnell sinnlos erscheinen und führte auf direktem Wege zum „Unsagbarkeitstopos“, also der These, dass Sprache überhaupt nicht in der Lage ist, Musik angemessen zu beschreiben. Thim-Mabrey (2002) weist jedoch richtigerweise darauf hin, wie dieses Schlagwort eigentlich zu verstehen ist: Der Topos der „Unsagbarkeit“, des *caractère ineffable de la musique* (vgl. Jankélévitch 1983) besagt keineswegs, dass sich auf Musikalisches sprachlich nicht Bezug nehmen lässt, sondern lediglich, dass Musik etwas ausdrückt, das nicht verbalisierbar ist.

Unbestritten ist jedoch, dass die Beschreibung von Musik aufgrund einer gewissen Unzulänglichkeit der hierfür zur Verfügung stehenden sprachlichen Mittel problematisch ist. Vor große Schwierigkeiten – und damit rückt das Thema der vorliegenden Arbeit in den Fokus – stellt alleine schon der Versuch einer Beschreibung des „Grundmaterials“, nämlich musikalischer Töne, Klänge und Klangfarben dar.¹⁶ Für Michel Chion liegt die Schwierigkeit der Beschreibung musikalischer Klänge in der Natur des Tons selbst. Er bezeichnet den musikalischen Ton als „objet irréifiable“ (Chion 2000, 23ff.). Zu dieser Feststellung liefert er verschiedene Erklärungsansätze: Ein erster entscheidender Aspekt ist die klanglichen Phänomenen inhärente Eigenschaft, sich im zeitlichen Verlauf schnell zu verändern: „Les sons à la fois permanents [...] et stables sont rares“ (Chion 2000, 46). Der ephemere Charakter von Tönen spielt in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle:

Pour l'objet visible, le recul permet d'embrasser et de globaliser ses contours dans le champ visuel, et l'approche d'apprécier sa texture. Tandis que l'objet sonore est par définition temporel. (Chion 2000, 46)

¹⁶ Eine eingehende Definition dieser Begriffe erfolgt in Kap. II.2.2.

Selbst die seit der Entwicklung von Tonträgern bestehende Möglichkeit, Töne aufzuzeichnen und immer wieder aufs Neue abzuspielen, hebt ihren vergänglichem, zeitlich gebundenen Charakter keineswegs auf. Auch eine präzise räumliche Situierung des Tons scheint nicht möglich und wird bei gleichzeitigem Auftreten mehrerer akustischer Reize noch erschwert. Eine objektive bzw. rein deskriptive Betrachtung von klanglichem Material wird zudem behindert durch die Tatsache, dass Töne häufig affektive Reaktionen auslösen. Zusammenfassend kann daher mit Chion (2000, 53) von einer „insubstantialité du son“ gesprochen werden.

Eine überaus treffende, die von Chion genannten Punkte bündelnde Beschreibung des *ineffable* in der Musik findet sich in Prousts *Du côté de chez Swann*; es handelt sich um Swanns erste Begegnung mit dem *Andante* von Vinteuils Sonate für Violine und Klavier:

Peut-être est-ce parce qu'il ne savait pas la musique qu'il avait pu éprouver une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inévidentes, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. Une impression de ce genre, pendant un instant, est pour ainsi dire *sine materia*. Sans doute les notes que nous entendons alors, tendent déjà, selon leur hauteur et leur quantité, à couvrir devant nos yeux des surfaces de dimensions variées, à tracer des arabesques, à nous donner des sensations de largeur, de ténuité, de stabilité, de caprice. Mais les notes sont évanouies avant que ces sensations soient assez formées en nous pour ne pas être submergées par celles qu'éveillent déjà les notes suivantes ou même simultanées. Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son „fondu“ les motifs qui par instants en émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et disparaître, connus seulement par le plaisir particulier qu'ils donnent, impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer, ineffables – si la mémoire, comme un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu des flots, en fabriquant pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives, ne nous permettait de les comparer à celles qui leur succèdent et de les différencier. (Proust 1987, 206)

Auf sprachlicher Ebene manifestiert sich dieser Eindruck der fehlenden „Fasslichkeit“ akustischer Phänomene im allgemeinen und musikalischer Klänge im besonderen v. a. in der nur geringen Anzahl von Lexemen, die sich wörtlich betrachtet auf akustische Phänomene beziehen. Besteht dennoch die Notwendigkeit zur präziseren Beschreibung, so müssen die „Lücken“ im verfügbaren Wortschatz anderweitig geschlossen werden.

Vor diesem Hintergrund kann nun die zentrale Frage der vorliegenden Arbeit formuliert werden: Welche Ausdrucksmöglichkeiten bietet die französische Sprache zur Beschreibung von Toneigenschaften? Dass hier von „Toneigenschaften“ gesprochen wird, soll auch darauf hinweisen, dass adjektivische Beschreibungen musikalischer Töne, sog. Perzeptionsadjektive, im Mittelpunkt der Untersuchung stehen werden. Wie der für diese Arbeit gewählte Titel bereits erkennen lässt, wird

diese Fragestellung ergänzt um einen historischen Aspekt, nämlich um die Frage nach der diachronen Entwicklung dieser Toneigenschaftsbezeichnungen. Neben einer semantischen Analyse französischer Toneigenschaftsbezeichnungen sollen demnach auch entsprechende (mittel-)lateinische Bezeichnungen untersucht werden.

Ausgangspunkt der Entscheidung für eine historische Ausrichtung der vorliegenden Arbeit ist die Annahme, dass sich im Laufe einer so großen Zeitspanne, die so entscheidende Entwicklungen wie u. a. die Entstehung der Notenschrift sowie mannigfaltige musikästhetische, stilistische und auch instrumentenbauliche Umwälzungen umfasst, zwangsläufig einschneidende Veränderungen in der Beschreibung von Musik ergeben haben. Diese Entwicklungen zu dokumentieren und in Verbindung zu bringen mit Veränderungen der sprachlichen Beschreibung zugrunde liegenden Konzepte wird eines der Hauptziele dieser Untersuchung sein.

Die Darstellung und Analyse der zu untersuchenden Toneigenschaftsbezeichnungen wird zunächst auf der Grundlage eines umfangreichen Korpus französischer musiktheoretischer Texte erfolgen, das in Kap. II.1.1 näher vorgestellt wird. Die historische Entwicklung soll anhand eines mittellateinischen Korpus musikhistorischer Texte dokumentiert werden, dessen Beschreibung sich Kapitel II.1.2 widmet. Die Entscheidung für ein ausschließlich aus fachsprachlichen Texten bestehendes Korpus basiert auf der Annahme, dass in diesem speziellen Kontext fachinterner Kommunikation besonders ausführlich, v. a. aber auch besonders präzise die Eigenschaften musikalischer Töne thematisiert werden. Der in den Kapiteln I.2.3 und II.1.3 nachzuweisende fachsprachliche Charakter des Korpus wirft natürlich gleichzeitig die Frage auf, ob die zu untersuchenden Adjektive zum musikwissenschaftlichen Fachwortschatz gezählt werden können – dieser Frage widmet sich Kapitel I.2.4.

Bevor die eigentliche Analyse durchgeführt werden kann, wird in Kapitel II.2 über deren Binnengliederung nachzudenken sein. In diesem Zusammenhang wird es darum gehen, wie Hörwahrnehmung generell strukturiert ist, welche Eigenschaften ein musikalischer Ton also, von der Gegenstandsseite aus betrachtet, überhaupt aufweisen kann. Hierbei soll auf hörphysiologische und -psychologische sowie auf akustische Untersuchungen aus der Klangfarbenforschung zurückgegriffen werden. Kapitel II.3 enthält schließlich das „Herzstück“ der vorliegenden Arbeit, die eigentliche Korpusuntersuchung. Dort soll zunächst eine Art Inventarisierung der im Korpus belegten Toneigenschaftsbezeichnungen erfolgen, an die

sich eine semantische Analyse anschließt. Im Zentrum dieser Analyse steht die Frage nach dem wörtlichen oder übertragenen Charakter der Bezeichnungen, die auf den in Kapitel I.1 erarbeiteten theoretischen Grundlagen aufbauen wird. Der historischen Ausrichtung der vorliegenden Arbeit wird dabei insofern Rechnung getragen, als innerhalb der einzelnen Analysekapitel sich an die semantische Analyse der französischen Toneigenschaftsbezeichnungen eine Untersuchung der lateinischen Adjektive anschließen wird. Am Ende der einzelnen Kapitel wird dann über einen Abgleich zwischen dem französischen und dem lateinischen Vokabular die diachrone Entwicklung nachzuvollziehen sein. Den Abschluss der Arbeit bildet schließlich eine synthetische Betrachtung der historischen Entwicklungen in den einzelnen Teilbereichen.

I. THEORETISCHE GRUNDLAGEN

1. Methodologische Vorüberlegungen

1.1 Einleitung

Die Eigenschaften, welche man unter dem Begriff und Namen Klangfarbe zusammenfasst, bilden eine so bunte Menge [], dass man beim Überblick schier verzweifeln muss, sie wirklich unter einen Begriff zu bringen. (Stumpf 1965 [1883-1890], 514)

Diese Carl Stumpfs *Tonpsychologie* entnommene Feststellung steht nur oberflächlich betrachtet im Widerspruch zu der in der Einleitung thematisierten „Unbeschreiblichkeit“ musikalischer Töne: Zwar stehen wörtlich betrachtet in den meisten indoeuropäischen Sprachen nur wenige Bezeichnungen zur Beschreibung akustischer Phänomene zur Verfügung, doch wird die vorzunehmende Analyse zeigen, dass im Gegenzug eine Vielzahl übertragener gebräuchter Ausdrücke bereitsteht, die musikalische Töne näher beschreiben. Betrachtet man nun diese Bezeichnungsvielfalt, so stellt sich in der Tat die Frage, nach welchen Kriterien dieser sprachliche Ausschnitt analysiert werden kann. Eben dieser Frage widmen sich die folgenden Kapitel; Ziel der anzustellenden Überlegungen wird es sein, das „Handwerkszeug“ für die vorzunehmende Analyse zu erarbeiten.

Welche Möglichkeiten bieten sich, eine solche Fülle an Eigenschaftsbezeichnungen sinnvoll zu untersuchen? Im Hinblick auf diese Fragestellung wird zunächst ein Überblick über Untersuchungen zur Beschreibung von Musik erfolgen (Kap. 1.1.1). In diesem Zusammenhang wird auch Gelegenheit sein, einen Forschungsüberblick über bereits bestehende Analysen zu diesem Bereich zu geben und zu zeigen, an welche Untersuchungen die vorliegende Arbeit anknüpft und welche „Alleinstellungsmerkmale“ sie aufweist.

Auch liegt der Gedanke nahe, sprachwissenschaftliche Analysen von Eigenschaftsbezeichnungen aus anderen Sinnesbereichen zu betrachten, um dort methodische Anleihen zu machen. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, umfassend auf Untersuchungen zu Perzeptionsadjektiven aus den Bereichen Geruch, Geschmack, (Farben-)Sehen¹⁷ und Fühlen einzugehen. Daher sollen lediglich die Sinnesbereiche Geruch (Kap. 1.1.2) und Geschmack (Kap. 1.1.3) zumindest überblicksartig betrachtet werden.

¹⁷ Insbesondere der Bereich des (Farben-)Sehens stellt den Sprachwissenschaftler vor ganz andere Probleme, von denen hier beispielhaft nur die Thematisierung prototypensemantischer Fragestellungen genannt sei. Einen ausführlichen Überblick über sprachwissenschaftliche Untersuchungen von Farbbezeichnungen liefert Wyler 1992.

Hierbei steht die Überlegung im Vordergrund, dass der olfaktorische wie der gustatorische Bereich in zwei zentralen Punkten eine große Ähnlichkeit mit dem akustischen Wahrnehmungsbereich aufweisen: Erstens liegt besonders in diesen drei Bereichen eine nur sehr schwach ausgeprägte Differenzierung auf der Gegenstandsseite vor, d. h. meist besteht – speziell im Fall von Gerüchen – von wissenschaftlicher Seite aus keinerlei Konsens bezüglich grundlegender Strukturen, oder aber die wenigen „Grundeigenschaften“ des jeweiligen Wahrnehmungsbereichs reichen bei weitem nicht aus, um alle Sinneseindrücke kohärent zu erfassen. Zweitens fällt bereits bei oberflächlicher Betrachtung des zur Verfügung stehenden Vokabulars an Perzeptionsadjektiven ins Auge, dass das „sprachliche Material“, insbesondere bei der Geschmacksbeschreibung, sehr ähnlich bzw. z. T. identisch ist (vgl. auch Kap. 1.1.3), was methodische Anleihen sinnvoll erscheinen lässt.

Außerdem sollen Überlegungen zum fachsprachlichen Charakter der jeweiligen Perzeptionsadjektive angestellt werden. Da die Forschungslage in einigen Bereichen z. T. sehr unbefriedigend ist, können nicht ausschließlich Untersuchungen zum Französischen herangezogen werden; ergänzend werden deshalb Analysen zu Perzeptionsadjektiven im Deutschen und im Englischen vorgestellt.

1.1.1 Untersuchungen zur Beschreibung von Musik

Sprachwissenschaftliche Arbeiten zum Vokabular der akustischen Wahrnehmung konzentrieren sich nicht notwendigerweise auf den Bereich der Musik. So liegen zum allgemeineren Wortfeld „Schall“ gleich mehrere strukturalistisch geprägte, z. T. auch diachron angelegte Analysen vor, u. a. von Coseriu 1967, Lötscher 1973, Koch 1982 und Schneiders 1978.¹⁸ Schneiders’ ausführliche Untersuchung zum französischen Schallwortschatz widmet sich u. a. der adjektivischen Beschreibung von akustischen Phänomenen, insbesondere von Musik. Er hebt hervor, dass besonders über Musikerlebnisse häufig nur metaphorisch gesprochen werden könne (S. 195), da wörtliche Bezeichnungen fehlten bzw. nur unzureichend vorhanden seien. In diesem Zusammenhang werde gerade in fachsprachlichen Texten oft auf synästhetische adjektivische Metaphern (Bsp.: *un son aigre*) zurückgegriffen; letztere stehen jedoch nicht im Zentrum von Schneiders’ Untersuchung, sondern werden

¹⁸ Die Arbeiten von Dupuy-Engelhardt (z. B. 1993) zu Schallereignissen im Deutschen und Französischen konzentrieren sich in erster Linie auf Geräuschbezeichnungen und werden aus diesem Grunde hier nicht näher vorgestellt.

lediglich im Rahmen einer Semanalyse auf ihre Dimensionen und Merkmale hin untersucht.

Liebe (1958) hingegen konzentriert sich explizit auf die Analyse sogenannter Toneigenschaftsbezeichnungen. Sie untersucht aus Lexika gewonnene Adjektive anhand eines aus deutschen musikalischen Fachtexten bestehenden Korpus, das sich vom 16. bis zum Beginn des 19. Jh.s erstreckt. Dabei stellt sie fest, dass nur etwa 20% der historisch belegten Eigenschaftsbezeichnungen auch etymologisch betrachtet Schallbezeichnungen darstellen, alle übrigen Adjektive werden aus anderen (Sinnes-)Bereichen auf die Tonbeschreibung übertragen.¹⁹ Andererseits stellt die (deutsche) Sprache offenbar ein wesentlich größeres Inventar an Schallbezeichnungen bereit, als tatsächlich zur Tonbeschreibung eingesetzt wird – möglicherweise ist nur ein Bruchteil dieser Schallbezeichnungen auf musikalische Töne anwendbar, während alle übrigen sich auf Geräusche beziehen:

Der von der Natur der Sache her naheliegende Gedanke, die reinen Schallbezeichnungen, die die Sprache entwickelt hat, seien gleichsam prädestiniert, die entscheidenden Aussagen über die Wesenheit des Tones zu geben, erweist sich als irrig; denn nur knapp 20% der nachweisbaren Schallbezeichnungen sind [...] als Toneigenschaftsbezeichnungen gebraucht worden.

(Liebe 1958, 18)

Liebe erstellt auf induktivem Wege eine Klassifikation möglicher bzw. tatsächlich versprachlichter Toneigenschaften, wobei sie sich auch an tonpsychologischen Untersuchungen orientiert. Ihre Untersuchung eignet sich dank der minutiösen Analyse der einzelnen Adjektive hervorragend als Quelle für kontrastive Überlegungen, die in der vorliegenden Untersuchung gelegentlich, wenn auch nicht systematisch angestellt werden sollen.

Wie in der Einleitung bereits angedeutet, sind Musikkritiken ein geeigneter und beliebter Untersuchungsgegenstand, um das Sprechen über Musik – besonders auch unter fachsprachlichen Gesichtspunkten – zu analysieren. Hier liegt eine ganze Reihe von Analysen vor, die entweder einen musikwissenschaftlichen Schwerpunkt aufweisen (Portevin 1985, Stumpf 1996) oder aber sprachwissenschaftlich ausgerichtet sind (Böheim 1987, Störel 1997, Beile 1997, Thim-Mabrey 2002 und Marschall 2002). Der Fokus der Betrachtung liegt hier meist auf der metaphorischen Beschreibung von Musik.

In Portevins (1985) Untersuchung zur Sprache der Musikkritik nehmen adjektivische Tonbeschreibungen einen zentralen Platz ein, da sie offenbar auch im unter-

¹⁹ Allerdings geht Liebe auf die Problematik des übertragenen Sprachgebrauchs nicht näher ein.

suchten Korpus äußerst spezifisch und hochfrequent waren. Portevin stellt zunächst fest, dass – speziell im Zusammenhang mit adjektivischer Beschreibung – der auditive Bereich lexikalisch nur sehr schwach vertreten ist, während offenbar besonders der visuelle, jedoch auch der intellektuelle sowie der emotionale Bereich sehr häufig zur musikalischen Beschreibung eingesetzt werden.²⁰ Die starke Präsenz übertragenen Sprachgebrauchs gerade in Musikkritiken führt sie darauf zurück, dass der Referent – das musikalische Geschehen selbst – meist nur sehr schwer zu fassen sei. Dies deckt sich vollkommen mit den in der Einleitung der vorliegenden Arbeit skizzierten Überlegungen zur *insubstantialité* musikalischer Töne.

Böheim (1987) analysiert in ihrer Untersuchung die literarische Funktion von Metaphern anhand von Musikkritiken aus der österreichischen Tagespresse, wobei sie sich auf die Beschreibung von Singstimmen beschränkt. Interessant ist zunächst ihre klare Trennung zwischen bewertender Beschreibung und sachlicher Beschreibung: Als bewertend charakterisiert sie auch Adjektive, die sich auf die Empfindung beziehen, die durch Musik beim Hörer ausgelöst wird (z. B. *ärgerlich* oder *beängstigend*) – schließlich handele es sich hierbei ebenfalls um positiv oder negativ zu verstehende Empfindungen.

Die Analyse stützt sich auf folgende, der Terminologie nach auf Weinrich zurückgehende Sichtweise der Funktion von Metaphern:²¹

Bildspender und Bildempfänger werden über ein *tertium comparationis* zueinander in Relation gesetzt, wobei das *tertium comparationis* ‚restriktive Funktion‘ hat, da durch das Bild nur bestimmte Aspekte des Bildspenders und -empfängers aktualisiert werden. (Böheim 1987, 216 f.)

Als Beispiele für *tertia comparationis* nennt sie etwa Bewegung, Geschwindigkeit und Konsistenz, aber auch Genuss, Gestalt/Form, Massigkeit, Wert und Genauigkeit. Insgesamt identifiziert sie 14 verschiedene bildspendende Bereiche, beispielsweise „unbelebte“ bzw. „belebte Natur“, „Mensch“, „Krieg“ oder „Gastronomie“; zu bildempfangenden Bereichen macht sie jedoch keine näheren Angaben.

²⁰ Portevin führt die hohe Frequenz von Adjektiven aus dem intellektuellen und emotionalen Bereich auf ein musikalischen Darbietungen zugrundeliegendes „Kommunikationsschema“ zurück: Der ausführende Musiker muss die Intention des Komponisten interpretieren (daher „intellektuelle“ Beschreibungen etwa mit Hilfe von *cohérent*, *réfléchi* oder *analytique*), der Zuhörer hingegen lässt die Darbietung in der Regel passiv auf sich wirken.

²¹ Auch Störel 1997 stützt sich auf Weinrichs textsemantische Metapherntheorie (vgl. u. a. Weinrich 1976, 1983 oder 1968). Generell bestehen zwischen der sprachwissenschaftlich ausgerichteten Untersuchung von Störel und der musikwissenschaftlichen Untersuchung von Stumpf erhebliche Parallelen (obwohl Stumpf 1996 von Störel offenbar nicht rezipiert wurde), so dass in diesem Zusammenhang auf eine detaillierte Besprechung von Störels Analyse verzichtet werden kann.

Stumpf (1996) untersucht ebenfalls Metaphern in Musikkritiken, allerdings stützt sie sich auf ein Korpus von Musikzeitschriften aus der ersten Hälfte des 19. Jh.s. Ähnlich wie Böheim analysiert sie die im Korpus dokumentierten Metaphern zunächst auf ihre Bildspendebereiche hin. Auf die Empfängerbereiche geht sie vergleichsweise ausführlich ein und charakterisiert sie folgendermaßen:

Fragt man nach dem Bildempfänger, läßt sich ganz allgemein auf die Musik verweisen, bei genauerer Betrachtung stellt sich allerdings heraus, daß sich das bildhafte Sprechen im besonderen auf die Themen, die Instrumente, den Musikverlauf, das Tempo, die formale Anlage, die Harmonik oder auf den musikalischen Charakter im allgemeinen bezieht. Das *tertium comparationis* ist in Merkmalen wie Bewegung, Lautstärke, Kontrast und Zusammenhang zu suchen. (Stumpf 1996, 48)

Schließlich betont auch sie den insgesamt stark metaphorischen Charakter des Sprechens über Musik, der sich bis auf die Ebene der musikalischen Fachsprache fortsetzt:²²

In der musikalischen Fachsprache gibt es nur wenige Bezeichnungen, die sich direkt auf den Gehörsinn beziehen [...]. Dadurch, daß bereits die meisten Fachwörter nicht aus dem auditiven, sondern aus anderen Vorstellungsbereichen stammen, haftet dem Sprechen über Musik von vornherein ein großes Maß an Uneigentlichkeit an. Daraus ergibt sich [...] nicht, daß sich die spezifisch musikalische Hörerfahrung sprachlich nicht mitteilen ließe, denn darüber, was die anderen Sinnbereichen entlehnten Termini – die zum Teil auch der Gemeinsprache angehören – bezeichnen, gibt es einen allgemeinen Konsens. (Stumpf 1996, 14)

Beiles (1997) Untersuchung von deutschen und englischen Musikkritiken²³ rückt fachsprachliche Aspekte in den Vordergrund. Einerseits beziehen sich ihre Überlegungen auf die Textsorte Musikkritik selbst, die sie als „bivalente Kommunikationsform“ (S. 38) charakterisiert. Dies bedeutet, dass Musikkritik als fachexterne wie auch fachinterne Kommunikationsform angesehen werden muss. Andererseits spielt die Analyse von Metaphern im speziellen Kontext der Beschreibung von Gesangsstimmen eine zentrale Rolle. Die zur Gesangsbeschreibung verwendeten Metaphern werden vor dem Hintergrund kognitionslinguistischer Theorien (insbesondere Lakoff/Johnson 1980) betrachtet und zu abstrakteren *mappings* wie z. B.

²² Bereits Georgiades 1957 weist darauf hin, dass sämtliche musikalischen Fachtermini übertragen gebraucht sind (z. B. *Harmonie*, wörtlich ‘Zusammenfügung’ oder *Ton*, zurückführbar auf griech. ‘spannen’) und überwiegend aus der „Sphäre des Körperlich-Räumlich-Visuellen (auch der Bewegung), der des Allgemein-Hörbaren und dem Bereich der Zahlen“ (S. 227) in den musikalischen Bereich übertragen wurden.

²³ Ihr Korpus unterscheidet sich maßgeblich von Korpora anderer Untersuchungen zum Thema Musikkritik: Während zumeist Texte aus dem Musikfeuilleton von Tageszeitungen analysiert werden, besteht Beiles Korpus aus mehreren Fachzeitschriften – hieraus ergeben sich andere Prämissen bezüglich der Adressaten, die wiederum Besonderheiten sprachlicher Art nach sich ziehen, auf die an dieser Stelle jedoch nicht näher eingegangen werden kann.

DIE STIMME IST EINE TASTBARE SUBSTANZ zusammengefasst. Die Metaphernanalyse erfolgt jedoch stets im Hinblick auf fachsprachliche Gesichtspunkte – Beile spricht in diesem Zusammenhang von „Fachmetaphern“.

Möglicherweise ist die Konzentration auf das Thema Fachsprache als Grund dafür anzuführen, dass Beile den klar herausgearbeiteten nicht-wörtlichen Charakter zahlreicher zur Gesangsbeschreibung verwendeter Lexeme ausschließlich als metaphorisch interpretiert. Jedoch ist davon auszugehen, dass ein nicht unerheblicher Anteil an Toneigenschaftsbezeichnungen auf einer metonymischen Übertragung basiert – dies nachzuweisen wird jedoch Aufgabe der nachstehenden Analyse sein.

Insgesamt liefert insbesondere die methodische Ausrichtung von Beiles Arbeit wertvolle Anregungen für die vorzunehmende Analyse, die im Verlauf der vorliegenden Arbeit weiter verfolgt werden sollen. Zusätzlich können ihre Analyseergebnisse zum deutschen Vokabular der Gesangsbeschreibung ebenso wie diejenigen von Liebe (s. o.) als Grundlage für schlaglichtartige kontrastive Betrachtungen dienen.

Während sich alle oben vorgestellten Arbeiten zum Vokabular der Musikbeschreibung auf die Ebene der Lexik konzentrieren, geht Thim-Mabrey 2002 besonders auf textlinguistische Charakteristika von Musikkritiken ein. Weiterhin analysiert sie neben ausführlichen Überlegungen zur Kommunizierbarkeit von musikalisch Wahrgenommenem²⁴ auch insbesondere Metaphern in der Musikkritik. Ihre Überlegungen verdeutlichen, inwiefern sich die in Musikkritiken verwendete Metaphorik nicht nur rein semantisch gesehen (starke Präsenz von *ad-hoc*-Metaphern), sondern auch denotativ betrachtet von metaphorischen Toneigenschaftsbezeichnungen unterscheidet: Die häufig „unverständlich“ oder gar „nichtssagend“ gescholtene überbordende Metaphorik in Musikkritiken bezieht sich weniger auf konkrete klangliche Realisierungen, sondern vielmehr auf musikalischen „Ausdruck“, d. h. auf gewisse Inhalte oder Emotionen, die Musik möglicherweise vermitteln möchte. Hinzu kommt, dass in dieser Textsorte der Aspekt der Bewertung eine große Rolle spielt, sich zahlreiche Metaphern also auch auf die Beurteilung der musikalischen Gestaltung beziehen.²⁵

Auch auf rein konzeptueller Ebene weisen in Musikkritiken verwendete Metaphern Besonderheiten auf, wie insbesondere Störel (1997, 48) bemerkt: Seiner Mei-

²⁴ U. a. diskutiert sie ausführlich den Topos der „Unsagbarkeit“ (s. o.).

²⁵ Dies geht insbesondere aus den Arbeiten von Böheim 1987 und Stumpf 1996 hervor.

nung nach lassen sich bei der Analyse von Metaphern in Musikkritiken keine Anzeichen für das Vorliegen eines *structure mapping*, also der konzeptuellen Übertragung der Struktur eines Quellbereiches auf einen Zielbereich, erkennen, da sich zwar feststehende und einheitlich genutzte Quellbereiche ausmachen lassen, jedoch nur selten eine konsequente Verknüpfung zwischen einem bestimmten Quellbereich und einem Zielbereich erkennbar ist.

Aus den in den vorangehenden Abschnitten referierten Untersuchungen geht deutlich hervor, dass die Metaphorik im Bereich der Musikkritik Besonderheiten aufweist, die offenbar auf die als „fachexterne“ oder zumindest als „bivalente“ Kommunikationsform zu charakterisierende Textsorte zurückzuführen sind. Da, wie in den Kapiteln I.2.3 und II.1.3 bereits dargelegt, die vorliegende Arbeit sich jedoch auf ein Korpus von Texten stützt, die mehrheitlich zur „fachinternen Kommunikation“ zu rechnen sind, scheint es sinnvoll, an dieser Stelle auch Untersuchungen vorzustellen, die sich dem Thema „Sprechen über Musik“ über Texte nähern, die sich an Fachleute, genauer gesagt an Musiker wenden. Hier liegt besonders zu musiktheoretischen Texten eine Reihe von Untersuchungen vor: Ausgehend von Impulsen aus dem Bereich der US-amerikanischen Musikethnologie gibt es seit den 1980er Jahren die Tendenz, auch musiktheoretische Schriften unter Rückgriff auf kognitionslinguistische Theorien zu betrachten.²⁶ So hat beispielsweise eine Untersuchung von Feld (1981) ergeben, dass beinahe die gesamte musiktheoretische Terminologie der Kaluli, einer Stammesgemeinschaft auf Papua Neu-Guinea, aus metaphorisch gebrauchten Bezeichnungen für Wasser und Wasserläufe besteht.²⁷

Seit einigen Jahren existieren ähnliche Untersuchungen auch zur Terminologie der europäischen Musiktheorie, meist mit Schwerpunkt auf dem Begriffssystem eines bestimmten Musiktheoretikers,²⁸ gelegentlich jedoch auch auf die allgemeine Beschreibung von Klangqualitäten bezogen: So führt Zbikowski (1998) in einer

²⁶ Nach Saslaw (1996, 238) ist diese Entwicklung auf die zumindest in der anglo-amerikanischen Forschung relativ enge Verzahnung von Musikethnologie und Anthropologie zurückzuführen. Letztere wiederum steht insbesondere kognitiv geprägten theoretischen Ansätzen seit langem nahe.

²⁷ Ähnliche Untersuchungen existieren auch für die ‘Are‘are, eine Stammesgemeinschaft auf den Solomon-Inseln, wo die Konzeptbereiche MUSIKALISCHER TON bzw. MUSIKALISCHES GESCHEHEN und BAMBUS metaphorisch miteinander verknüpft sind (vgl. Zemp 1978 und 1979). Jedoch kann in diesen beiden Fällen nicht von „fachinterner“ Kommunikation gesprochen werden.

²⁸ Vgl. z. B. Saslaw 1996 zu Hugo Riemanns Terminologie oder Zbikowski 1997 zu den Begriffssystemen von Jérôme-Joseph de Momigny und Gottfried Weber.

Untersuchung zur Metaphorizität musiktheoretischer Terminologie engl. *high* und *low* zur Bezeichnung der Tonhöhe auf die konzeptuelle Metapher PITCH RELATIONSHIPS ARE RELATIONSHIPS IN VERTICAL SPACE zurück. Die genannten Bezeichnungen seien, in Übereinstimmung mit den Postulaten der kognitiven Metaphertheorie (s. u.), Ergebnis einer konzeptuellen Übertragung (*mapping*) von einem konkreten, kognitiv gesehen leicht zugänglichen Quell- bzw. Ausgangsbereich (hier: räumliche Dimensionen, häufig aber auch Bewegung o. ä.) in einen eher abstrakten, schwer fasslichen Zielbereich (in diesem Falle: bestimmte Eigenschaften eines musikalischen Tons). Diese konzeptuelle Übertragung kommt nach Zbikowski auf folgender Grundlage zustande:

The relationship between the VERTICALITY schema and our characterization of musical pitch with reference to the spatial orientation *up-down* is fairly immediate: when we make *low* sounds, our chest resonates; when we make *high* sounds, our chest no longer resonates in the same way, and the source of the sound seems located nearer our head. (Zbikowski 1998, o. S.)²⁹

Sprechen über Musik hat also in der Regel übertragenen Charakter, der oft verkürzend als „metaphorisch“ bezeichnet wird – diese Feststellung zieht sich wie ein roter Faden durch alle vorgestellten Untersuchungen. Es konnte gezeigt werden, dass der Grund hierfür einerseits auf der Gegenstandsseite zu suchen ist, andererseits jedoch auch – ganz offensichtlich infolge einer Wechselwirkung – auf der Ebene der Sprache selbst liegt, die kaum (wörtliche) Bezeichnungen zur Beschreibung akustischer Phänomene bereitstellt. Die vorzunehmende Analyse muss sich demnach methodisch am übertragenen Charakter der Beschreibung von Hörwahrnehmung im Allgemeinen und von musikalischer Wahrnehmung im Besonderen orientieren. Wie die Untersuchungen von Böheim, Stumpf, Störel und Beile gezeigt haben, kann eine Analyse nach Bildspende- und Bildempfängerbereichen wertvolle Einblicke in die Struktur der hier stattfindenden Übertragungsprozesse liefern.

„Alleinstellungsmerkmal“ der vorliegenden Arbeit wird dabei einerseits die konsequente Berücksichtigung metonymischer Übertragungsprozesse sein. Ebenso soll die spezifische Problematik synästhetischer Übertragungsprozesse im Rahmen der Analyse thematisiert werden. In diesem Zusammenhang scheint insbesondere die Einbeziehung kognitiver Theorien (wie z. B. in Zbikowski 1998 oder in Beile 1997)

²⁹ Diese Begründung für die synästhetische Verwendung der Bezeichnungen ‘hoch’ und ‘tief’ ist weder neu (vgl. Révész 1942, 64ff.) noch unproblematisch bzw. unumstritten. Zu einer eingehenden Diskussion der Verknüpfung zwischen räumlichen Konzepten und Tonhöhe vgl. Kap. II.3.1.1.3.

sinnvoll, da die Beschreibung musikalischer Strukturen offenbar Rückschlüsse zulässt auf allgemeinere Prinzipien der menschlichen (Hör-)Wahrnehmung.

Da die grundlegende Frage nach auf sprachlicher Ebene nachweisbaren Übertragungsprozessen keine spezifisch einzelsprachliche ist, wird sich die vorliegende Arbeit gegenüber Untersuchungen auf gleicher theoretischer Basis weniger dahingehend unterscheiden, dass hier erstmals die französische Sprache Gegenstand der Analyse ist. Entscheidend wird vielmehr die diachrone Ausrichtung der Analyse sein, die den historischen Wandel sprachlicher Übertragungsprozesse sowie der zugrunde liegenden Konzeptualisierungen dokumentiert.

1.1.2 Geruchsbezeichnungen

Bei der systematischen Analyse von Geruchsbezeichnungen fällt zunächst ins Auge, dass dieser Bereich der Wahrnehmung von der Gegenstandsseite her vollkommen undifferenziert ist – den ca. 10.000 vom Menschen wahrnehmbaren Gerüchen steht keinerlei kohärente Kategorisierung von naturwissenschaftlicher Seite gegenüber,³⁰ wie auch die folgenden beiden Zitate belegen:

[...] odor quality is not yet definable in scientific terms [...]. The result is at best quantifiable as an order of similarities on an ordinal scale. (Chastrette 2002, 103)

[...] il n'y a pour l'heure aucune base cohérente permettant de discriminer les différents types d'odeurs sur la base de leurs propriétés physiques ou chimiques. (Dubois/Rouby 1997, 13)

Diese „absence de référence pertinente“ (Dubois/Rouby 1997, 12) hat wiederum zur Folge, dass auch mit Hilfe von multivariaten Analysemethoden, die auf mathematischem Wege die Ähnlichkeit bestimmter Gerüche untereinander und damit eventuell vorliegende Cluster aufdecken könnten, keine konsistente Klassifikation auf der Gegenstandsseite erstellt werden kann.³¹

Auf (gemein)sprachlicher Seite ist die Situation ähnlich problematisch, da – noch wesentlich ausgeprägter als im akustischen Bereich – praktisch kein „lexikalisches

³⁰ Seit Carl von Linné hat es in den Naturwissenschaften immer wieder Versuche zur Geruchsklassifikation gegeben (ein diesbezüglicher Überblick findet sich in Zausch 1971), die letztendlich jedoch unbefriedigend geblieben sind. Verwiesen sei auch auf Kategorisierungsversuche aus dem Bereich der Neurophysiologie, die sich dem Problem von der Seite der menschlichen Geruchsrezeptoren nähern (vgl. Sicard/Chastrette/Godinot 1997).

³¹ Chastrette (2002, 106) verweist auf derartige Untersuchungen, die trotz der angedeuteten widrigen Voraussetzungen durchgeführt wurden, jedoch kaum pertinente Ergebnisse lieferten: „A cluster analysis resulted in a distribution of 60 notes into 27 groups [...]. It was concluded that no primary odors could be identified and that the olfactory space [...] should be seen as a continuum.“