

Herausgegeben von
Frieder von Ammon und Dirk von Petersdorff



Lyrik / Lyrics

Songtexte als
Gegenstand
der Literatur-
wissenschaft



Wallstein



Frieder von Ammon und Dirk von Petersdorff
Lyrik / Lyrics

Lyrik / Lyrics

Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft

Herausgegeben von
Frieder von Ammon und
Dirk von Petersdorff

WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2019
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der TheSans
Umschlagabbildung: Lisa Greifenstein
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

ISBN (Print) 978-3-8353-3381-9
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-4365-8

Inhalt

Einleitung	7
Eric Achermann	
Beat, Rhythmus, Metrum und dergleichen.	
Eine Gattungstheorie des Songs	15
Walter Erhart	
Krieg, Lyrics, <i>Living With War</i> . Über die Bedeutung rockmusikalischer Texte	57
Andreas Puhani	
More than words. Zum Verhältnis von Text und Musik in der Rock- und Popmusik	79
Martin Rehfeldt	
Zwischen Booklet und historisch-kritischer Ausgabe. Zur Edition von Liedtexten	93
Moritz Baßler	
Lyrics im Medienverbund Pop. Am Beispiel von Elvis Costellos und Linda Ronstadts <i>Alison</i>	131
Wolfram Ette	
<i>It's Alright, Ma</i> . Die Welt der Sünde und die Muttersprache des Gedichts	147
Lars Eckstein	
Lyrics als Paradigma einer anderen Moderne: M.I.A.s <i>Galang</i>	173
Dieter Burdorf	
Murder Ballads. Über ein neu zu entdeckendes Genre der deutschen Lyrik	193

Kai Sina

- Geistersprache im Kinderzimmer.
Zu einer Systematik des Wiegenlieds 223

Frieder von Ammon

- Aus einem anderen Fass in einem anderen Hinterhof.
Über den ersten deutschsprachigen Song
und einige seiner Folgen 243

Ole Petras

- »Franz Fillonk mit rotem Haar«.
Außenseitertum als Authentifizierungsstrategie
in den Lyrics von Dylan, Brecht, Biermann 267

Christiane Wiesenfeldt

- Weder sangbar noch poetisch:
Zur Bedeutung der Lyrics für Kraftwerk 289

Klaus Birnstiel

- Gegen Gesang. Zur diskursiven Lyrizität im
Avantgarde-Pop von F.S.K., Tocotronic und Blumfeld 303

Till Huber • Philipp Pabst

- Mainstreamcover. Inszenierte Authentizität in
Jochen Distelmeyers *Songs From the Bottom Vol. I* 329

Dirk von Petersdorff

- »Im Zweifel für den Zweifel«. Romantische Weltdeutung
in der Gegenwartsliteratur (Herrndorf, Stuckrad-Barre)
und in der Popmusik (Tocotronic) 371

Benjamin Specht

- »Das ist die Reklamation!«
Popkulturelle Binnenreflexion in deutschsprachigen
Pop-Lyrics um die Jahrtausendwende
(Wir sind Helden, Tocotronic) 391

Einleitung

In der Lyriktheorie besteht schon seit Längerem ein Konsens darüber, dass Songtexte – nicht anders als die Texte anderer Liedformen – zur Lyrik zu zählen sind. Darauf hat etwa Dieter Burdorf schon in den 1990er Jahren hingewiesen,¹ und davon geht ein gutes Jahrzehnt später auch Rüdiger Zymner aus, wenn er das Singen als eine der drei grundlegenden Produktionsmodi der Lyrik begriff, woraus er folgert, dass unter anderem eben auch Songtexte beziehungsweise – mit dem in diesem Zusammenhang einschlägigen englischen Begriff, für den es im Deutschen kein Äquivalent gibt – ›Lyrics‹ als ein integraler Bestandteil der Gattung Lyrik zu betrachten sind.² Dies wird im Übrigen auch schon durch die Begrifflichkeit nahegelegt, denn im Wesentlichen entspricht der Begriff der ›Lyrics‹ dem älteren Begriff der ›Lyrica‹, womit solche Gedichte gemeint waren, die »man zur Music sonderlich gebrauchen kan«.³ Aus theoretischer Perspektive sind Lyrics also fraglos als ein Teilbereich der Lyrik anzusehen.

Diesem Konsens, aus dem in neueren Lyrikanthologien bereits Konsequenzen gezogen wurden,⁴ steht allerdings – vor allem in der Lyrikforschung hierzulande⁵ – ein überraschender Mangel an Untersuchungen gegenüber, die Songtexte aus literaturwissenschaftlicher Perspektive in den Blick nähmen. Dies

1 Dieter Burdorf: Einführung in die Gedichtanalyse, 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage, Stuttgart, Weimar 1997 (Sammlung Metzler 284), S. 26-28. Inzwischen liegt eine 3. Auflage dieser Einführung vor (Stuttgart 2015). Vgl. auch ders.: Song, in: Reallexikon der deutschsprachigen Literaturwissenschaft, Bd. 3: P-Z, hg. von Klaus Weimar u.a., Berlin u.a. 2003, S. 452-454.

2 Rüdiger Zymner: Lyrik. Umriss und Begriff, Paderborn 2009, S. 35 und 134.

3 Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe, hg. von Herbert Jaumann, Stuttgart 2002 (18214), S. 33.

4 Vgl. etwa Deutsche Balladen. Gedichte, die dramatische Geschichten erzählen, hg. von Wulf Segebrecht, München 2012 und: Ein Gedicht von mir. Lyrikerinnen und Lyriker der Gegenwart stellen sich vor, hg. von Dirk von Petersdorff, Stuttgart 2012.

5 Zur US-amerikanischen Forschung vgl. Adam Bradley: The Poetry of Pop, New Haven/London 2017.

gilt sowohl im Hinblick auf Theorie und Poetik der Lyrics beziehungsweise – mit einem weniger verbreiteten deutschen Begriff, der auf den englischen Begriff der ›Song Poetry‹ zurückgeht – der ›Songpoesie‹ als auch im Hinblick auf ihre Praxis. Von ersten, allerdings zunächst weitgehend ohne Nachwirkung gebliebenen Versuchen in den 1970er Jahren⁶ und einigen wenigen neueren Arbeiten abgesehen,⁷ hat die Lyrikforschung sich hier bisher auffallend zurückgehalten. Bezeichnend ist etwa, dass Songtexte noch in der vor drei Jahren erschienenen zweiten Auflage des *Handbuchs Lyrik* nur als Randerscheinung (innerhalb des Kapitels ›Lyrik und Pop‹) behandelt werden, eine ausführliche oder gar systematische Darstellung des Bereiches aber fehlt.⁸

6 Vgl. vor allem Werner Faulstich: *Rock – Pop – Beat – Folk*, Tübingen 1978.

7 Vgl. etwa die Beiträge in *Songs*, hg. von Eric Achermann und Guido Naschert, Bielefeld 2005 (Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 52/2). Leider an entlegener Stelle erschienen ist ein weiterer instruktiver Beitrag Guido Nascherts: *Wider eine halbierte Lyrik. Überlegungen zu Desideraten und Möglichkeiten eines textwissenschaftlichen Umgangs mit Song Poesie*, in: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* 2006, S. 106–118. Des Weiteren sind an dieser Stelle zu nennen: Dirk von Petersdorff: *Ruhelose Sänger. Clemens Brentano und Bob Dylan*, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 59, 2005, S. 119–130, ders.: *Der Apfelmann aus Delmenhorst. Gegenwartsdiagnostik in der deutschen Popmusik*, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 62, 2008, S. 123–131 sowie Heinrich Detering: *Die Stimmen aus dem Limbus. Bob Dylans späte Song Poetry*, München 2012 (Themen 95). Auch die Dissertation Fabian Wolbrings ist hier anzuführen (*Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, Göttingen 2015), ebenso die Monographien Heinrich Deterings über Bob Dylan (Stuttgart 2007, 42016) und Walter Erharts über Neil Young (Stuttgart 2015) sowie die grundlegende Untersuchung zur Bedeutungskonstitution in der Popmusik von Ole Petras (*Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*, Bielefeld 2011), auch wenn die Beschäftigung mit den Lyrics hier jeweils nicht im Mittelpunkt steht. Ein angrenzendes Feld, nämlich das der performativen Lyrik bzw. Jazz-Lyrik, erschließt Frieder von Ammons Habilitationsschrift »Fülle des Lauts«, vgl. Frieder von Ammon: *Fülle des Lauts. Aufführungen und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945. Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten*, Stuttgart 2018.

8 Sascha Seiler: *Lyrik und Pop*, in: *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, 2. Auflage, hg. von Dieter Lamping, Stuttgart 2016, S. 243–250; hier S. 248f.. Etwas ausführlicher ders.: *Lied, Chanson, Song*, in: *Handbuch der literarischen Gattungen*, hg. von Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler und Frank Zipfel, Stuttgart 2009, S. 472–479.

Dieser Zustand indes ist (nicht nur) aus der Sicht der Lyrikforschung unhaltbar, und dies aus mindestens drei Gründen. *Erstens* sind Songtexte spätestens seit den 1920er Jahren und damit seit einem guten Jahrhundert in der Alltagskultur (und nicht nur dort) geradezu omnipräsent, und zwar weltweit. Sie spielen also bereits in quantitativer Hinsicht eine derart zentrale Rolle, dass sie von der Lyrikforschung einfach nicht länger ignoriert werden können; ansonsten ergäbe sich eine eklatante Schiefelage zwischen der kulturellen Praxis und ihrer wissenschaftlichen Erschließung.

Zweitens ist in qualitativer Hinsicht zu bemerken, dass es längst eine große Zahl auch literarisch anspruchsvoller Songtexte gibt, die den Vergleich mit Gedichten keineswegs zu scheuen brauchen (und dies auch nicht tun), beispielsweise von – um an dieser Stelle nur einige Autoren und Autorinnen deutschsprachiger Songtexte der vergangenen Jahre zu nennen – Jochen Distelmeyer, Judith Holofernes und Sven Regener. Aber auch schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden ambitionierte Songtexte geschrieben, auch wenn deren Verfasser (wenn sie nicht gerade Bertolt Brecht oder Friedrich Hollaender heißen) heute meist in Vergessenheit geraten sind, wie zum Beispiel Fritz Rotter, der Songtexte etwa für die *Comedian Harmonists* schrieb. Davon, dass die Lyrics (und Biographien) dieser Autoren in angemessener Weise von der Lyrikforschung aufgearbeitet worden wären, kann keine Rede sein; meist fehlt es schon an einer geeigneten Textgrundlage, von der man bei einer solchen Untersuchung ausgehen könnte.

Drittens ist das Verhältnis von Songtexten und Gedichten wiederum spätestens seit den 1920er Jahren ein äußerst vielfältiges und wechselseitig produktives: Beispiele dafür aus der deutschen Literaturgeschichte sind – um von Brecht einmal abzusehen – Lyriker wie Rolf Dieter Brinkmann, der sich poetologisch emphatisch auf die Tradition der Lyrics bezogen hat:

Ich hätte gern viele Gedichte so einfach geschrieben wie Songs. Leider kann ich nicht Gitarre spielen, ich kann nur Schreibmaschine schreiben, dazu nur stotternd, mit zwei Fin-

gern. Vielleicht ist mir aber manchmal gelungen, die Gedichte einfach genug zu machen, wie Songs, wie eine Tür aufzumachen, aus der Sprache und den Festlegungen raus.⁹

Brinkmann hat demgemäß Songtexte übersetzt sowie in seinen Gedichten zitiert. Neben ihm ist etwa auch Walter Mehring zu nennen, der in seinen Gedichten auf Songtexte Bezug genommen und solche auch selbst geschrieben hat. Andererseits setzen sich aber eben auch die Verfasser von Songtexten emphatisch zu Gedichten in Beziehung, manche bezeichnen sich sogar selbst dezidiert als Dichter: »I'm a poet, and I know it / Hope I don't blow it«, singt Bob Dylan.¹⁰ Und ein Autor aus Deutschland, der in seinen Songtexten Gedichte in einem ungewöhnlichen Umfang zitiert, ist Dirk von Lotzow.¹¹ Auch diese Zusammenhänge sind – wenn man von dem Spezialfall Dylan einmal absieht – bislang fast gar nicht untersucht worden. Wie schon diese ersten Andeutungen deutlich machen, besteht hier also ein echter Forschungsbedarf. Um es zuzuspitzen: Die Lyrikforschung hat einen quantitativ wie qualitativ bedeutenden Teil ihres Gegenstandsbereichs bisher vernachlässigt, um nicht zu sagen: ignoriert.

Dies war der Punkt, an dem die diesem Band zugrunde liegende Tagung ansetzte, die vom 9. bis 11. Juni 2016 an der Universität Leipzig stattfand und deren Ziel es war, das Verhältnis von Lyrik und Lyrics beziehungsweise Songtext und Gedicht erstmals in einem größeren Zusammenhang sowohl aus systematischer und historischer wie auch aus methodologischer Perspektive in den Blick zu nehmen. Im Rahmen dieser Tagung sollte nach gattungstheoretischen Aspekten ebenso gefragt werden wie nach der jeweiligen Relation von Text und Musik,

9 Rolf Dieter Brinkmann: *Westwärts 1 & 2. Gedichte*, erweiterte Neuauflage, Reinbek bei Hamburg 2005.

10 Bob Dylan: *Lyrics. 1962-2001. Sämtliche Songtexte*, 2. Aufl., deutsch von Gisbert Haefs, Hamburg 2004, S. 240.

11 Dass der Bezug auf Gedichte zu einem Merkmal von ambitionierten Songtexten seit den 1990er-Jahren wird, zeigt Till Huber: *Blumfeld und die Hamburger Schule. Sekundarität – Intertextualität – Diskurspop*, Göttingen 2016.

nach unterschiedlichen Performanz-Konzepten, nach den Austauschbewegungen zwischen Songtexten und Gedichten sowie nach der Poetik und Praxis von Lyrikern (in einem engeren Sinn verstanden) auf der einen und (Singer-)Songwritern auf der anderen Seite, und nicht zuletzt sollte danach gefragt werden, wie Songtexte überhaupt methodisch adäquat analysiert und interpretiert werden können.

Es sollte also, in einem Satz zusammengefasst, die Frage gestellt werden, welche Einsichten sich ergeben, wenn man die Blickverengung der einseitig auf Gedichte fixierten bisherigen Lyrikforschung aufhebt und den Blick stattdessen auf das ganze, eben auch Songtexte einschließende Korpus richtet, auf die Lyrik unter ausdrücklichem Einbezug der Lyrics also. Dass dabei mit Umschichtungen, mit Umwertungen und auch mit Überraschungen gerechnet werden muss, liegt auf der Hand: Man muss sich nur klar machen, dass man bei einer solchen Herangehensweise – wenn es beispielsweise um die deutschsprachige Lyrik der 1970er Jahre geht – fortan eben nicht mehr nur Gedichte von Hans Magnus Enzensberger und Sarah Kirsch lesen würde, sondern daneben auch Songtexte von Nina Hagen und Rio Reiser.

Um den besonderen methodischen Anforderungen gerecht zu werden, die sich bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Songtexten stellen, waren einige Vorentscheidungen zu treffen. Zunächst war klar, dass die Herangehensweise eine interdisziplinäre sein musste und insbesondere die Musikwissenschaft in die Diskussionen miteinzubeziehen war. Dem wurde bei der Auswahl der Teilnehmerinnen und Teilnehmer Rechnung getragen; ebenso wurde im Hinblick auf die internationalen Zusammenhänge – in denen die Tradition der Songtexte in einem noch höheren Maße steht als die Gedichtstradition – darauf geachtet, dass neben der Germanistik auch Anglistik und Komparatistik vertreten waren. Um die Kohäsion der Ergebnisse durch einen zu weiten Fokus nicht zu gefährden, wurde jedoch die deutschsprachige Songpoesie in das Zentrum der Tagung gestellt, was Ausflüge in die englischsprachige Tradition – ohne die die deutschsprachige überhaupt nicht zu verstehen wäre – aber selbstverständlich nicht ausschloss.

In den seit der Leipziger Tagung vergangenen drei Jahren hat sich nun aber einiges getan, wobei an erster Stelle die Tatsache zu nennen ist, dass – nur wenige Monate später – der Nobelpreis für Literatur Bob Dylan und damit erstmals einem Singer-Songwriter verliehen wurde. So umstritten diese Entscheidung war, so sicher markiert sie einen Wendepunkt in der öffentlichen Wahrnehmung der Lyrics, deren kulturelle Dignität seitdem außer Frage zu stehen scheint, was auch durch die Vergabe des Pulitzer-Preises 2018 an den Rapper Kendrick Lamar noch einmal bestätigt wurde, und hierzulande durch eine neue Online-Rubrik der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, die an die Seite der renommierten *Frankfurter Anthologie* tritt und speziell Songtexten gewidmet ist.¹²

Auch in der germanistischen Literaturwissenschaft ist ungefähr seit diesem Zeitpunkt ein verstärktes Interesse an Lyrics zu beobachten (wenn auch bezeichnenderweise vor allem an der englischsprachigen Tradition): Zum Beispiel hat an der Universität Göttingen unter dem Titel *13 Lieder* eine Ringvorlesung stattgefunden, in deren Rahmen die Vortragenden jeweils einen Song analysieren und interpretieren sollten und dies auch getan haben, wobei ein breites Spektrum entstanden ist, von Elvis über Velvet Underground bis zu Wir sind Helden; eine Auswahl der Vorträge liegt mittlerweile gedruckt vor.¹³ Außerdem hat Heinrich Detering in der Zwischenzeit ein weiteres Buch über Bob Dylan vorgelegt,¹⁴ und Dirk von Petersdorff hat mit *In der Bar zum Krokodil* eine Untersuchung veröffentlicht, in der Lieder und Songs programmatisch »als Gedichte« gelesen werden.¹⁵ Hinzukommen die Dissertationen Johannes Grubers und die

12 Vgl. Jürgen Kaube: »Sing!« als Grundbegriff der Poesie, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. Dezember 2005, Nr. 289, S. 11. Die Rubrik ist abrufbar unter: www.faz.net/pop-anthologie, letzter Zugriff 6.12.2018.

13 Gerhard Kaiser, Kai Sina, Hartmut Bleumer (Hg.): *8 Lieder – Pop und Philologie* (*Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 2, 2016).

14 Heinrich Detering: *Die Stimmen aus der Unterwelt. Bob Dylans Mysterienspiele*, München 2016 (Edition der Carl Friedrich von Siemens Stiftung).

15 Dirk von Petersdorff: *In der Bar zum Krokodil. Lieder und Songs als Gedichte*, Göttingen 2017 (Kleine Schriften zur literarischen Ästhetik und Hermeneutik 9).

bereits genannte Till Hubers;¹⁶ weitere Arbeiten sind im Entstehen. Zuletzt sei noch darauf hingewiesen, dass beim 25. Germanistentag, der im September 2016 in Bayreuth stattfand, auch ein Panel über Songs angeboten wurde und auf ein großes Interesse stieß. Wie es scheint, ist die Songpoesie als Forschungsgegenstand jetzt also endlich im Fach angekommen. Der vorliegende Sammelband möchte dieser erfreulichen Entwicklung weitere Impulse geben.

Die Herausgeber danken der Fritz Thyssen Stiftung dafür, dass sie die Tagung und die Drucklegung des Bandes durch ihre großzügige Förderung ermöglicht hat; des Weiteren danken sie den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Tagung dafür, dass sie zuerst der Einladung nach Leipzig gefolgt sind und dann ihre Beiträge für den Druck überarbeitet haben. Wolfram Ette, Ole Petras, Kai Sina und Benjamin Specht haben ihre Beiträge eigens für den Sammelband geschrieben, wofür ihnen ebenfalls herzlich gedankt sei. Nicht zuletzt gebührt unser Dank Christiane Klein, Luisa Turczynski, Simone Schießler und Jacqueline Neumann, die die Mühen der redaktionellen Betreuung des Bandes auf sich genommen haben.

Leipzig und Jena, im Januar 2019

Frieder von Ammon und Dirk von Petersdorff

¹⁶ Johannes Gruber: *Performative Lyrik und lyrische Performance. Profilbildung im deutschen Rap*, Bielefeld 2016 sowie Till Huber (Anm. 10).

Eric Achermann

Beat, Rhythmus, Metrum und dergleichen. Eine Gattungstheorie des Songs

A whop bop-a-lu a whop bam boo
Little Richard

1 Präliminarien

Dass Songs eine Gattung sind oder bilden, scheint naheliegend. Weniger naheliegend ist, was wir mit der Aussage bezwecken. Gattungsdefinitionen, die Untersuchung von Gattungstraditionen sowie Gattungszuschreibungen sind Aufgaben, die mit einiger und eigener Selbstverständlichkeit an ›künstlerische Gebilde‹ herangetragen werden. Es handelt sich um eine gängige Praxis, die auf ebenso gängigen Annahmen beruht: Ein Gattungsausdruck bezeichne eine Art (›kind‹) von Werken, die über eine oder mehrere gemeinsame Eigenschaften verfügen.¹ Um diese Gemeinsamkeiten festzustellen, so wird vermutet, genüge ein Verfahren, das als ›Induktion‹ bekannt ist. Wir beobachten und vergleichen, und finden so gewisse Eigenschaften, die gewissen Texten, Musikstücken, Bildern etc. zukommen, anderen aber nicht.

Wer so verfährt, verfährt nicht etwa falsch. Doch reicht der Verweis auf sein oder ihr Verfahren nicht hin, um ›Gattung‹ zufriedenstellend zu bestimmen. Schnell begegnen wir einem Problem, einem ›Relevanzproblem‹, das als ganz allgemeines Problem induktiver Verfahren angesehen werden kann. Der Eigenschaften sind unendlich viele. Und so wären auch der Gat-

1 Auf den Unterschied von Klassen, Arten und Mengen, der durchaus ins Gewicht fallen kann, wird hier nicht eingegangen. Dass hier ›Art‹ favorisiert wird, soll Nullklassen sowie auto-inklusive Klassen von vornherein ausschließen und im Gegensatz zu Mengen gemeinsame Eigenschaften als essenziell erachten. Vgl. hierzu Nicholas Wolterstorff: *Works and Worlds of Art*, Oxford 1980, S. 48–52.

tungen unendlich viele, oder zumindest so viele, wie wir Eigenschaften auszumachen, zu kombinieren und den ausgewählten Eigenschaften eine distinktive Funktion zuzuschreiben bereit wären.² Der Gattungsbegriff droht zu zerbröseln und in eine vage Vorstellung von ›Allgemeinbegriff‹ oder ›Allgemeinem Terminus‹ aufzugehen. Um diesem Problem zu begegnen sowie unplausible Klassenbildungen durch unplausible Eigenschaftskombinationen zu vermeiden, wählen wir bewusst oder unbewusst aus dem Gesamt von Eigenschaften gewisse aus, die wir als konstitutiv erachten, andere hingegen als typisch. Wie wir, und dass wir, zwischen notwendigen (konstitutiven) und häufigen (typischen) Eigenschaften unterscheiden, vermag das induktive Verfahren von Beobachtung, Vergleich und Verallgemeinerung nicht aus sich selbst heraus zu erklären. Die Unterscheidung verdankt ihre Plausibilität vielmehr systematischen Erörterungen konkurrierender Begriffe, also Ober- und Unterbegriffe sowie polar entgegengesetzter Begriffe. Dass tradierte taxonomische Begriffe sowohl unsere Wahrnehmung als auch unsere Beobachtungen beeinflussen können, vielleicht gar notwendig beeinflussen, ist wohl unbestreitbar. Die Beobachtbarkeit, Selektion und Gattungsbezeichnung stehen in Wechselwirkung und konstituieren so Identität:

The practical grasp of identity itself presupposes the capacity to subsume things under kinds, to refer to them and to trace them (or keep track of them). But in order to trace things, one has to trace them in the way that is appropriate to this or that kind, and then, by dint of one's understanding of congruence as flowing from identity or coincidence, to assign to an object picked out at one time and again at another time everything that is true of either. But if that is right, then not only does sortal predication presuppose identity. Identity presupposes sortal predication.³

2 Vgl. dazu Nelson Goodman: *Das neue Rätsel der Induktion* (1953), in: *Tatsache, Fiktion, Voraussage*, hg. von dems., Frankfurt a.M. 1988, S. 81-109.

3 David Wiggins: *Sameness and Substance Renewed*, Cambridge 2001, S. 18f.

Unsere Klassifikationsbemühungen im Allgemeinen, mehr noch unser Gattungsdenken im Besonderen, ereignen sich also in einem begrifflich bereits besetzten Haus. Besitzansprüche von Neuankömmlingen lassen heikle Konflikte befürchten. Sie werden dadurch verschärft, dass nicht nur Umverteilungen gefordert, sondern auch neue Gesichtspunkte eingebracht werden, wie denn zu verteilen sei. Es hängt vom jeweiligen Forschungsinteresse und wissenschaftlichen Selbstverständnis ab, also von der Perspektive, was als relevant, was als typisch oder auch irrelevant zu gelten hat. Wer Reimschemata untersucht, der braucht sich nur selten um psychologische Wirkungen wie ›lustig‹, ›erregend‹, ›verstörend‹ etc. zu kümmern. Sowohl ›Sonett‹ als auch ›Psychothriller‹ sind jedoch Gattungsbezeichnungen, und es ist nicht einzusehen, mit welcher apriorischen Begründung (außer dem Insistieren auf der eigenen und der Diskreditierung fremder Wissenschaftlichkeit) man die eine oder andere Perspektive aus unserer Forschung und aus unseren Taxonomien verbannen wollte.⁴

Sowohl tradierte Terminologie als auch divergierende Forschungsinteressen haben nun zu dem naheliegenden, wenn auch voreiligen Schluss geführt, dass die beobachteten Eigenschaften nur angeblich objektiv seien und erst aus unserem ›Konstruieren‹ von Gattungen, also nachgängig, resultieren. Dass Kunst nach gängigem Verständnis eine menschliche Tätigkeit ist, wer wollte es bestreiten? Aus der durchaus richtigen Feststellung, dass Gattungsbezeichnungen in der Terminologie der ›Kunstwissenschaften‹ tatsächlich künstlichen Gegenstände gelten, lässt sich jedoch nicht folgern, dass Arten dieser Kunst selbst in einem spezifischen Sinn ›künstlich‹ seien, das heißt ›kon-

4 Vgl. hierzu Eric Achermann: Was ist hier Sache? Zum Verhältnis von Philologie und Kulturwissenschaft, in: Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift für deutsche Sprache, Kultur und Literatur 65, 2007, S. 23-39. Auch in: Kulturwissenschaft. Wissenschaft ohne Theorie und Methode?, hg. von Eric Achermann, unter <http://germanistik.ch/kulturwissenschaft.php>, letzter Zugriff 24.3.2018; ders.: Vom Geist des Besonderen. Zur Kritik der Unterscheidung von Geistes- und Naturwissenschaft, in: Einheit und Vielfalt der Wissenschaften, hg. von Michael Klasen und Markus Seidel, Berlin [im Druck].

struierter« oder »anders konstruiert« als andere Arten, namentlich die natürlichen. Zwar teile ich die Annahme Radikaler Konstruktivistinnen nicht, dass zwischen künstlichen und natürlichen Arten keine Unterschiede bestehen, doch liegen diese nicht im Mangel an Objektivität von Kunstgegenständen begründet. Die Konstruiertheit künstlerischer Gattungen resultiert nicht aus der epistemischen Konstruktion von Eigenschaften: Werden Eigenschaften konstruiert, nicht observiert, dann sind diese imaginär. Auswählen, aufmerksames Beobachten und Vergleichen von Eigenschaften sind nicht gleichbedeutend mit dem Schaffen von Eigenschaften, im Gegenteil setzen sie allesamt die notwendige Annahme voraus, dass da etwas ist, das ausgewählt, beobachtet und verglichen wird. Der metatheoretische Schluss, dass die Konventionalität bestehender Begriffe sowie die Perspektivität eigener Forschung den illusorischen Begriff »Objektivität« als einzig soziologisch erfassbaren Wissensanspruch zu deuten erlaube, verkennt, dass Aussagen zu Illusionen oder »ontologischen Fehlschlüssen« nichtsdestotrotz Aussagen zu einer Wirklichkeit sind. Wenn es zuträfe, dass die meisten oder gar alle Fakten bloß angebliche Fakten wären und einzig als soziale Konstrukte korrekt beschrieben werden könnten, dann wären diese Konstrukte eben die Fakten, die es zu erfassen gilt. Für eine Theorie der Gattung änderte sich wenig. Die nämlichen Probleme stellten sich ein, einzig das Substrat der Beobachtungen dürften nun nicht gegebene Eigenschaften sein, sondern einzig die faktischen und objektiv beschreibbaren Klassifikationspraxen, die (nun historisch) beobachtet, verglichen und klassifiziert würden. Als Geschichtsschreibung von sozialen Praxen treibt sich der Konstruktivismus letztlich selbst aus.

Objektivität, gelte sie historischen Praxen oder natürlichen Gegenständen, ist ein Anspruch auf Angemessenheit, der mit der Verwendung wissenschaftlicher Taxeme stillschweigend einhergeht. Es ist ein ernst zu nehmender Anspruch, der nicht bloß auf einem Stockwerk unseres begrifflichen Hauses zu vernehmen ist. Es lohnt sich, hier kurz innezuhalten und einige Unterscheidungen anzuführen, die Searle in *The Construction of Social Reality* entwickelt hat. Am Beispiel »Schraubenzieher«

hält er gleich zu Beginn seiner Ausführungen programmatisch den wesentlichen Unterschied fest, der zwischen ontologischer und epistemischer Objektivität bzw. Relativität besteht:

1. The sheer existence of the physical object in front of me does not depend on any attitudes we may take toward it.
2. It has many features that are intrinsic in the sense that they do not depend on any attitudes of observers or users. For example, it has a certain mass and a certain chemical composition.
3. It has other features that exist only relative to the intentionality of agents. For example, it is a screwdriver. To have a general term, I will call such features ›observer relative‹. Observer-relative features are ontologically subjective.
4. Some of these ontologically subjective features are epistemically objective. For example, it isn't just my opinion or evaluation that it is a screwdriver. It is a matter of objectively ascertainable fact that it is a screwdriver.
5. Although the feature of being a screwdriver is observer relative, the feature of thinking that something is a screwdriver (treating it as a screwdriver, using it as a screwdriver, etc.) is intrinsic to the thinkers (treaters, users, etc.). Being a screwdriver is observer relative, but the features of the observers that enable them to create such observer-relative features of the world are intrinsic features of the observers.⁵

Epistemisch objektiv, so können wir festhalten, sind beobachtbare Eigenschaften, und dies ungeachtet, ob diese Eigenschaften auf die willentliche produktive Tätigkeit von Subjekten zurückgehen, das heißt ontologisch subjektiv sind. Bei all den möglichen Einwänden, die wir hier außer Acht lassen müssen, ergeben sich aus den Überlegungen von Searle drei Oppositionspaare, die für eine wissenschaftstheoretische Fundierung der Gattungsklassifikationen mit Blick auf inhärierende Eigenschaften, Funktionen und Wertvorstellungen nicht unwichtig erscheinen: intrinsisch

⁵ John R. Searle: *The Construction of Social Reality*, London 1995, S. 10f.

oder Beobachter-relativ, ontologisch objektiv oder subjektiv, epistemisch objektiv oder subjektiv.⁶ Songs sind ontologisch subjektive Produkte,⁷ die Bezeichnungen ›Song‹ oder ›Songtexte‹ ebenfalls, die Eigenschaften aber, die beobachtet werden, sind es nicht. Oder sie sind es nicht alle, denn Funktionen (›bewegend‹, ›instruktiv‹) und Wertvorstellungen (›schön‹, ›bedeutend‹), falls wir hier von Eigenschaften sprechen wollen, inhärieren den Gegenständen nicht, insofern diese genutzt und geschätzt werden. Sie werden im Umgang mit den Gegenständen als Wirkungen oder Werthaltungen beobachtet, nicht aber an den Gegenständen selbst. Dieses Verhältnis von intrinsischen Eigenschaften von Gegenständen und den Funktionen und Wertvorstellungen, die dem Umgang mit den Gegenständen geschuldet sind, scheint mir grundlegend zur Bestimmung von Gattungen, wie wir sie im Bereich der Künste vorfinden.

2 Songs

Intrinsische Eigenschaften von Songs sind insofern objektiv, als sie intersubjektiv zugänglich sind, das heißt – um mit Thomas Nagel zu sprechen – idealiter aus dem ›Nirgendwo‹ beobachtet werden können.⁸ In ihrem Beobachtet- und Beschrieben-Werden

6 Searle (Anm. 5), S. 13.

7 Vgl. Hackings ›Handschuhe‹; Ian Hacking: Making Up People, in: Historical Ontology, hg. von dems., Cambridge, Mass 2002, S. 99-114; hier S. 106f.

8 Vgl. Thomas Nagel: The View from Nowhere, Oxford 1986, S. 13-17. Den hier wesentlichen Punkt hat Nagel bereits in seinem klassischen *Bat*-Aufsatz entwickelt; vgl. ders.: What Is It Like to Be a Bat?, in: The Philosophical Review 83/4, 1974, S. 435-450; hier S. 443: »The objective nature of the things picked out by these concepts could be apprehended [...] because, although the concepts themselves are connected with a particular point of view and a particular visual phenomenology, the things apprehended from that point of view are not: they are observable from the point of view but external to it; hence they can be comprehended from other points of view also, [...]. Lightning has an objective character that is not exhausted by its visual appearance, and this can be investigated by a Martian without vision.« Zur Bedeutung der ›view from nowhere‹ für eine Theorie der Kunst vgl. Alex Burri: Kunst und Erkenntnis, in: Kunst denken, hg. von dems. und Wolfgang Huemer, Paderborn 2007, S. 135-146; insbesondere S. 141.

sind Songs ›prima vista‹ nicht problematischer als andere Gegenstände, die sich physisch manifestieren. Auf einen zweiten Blick aber werfen sie Probleme auf, die etwas kniffliger erscheinen mögen. Das erste hängt mit dem Status hörbarer Eigenschaften zusammen. Spätestens seit Galilei⁹ gelten Farben und Geräusche als ›sekundäre Qualitäten‹, das heißt Eigenschaften, die nicht den Körpern inhärieren, sondern – kraft inhärierender primärer Qualitäten – erst in der Wahrnehmung entstehen. Körper klingen nicht, es sei denn, ich höre sie. Und jeder weiß, dass nicht alle dasselbe hören. Welche Ausdrücke wir auch in unserer geläufigen Beschreibungssprache verwenden, wir verstehen diese Ausdrücke als Stenogramme von physisch bewirkten psychischen Repräsentationen. Doch hinter der Gleichsetzung von auditiven und akustischen Eigenschaften lauern Gefahren. Die physikalisch messbaren und graphisch darstellbaren Eigenschaften (Intervallberechnung, Schallpegelbestimmung, Sinustöne etc.) haben zwar ihre Entsprechung in auditiven Eindrücken, doch unterliegen sie auch Verwechslungen, indem etwa eine Veränderung der Tonhöhe als Betonung, eine Veränderung der Lautstärke als Länge empfunden wird. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass diese Unterscheidung von objektiven physischen und subjektiven Eigenschaften, insbesondere wenn es um das Verhältnis von Musik und Sprache geht, problematisch sein kann. Die musikalische Praxis verfügt jedoch über ein außergewöhnliches Arsenal an Mitteln, um falsch und richtig zu unterscheiden. Sie rekurriert gängigerweise – öfter als jede andere der traditionellen Künste – auf intersubjektive Standards (Reinheit der Intonation, Regelmäßigkeit der Schlagfolgen etc.), die durch hergebrachte Hilfsmittel (Stimmgabel, Taktell), zunehmend auch elektronisch (Stimmgeräte, Computer-Analyse etc.) ›objektiviert‹ werden.

Ein zweites Problem bereitet größere Schwierigkeiten. Durch die gesamte Literatur zieht sich eine Debatte, die dem Werk-Status musikalischer Gebilde gilt. Stets aufs Neue wird die

9 Vgl. Siegfried Blasche: Qualität. Neuzeit, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 7, hg. von Karlfried Gründer, Basel 1989, S. 1766-1774; hier S. 1767.

Verwechslung von tönender Musik und geschriebener Partitur beklagt. Anstelle hörbar gemachter (ausgeübter oder abgespielter) Musik würde notierte Musik, anstelle von ›tokens‹ vollkommen unzulängliche Transkriptionen als ›types‹ analysiert.¹⁰ Die Frage, was denn ein musikalisches Werk ausmacht, ist eine nach der Identität von musikalischen Kompositionen. Inwiefern sind zwei ›performances‹ eines Songs ›performances‹ eines Songs?¹¹ Eine Einengung des Musikbegriffs auf eine Praxis, die in der Aufführung oder im Abspielen von Musik besteht, lässt die Frage nach einem ›proto-type‹ als geradezu unbeantwortbar erscheinen. Wir haben es in Konkurrenz zum Gattungsbegriff mit einer anderen Vorstellung von ›Art‹ zu tun, mit einem ›performance cluster‹, das alle Instanzen (›occurrences‹) oder Reproduktionen des einen Werks umfasst. Diese Instanzen unterscheiden sich nach dem Grad der Abweichung; wir sprechen von ›Versionen‹, ›Cover-Versionen‹ und allen möglichen Graden freier ›Improvisation‹ über ein Thema. Solche ›cluster‹ an die Stelle des Begriffs ›Original‹ zu setzen, mag eine durchaus reizvolle Lösung für das Problem musikalischer Identität sein, doch widerspricht die verbreitete Rede von ›Titel‹ und ›original version‹ einem solchen agnostischen Verzicht auf die Identität einer Komposition. Es ist wohl richtig, dass an die Stelle der Partitur als Grundlage für eine Analyse von Songs eigentlich nur die eine oder andere Aufnahme (wenn auch von ganz unterschiedlichen, meist implizit akzeptierten Autorisierungsgraden) treten kann. Die Autorisierungsgrade eines Originals bestehen nicht etwa in der bloßen zeitlichen Priorität. Eine ältere Live-Aufnahme wird beispielsweise eine Single-Auskoppelung, die

10 Zur Bedeutung von ›type‹ und ›token‹ für die Behandlung von Texten vgl. Eric Achermann: Von Buch und Büchern. Zur Objektivität und Allgemeinheit des Lesens, in: Was heißt und zu welchem Ende studiert man Literaturwissenschaft?, hg. von Jan Erik Antonsen, Maria-Christina Boerner, Sabine Haupt und Reto Sorg, München 2009, S. 13-20.

11 Das ist die Frage, die Nelson Goodman 1968 in *The Languages of Art* (2. Aufl., Indianapolis, Cambridge 1976, S. 117-122) umtreibt. Seine Antwort ist bekannt: Es ist das ›score‹, das im Wechselspiel mit der ›performance‹ Identität garantiert, nicht aber die fehlerfreie Realisierung einer Komposition. Zur Kritik: Wolterstorff (Anm. 1), S. 98-105.

große Bekanntheit erreicht hat, als Original nicht verdrängen. In anderen Fällen kann das Erklingen einer äußerst bekannten Version – sagen wir Soft Cells *Tainted Love* – den Anlass für die Spezialistenfrage ›Kennst du das Original?‹ (Ed Cobb für Gloria Jones) darstellen. Garantiert eine ›festgehaltene‹, aufgenommene Performance zwar den intersubjektiven Zugang, so wirft sie die Frage nach dem Autorisierungsgrad der ausgewählten Interpretation auf, den es mitunter zu begründen gilt.

Wie schwierig es im Einzelnen auch sein mag, gewöhnlich unterscheidet eine mehr oder minder korrekte Analyse zwischen Komposition und Interpretation, und dies, indem sie gewisse musikalische Sequenzen – hauptsächlich Melodieverlauf, Harmoniefolge und Rhythmuspatterns – als identitätsstiftend erachtet, andere musikalische Eigenschaften (Timbre, Arrangement, Fiorituren etc.) hingegen als sekundär. Gewissen hörbaren Ereignissen wird so die Funktion von Zeichen oder Zeichenfolgen verliehen, die ein Wiedererkennen ermöglichen und ggf. auch Anleitung für andere Performer sind, einen Titel als diesen zu reproduzieren. Es sind Zeichen oder Zeichenfolgen, die sich durch eine starke Syntax und eine schwache Semantik auszeichnen. Mit Peirce können wir dies dahingehend präzisieren, dass die semantische Funktion von Musik primär indexikalisch, nicht aber (oder selten) ikonisch oder symbolisch ist.¹² Betrachten wir jedoch das Verhältnis von Komposition und Interpretation, so könnten wir das Verhältnis von Zeichen und Zeichenfolgen der Komposition zu deren Interpretationen als ein ikonisches bezeichnen.

Für eine Gattungstheorie des Songs lässt sich festhalten: Eine objektive Grundlage für gemeinsame Eigenschaften ist primär in den physischen objektiven Eigenschaften zu finden; ausgehend vom Verhältnis Werk-›performance‹ bzw. Komposition-Inter-

¹² Vgl. zu diesen schwierigen Fragen einer musikalischen Semiotik Vladimir Karbusicky: Grundriß der musikalischen Semantik, Darmstadt 1986, insbesondere S. 11 f. Immer noch anregend sind die eigenwilligen Interpretationen der Chomsky'schen Sprachtheorie und der Jakobson'schen Poetik bei Leonard Bernstein: Musik – die offene Frage. Vorlesungen an der Harvard-Universität (1973), München 1981, insbesondere S. 127-185.

pretation handelt es sich hierbei um distinktive, wiedererkennbare Zeichen und Zeichenfolgen. Sekundär lassen sich indexikalische subjektive Wirkungen ausmachen, die als Ausdruck eines empfundenen oder simulierten Gefühls oder einer gefühlten Stimmung (Trauer, Protest, Verehrung etc.) wahrgenommen werden.

Halten wir fest: Der ontologische Status färbt auf den epistemischen nicht einfach ab. Was von Menschen subjektiv hervorgebracht wird, wird dadurch intersubjektiv nicht unzugänglich. Es verhält sich mit Objektivität und Subjektivität hierin nicht anders als etwa mit ›Fiktivität‹ und ›Fiktionalität‹. Auch hier können wir verschiedene Ebenen durchdeklinieren: Ein Zeichen kann fiktional sein, das heißt sich auf etwas beziehen, das selbst nicht ist, was aber nicht heißt, dass das Zeichen nicht ist. Romane bspw. sind nicht fiktiv, die Gegenstände, die in einem Roman bezeichnet werden, dürfen und mögen es in unterschiedlichem Umfang sein, und damit ist das Prädikat ›fiktional‹ für Romane auch angemessen. Ob es aber Romane, Songs oder Comics gibt, scheint nicht mehr oder minder fraglich, als ob es Sonnen, Kekse und Protonen gibt. Begriffe sind Konstrukte, einige Gegenstände sind es auch, was aber noch lange nicht den Schluss zulässt, dass solch subjektive Konstrukte wie Transportmittel, Musikstücke oder beschriebene Papierblätter, wenn sie mal in der Welt sind, jenseits ihrer Diskursivität o.ä. nicht existierten.

Was sind also die Eigenschaften, die diese ätherischen Gebilde ›Songs‹ auszeichnen? Im Englischen bezeichnet ›song‹ bekanntlich so ziemlich genau dasjenige, was wir unter ›Lied‹ verstehen. Da wir aber von ›Song‹ sprechen, so haben wir zumindest ein Indiz dafür, dass wir eben nicht dasselbe bezeichnen wollen wie mit ›Lied‹, und dies gilt analog auch für ›Chanson‹ oder ›Canzone‹. Vor Jahren habe ich für ein Gattungslexikon, das leider nicht oder noch nicht erschienen ist, versucht zu bestimmen, was ich unter ›Song‹ in einer ersten gattungstheoretisch relevanten Hinsicht verstehe. Dabei bin ich von primären physischen Ereignissen als Zeichen und Zeichenfolgen in dem soeben entwickelten Verständnis ausgegangen:

Im Englischen bezeichnet ›Song‹ ganz allgemein den gesungenen Vortrag eines Textes bzw. das daraus resultierende Werk. Im Deutschen empfiehlt es sich, ›Song‹ im Gegensatz zu Ausdrücken wie ›Lied‹, ›Schlager‹, ›Chanson‹ u.a.m. zur Bezeichnung derjenigen vokalen Darbietungen von Texten zu verwenden, deren rhythmische Gestaltung dem afro-amerikanischen *beat* verpflichtet ist und nicht der seit dem 17. Jh. in der westeuropäischen Musik vorherrschenden Taktregulierung.¹³ Der Unterschied zwischen diesen beiden Formen temporaler Strukturierung besteht darin, dass der *beat* im Gegensatz zum Takt keine Akzentstufung kennt.¹⁴ Anders als in der klassisch-romantischen Interpretationspraxis ist die rhythmische Begleitung eines *Songs* durch Isochronie der Schlagfolge sowie Wiederholung von rhythmischen Klangmustern bestimmt.¹⁵ Auf Seiten der Harmonik und Modalität lassen sich zwar typische Kadenz und eine hohe Verbreitung der Pentatonik konstatieren; sie sind aber für die Gattung ›Song‹ alles andere als konstitutiv.¹⁶

Es sind drei Eigenschaften, die hier als konstitutiv erachtet werden, nämlich ›beat‹, ›Text‹ und ›gesungen‹. Als ›differentia specifica‹ aber fungiert einzig ›beat‹, das den Unterschied zwischen dem Oberbegriff ›Lied‹ und dem Unterbegriff ›Song‹ festhalten soll. Die notwendigen Eigenschaften des Liedes reichen zusammen mit ›beat‹ hin, um ›Song‹ zu bestimmen.¹⁷

13 Vgl. Carl Dahlhaus: Die Tactus- und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: Hören, Messen und Rechnen in der Frühen Neuzeit, hg. von Frieder Zaminer, Darmstadt 1987 (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 6), S. 333-361; hier S. 360f.

14 Vgl. Peter Wicke: Jazz, Rock und Popmusik, in: Volks- und Populärmusik in Europa, hg. von Doris Stockmann, Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 12), S. 445-477; hier S. 452f.

15 Vgl. Martin Pfeleiderer: Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik, Bielefeld 2006, passim.

16 Bis auf kleine Änderungen identisch mit Eric Achermann: Song, Songtext, in: Lexikon der literarischen Gattungen, hg. von Ralf Klausnitzer, Marina Münkler und Guido Naschert, Berlin, New York [im Druck].

17 Ausführlicher hierzu Eric Achermann: »How can we know the singer from the song?«. Zu Songs, Lyrics und Stimme [im Druck].

Die Gattung ›Song‹ kann durch die Beschreibung formaler (›pentatonisch‹; ›Bluesschema‹) und thematischer (›love‹; ›war‹), stilistischer (›funk‹; ›heavy metal‹) und funktionaler (›protest‹; ›Diskurspop‹) sowie werthafter Eigenschaften (›progressive‹; ›bubble gum‹) in weitere Genres differenziert werden. Wie so oft sind diese Eigenschaften als Kriterien nicht bloß einer Kategorie zuzuordnen: ›Disco‹ etwa kann zur Bezeichnung formaler (rhythmische Struktur), funktionaler (zum Tanzen) als auch werthafter (bloßer Kommerz) Eigenschaften verwendet werden.

Es versteht sich, dass die angeführte Definition die deutschsprachige Verwendung von ›Song‹ betrifft. Sie geht von der einfachen Feststellung aus, dass wir im Deutschen offensichtlich einen Unterschied zwischen ›Lied‹ und ›Song‹ machen und deshalb auf zwei Ausdrücke rekurrieren. Sowohl der historische Anlass, ›Song‹ in den deutschen Wortschatz aufzunehmen, als auch der heutige Usus gründen in der Wahrnehmung von ›beat‹. Als musikhistorisches Novum veränderte er die angestammten Formen des Gesangs und ›forderte‹ gleichsam ein eigenes Etikett. Die Wahrnehmung der Eigenschaften, die als neu und andersartig auftraten und registriert wurden, musste damals wie heute nicht bewusst sein, d.h. von einer Vorstellung von ›beat‹ oder gar von dessen musikologisch korrektem Verständnis ausgehen. Meist ist das nicht der Fall – und auch dies ist alles andere als außergewöhnlich. Differenzen werden wahrgenommen und bezeichnet, ohne dass wir die Gründe unseres Differenzierens stets zur Hand hätten. Ich behaupte bloß, dass wir damals wie heute von ›Songs‹ sprechen, weil die Verbindung von Gesang und ›beat‹ nach wie vor unsere Erwartungen bestimmt, die mit ›Song‹ einhergehen. Und ebenso bezeichnend erscheint mir das Festhalten an Bezeichnungen wie ›Schlager‹ oder ›Chanson‹ – Unterschiede werden gemacht, die Frage ist: wieso? Gerade der Schlager unterscheidet sich seit einigen Jahrzehnten in seiner musikalischen Begleitung nicht mehr, oder nicht mehr wesentlich, von Liedern, die wir ›Popsongs‹ nennen. Wieso sollte also *Atemlos* zu einem anderen Genre gehören als *Auf der Andrea Doria*?

»Wo kein Beat ist, da ist kein Song.«¹⁸ Oder anders: Der ›beat‹ ist die konstitutive Eigenschaft, die ein Lied zu einem Song macht. Diese Definition von ›Song‹ könnte Anlass zu Missverständnissen sein, und ist es tatsächlich auch schon gewesen.¹⁹ Es seien hier also einige Präzisierungen zu ›Lied‹ und ›beat‹ erlaubt. Dass ohne Liedhaftigkeit nicht von ›Songs‹ gesprochen wird, scheint auf der Hand zu liegen. Wer keinen Text singt, der trällert oder summt, und nur in einem uneigentlichen Sinn trällert oder summt man ein Lied, also nicht bloß eine Melodie, indem man nämlich den durch ›Lied‹ mitbezeichneten Text weglässt. Wenn jemand behauptet, er habe ein Lied geschrieben, und mir etwas vorträllert, so ist die sanktionierende Reaktion ›Das ist doch kein Lied, das ist bloß eine Melodie‹ durchaus berechtigt. Schwierig ist natürlich die Frage, wie viel an Intervallen in der Stimmführung und bis zu welchem Grad Regelmäßigkeiten in Melodie und Rhythmus zu beobachten sind, damit aus Rede Gesang oder umgekehrt aus Gesang nicht Rede wird. Behauptet jemand, er habe ein Lied geschrieben, und er spricht mir einen Text vor, so kann er sich auf ›Das ist doch kein Lied, das ist bloß ein Text‹ gefasst machen. ›Sprechgesang‹ bezeichnet so einen

18 Eric Achermann und Guido Naschert: Songs, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 52/2, 2005, S. 211.

19 Löding reagiert auf den Satz mit dem bemerkenswerten Einwand: »Ohne jetzt schon auf die Problematik des Terminus ›Beat‹ eingehen zu wollen, stellt sich doch die Frage nach der Korrektheit dieser Definition. Zum einen bezieht sie den Song zu sehr auf die Tradition der ›Beat-Musik, verortet seine Entstehung also fälschlicherweise nach dem Zweiten Weltkrieg.« Dass man mit Bezug auf den Satz ›beat‹ als temporales Gestaltungsprinzip mit ›beat‹ als Stilart der Pop-Musik verwechseln könnte, hatte ich nicht bedacht. Nun sei es bedacht; Ole Löding: »Deutschland Katastrophenstaat«. Der Nationalsozialismus im politischen Song der Bundesrepublik, Bielefeld 2010, S. 42. Lödings eigenes Definitionsangebot – »Ein *Song* kann als eine spezifische Form moderner *Lyrik* begriffen werden, bei der Musik und Text *konstitutive* Bestandteile sind, deren *textliche und musikalische* Bezugspunkte sowohl sozialgeschichtlicher als auch literatur- und musikgeschichtlicher Natur überwiegend in der *unmittelbaren Gegenwart* angesiedelt sind und deren Ästhetik *populärmusikalisch* ist.« (ebd., S. 43) – überzeugt mich nicht. Zu »populärmusikalisch« und »Ästhetik« vgl. weiter unten. Was die »unmittelbare Gegenwart« betrifft: King Crimson, Led Zepelin oder gar Tanzwut machen also keine Songs? Die Liste kann beliebig verlängert werden.

Grenzfall, nicht anders als ›Skaten‹ den Grenzfall syllabischen Singsens bezeichnet. ›Lied‹ setzt aber auch Grenzen, die mit so etwas wie ›cantabile‹ zu tun haben. Nicht jede Vokaldarbietung mit Text wird als Lied bezeichnet: Dieter Schnebels Experimente mit vorsprachlicher Lautartikulation (etwa in *Maulwerke*) oder Helmut Lachenmanns ›Arien‹ (in *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*) würden wohl kaum als ›Lied‹ bezeichnet. ›Lied ohne Worte‹ oder ›Lied ohne Musik‹ schließlich sind Wendungen und entsprechende Vorstellungen, die auf metaphorische – auch eine Blutwurst kann ein ›Gedicht‹ sein –, obsolete²⁰ u. dgl. m. Usancen zurückgehen.

›Beat‹ ist der »regelmäßige, isochrone Puls, Grundschlag«, der nach »übereinstimmende[r] Meinung der meisten Autoren« der »schwarzafrikanischen Tanzmusik« zugrunde liegt.²¹ Er zeichnet sich durch metronomische Exaktheit und regelmäßige Konstanz aus. Welche Bedeutung ›beat‹ für die Musik hat, äußert sich augenfällig in der großen Revolution des Band-Instrumentariums: der Einführung und Kommerzialisierung des Schlagzeugs (›drum kit‹) in den Zwanzigerjahren des letzten Jahrhunderts auf dem nordamerikanischen Markt.²² Hauptsächliche Aufgabe des Schlagzeugs ist es, den ›beat‹ zu realisieren, um so das Tempo zu ›halten‹:

In der Funktion des Schlagzeugs existiert ein wesentlicher Unterschied zwischen traditioneller artifizierender und populärer Musik. Während das Schlaginstrumentarium im sinfonischen Bereich vordergründig dazu dient, dynamische Steigerungen

20 Etwa als wörtliche Übersetzung von griech. ›Ode‹ oder als Untergattung der Lyrik, die bis ins 18. Jahrhundert als Gedicht mit musikalischer Begleitung verstanden wird. Für Georg Neumark (*Poetische Tafeln / Oder / Grundliche Anweisung zur Teutschen Verskunst [...]*, Jena 1667, S. 1) stellt neben der »philosophischen« und noch vor der »versichten« die »musikalische« die zweite der drei Hauptgattungen von »der Poeterey gemeiner Abtheilung« dar, worunter er Gedichtarten und Musikformen wie Sarabande, Arie, Madrigal, aber auch Sonett subsummiert.

21 Pfeleiderer (Anm. 15), S. 139.

22 Vgl. Steve Smith: *The Backstory*, in: *The Roots of Rock Drumming. Interviews with the Drummers Who Shaped Rock'n Roll Music*, hg. von Daniel Glass, Milwaukee 2013, S. 7-14.

und Fortissimo-Stellen zu unterstützen oder spezielle Effekte einzubringen, obliegt dem Drummer im Jazz und allen davon beeinflussten Bereichen die Aufgabe, den Grundrhythmus (Beat) zu markieren, das Tempo zu halten (Time Keeper) bzw. die anderen Musiker durch sein rhythmisch-klanglich intensives Musizieren zu inspirieren.²³

Lassen wir den »Unterschied zwischen traditioneller artifizierender und populärer Musik« sowie die Inspiration durch »intensives Musizieren« mal beiseite, so wird doch klar, worum es hier geht. Sowohl »Grundrhythmus« als auch »Schlagfolge« und »Grundschlag« werden als ›beat‹ bezeichnet,²⁴ solange sie die Funktion ›time keeping‹ erfüllen, nämlich »Tempo zu bestimmen und zu fixieren«. ²⁵ Und dies setzt wiederum voraus, dass in der Regel sämtliche Schläge durch den Grundrhythmus realisiert werden, d.h. nicht nur eine gedachte, sondern eine konstant hörbare temporale Struktur die Orientierung für sämtliche Begleit- und Solo-Instrumente, inklusive Gesang, vorgibt. Etwas ganz anderes als diese Schläge, Schlagfolgen und Rhythmen bezeichnet ›Takt‹: Der Takt ist eine abzählbare Folge isochroner Impulse, die im Verhältnis zueinander nach Intensität gewichtet sind. So wird in einem zusammengesetzten 4/4-Takt die ›1‹ stark, die ›3‹ relativ stark, die ›2‹ und die ›4‹ nicht betont, bei 3/4-Takten ist die ›1‹ betont, die anderen nicht, also: ›x x x‹ bzw. ›x x x‹. Die vorgängige Gewichtung ist für die Realisierung ›klassischer‹ Musik, d.h. der musikalischen Praxis nach dem relativ abrupten Verschwinden der Mensuralnotation im 17. Jahrhundert, bedeutend:²⁶ Der Takt ist nicht eine bloße Notationspraxis, sondern ein vorgängiges Orientierungsschema zur Realisierung einer Komposition, das als Schema selbst nicht durchgängig rea-

23 Peter Wicke, Kai-Erik und Wieland Ziegenrucker: Handbuch der populären Musik. Rock, Pop, Jazz, World Music, 4., überarb. und erw. Ausg., München 2001, S. 477.

24 Wicke, K.-E. und W. Ziegenrucker (Anm. 23), S. 51 f.

25 Wicke, K.-E. und W. Ziegenrucker (Anm. 23), S. 546.

26 Zum Übergang vom Mensural- zum Taktsystem vgl. Dahlhaus (Anm. 13), S. 333-361.

lisiert zu werden braucht. Und das heißt auch, dass das beliebte Notieren von ›Songs‹ in Takten nichts als ein Behelf ist, ganz ebenso, wie wenn ich Werke frühneuzeitlicher Polyphonie (also Mensur-basierter Musik) spartiere.

Zur Veranschaulichung mag ein Blick auf die Praxis dienen. ›Songs‹ werden ›eingezählt‹. Bei diesem Einzählen ›taktieren‹ wir nicht, sondern geben ›beats‹ vor, und zwar ungewichtet. Nicht die Gewichtung ist beim Einzählen entscheidend, sondern das Tempo. Zu klären ist, ob real-, half- oder double-time gezählt wird, was wiederum die gängige Praxis sowie die gängigen Unsicherheiten belegen: ›one – two, one two three four‹, ›one and two and‹ oder bloß ›one two three four‹?²⁷ Was vorgegeben wird, ist das Tempo, nichts als das Tempo.

Gegen die Behauptung, Songs seien ›beat‹-basiert, kann eingewendet werden, dass es Songs gibt, die ohne Schlagzeug, ohne Rhythmus-Sektion oder gar ›a capella‹ auskommen. Ungeachtet des Umstandes, dass die Funktion der Rhythmussektion in ›a capella‹ – man denke etwa an Doo Wop – häufig von den begleitenden Stimmen übernommen wird, dass Schnipsen und ähnliches durchaus typisch sind, dass schließlich ›strive‹ und ähnliche ›beat‹-basierte Begleittechniken (die linke Hand der Keyboarder; ›Schlaggitarren‹) den Beat realisieren, für den Song bezeichnend ist: »the singer, if no one claps, will be making the claps mentally.«²⁸

Und dennoch stellt sich hier – wie so oft in Gattungsuntersuchungen – die Frage nach den Grenzfällen: Ob z.B. eine Ballade mit ausgeprägtem Rubato tatsächlich ein Song ist und nicht ein englischsprachiges Lied o.ä., hängt wohl von demjenigen ab, was wir für Songs sonst noch als typisch, nicht aber als konstitutiv erachten. Das Problem ist bekannt. Ein Sonett hat u.a. das konstitutive Merkmal ›14 Zeilen‹. Kommt ›ceteris paribus‹ eine Zeile hinzu, so würden wir wohl von einem ›untypischen Sonett‹ oder von einer ›abgewandelten Sonettform‹ sprechen. Dazu werden wir von anderen konstitutiven (zwei

27 Zu den Problemen beim Einzählen vgl. Ken Stephenson: *What to Listen for in Rock. A Stylistic Analysis*, New Haven, London 2002, S. 2.

28 Arthur M. Jones: *Studies in African Music*, London 1959, S. 20.

umarmend gereimte Quartette, zwei Terzette) oder typischen Eigenschaften (Versmaß, Reimschema der Terzette) angehalten. Eine Blues-Kadenz (IIVV), eine Jazz-Kadenz (II-V-I oder I-VI-IIV) etc. können den Ausschlag für die Bezeichnung ›Song‹ geben, wobei das Vorherrschen von bspw. Tonika, Subdominante und Dominante als musikalisches Distinktionsmerkmal ›per se‹ nicht ausreicht, in Kombination mit anderen Eigenschaften aber genügen mag. Auf solchen und ähnlichen Beobachtungen beruhen Wittgenstein'sche Familienähnlichkeiten.²⁹

3 Beat, Metrum, Rhythmus

Nicht bloß die Bezeichnung ›beat‹ kann Anlass zu Missverständnissen geben, auch ›Metrum‹ ist ein durchaus problematischer Ausdruck. Namentlich die Verwechslung und Gleichsetzung von literarischen und musikalischen Metren hat zu manchem Irrtum geführt. Beginnen wir mit dem Metrum als Maß der Verse. Sowohl im Englischen wie im Deutschen (im Ggs. etwa zum Lateinischen und Französischen) sind es die prosodischen Eigenschaften ›betont‹ und ›unbetont‹ sowie die Silbenzahl, die in ihrer Folge benannt und gezählt werden. Ein Versfuß ist eine Einheit von mehreren Silben, wobei die Stellung der Betonung (Akzent) sowie die Anzahl der Silben gezählt wird, also: Der Trochäus besteht aus zwei Silben, die erste ist betont, die zweite nicht; der Daktylus besteht aus drei Silben, die erste ist betont, die beiden folgenden nicht; etc. Was wir auf Englisch ›accentual-syllabic system‹ nennen, ist also Resultat eines akzent-qualitativen und eines syllabisch-quantitativen Verfahrens.

Im Gegensatz zum Griechischen sind Tondauer und Tonhöhe nicht konstitutiv für den Standard metrischer Strukturen des englisch- und deutschsprachigen Verses. Das heißt natürlich weder, dass sie bei der Rezitation oder ›performance‹ von Versen keine Rolle spielen, noch, dass diese ›performance‹ nicht

²⁹ Vgl. Gottfried Gabriel: Familienähnlichkeit, in: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, 2. Aufl., hg. von Jürgen Mittelstraß, Bd. 2, Stuttgart, Weimar 2005, S. 473.

prosodisch auf alle möglichen akustischen und auditiven Eigenschaften hin analysiert werden könnte. Die metrische Analyse des Verses aber ist phonologisch, nicht phonetisch.³⁰ Die -emische Analyse muss auch hier von der -etischen unterschieden werden, ganz ebenso, wie wir Komposition von Interpretation oder Werk von ›performance‹ zu unterscheiden haben. In die musikalische Analyse hingegen gehen Faktoren wie Tonhöhe, Tondauer, Artikulation und Pausensetzung nebst der Quantität und Intensität der Töne notwendig mit ein. Zusammen machen sie das Gesamt der ›Phrasierung‹ aus. Ungeachtet ob ein vorgängiges Maß für die Isochronie der Schlagfolge mitgedacht wird, wie es die Tempofixierung bei Takt oder ›beat‹ vorgibt, oder ob sich die temporale Struktur proportional aus der Tondauer ergibt, wie dies in der modal und mensural strukturierten Gregorianik und Polyphonie der Fall ist, in der Standardmetrik des englischen und deutschen Verses wird nicht die Zeit gemessen, sondern die Folge von betonten und unbetonten Silben gezählt.

Das auditive Erleben gesungener Sprache lässt sich also auf eine Reihe von akustischen Faktoren zurückführen, die gleichzeitig und notwendig den musikalischen Ton für sich und als Teil einer musikalischen Sequenz definieren. Die unheilvolle Rede von ›Metrum‹ und ›Rhythmus‹ mit Bezug auf den Vers suggeriert eine enge Analogie zwischen Sprache und Musik, die näher besehen nicht gegeben ist, insofern die horizontale, syntagmatische Organisation in der Musik grundlegend temporal angelegt ist, d. h. auf Dauer und Intervall, diejenige im Vers hingegen sequenziell, d. h. auf Folge und Alternation. Einzig mit Blick auf Betonungen können wir eine gemeinsame akustische Basis in der Lautstärke ausmachen. Was den deutschen Vers betrifft, gilt es hier jedoch zu präzisieren: Es geht um die Betonbarkeit von Silben in der Alltagssprache (Wortakzent), der regelmäßigen Alternation der Betonung betonbarer und der Nicht-Betonung betonbarer oder unbetonbarer Silben im Vers sowie der vollständigen oder par-

30 Vgl. hierzu grundlegend Göran Hammarström: Articulatory, Acoustic or Auditory Description, in: Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung 37/3, 1984, S. 309-320.

ziellen Realisierung dieser Regelmäßigkeit in der Rezitation.³¹ Seit dem Siegeszug einer alternierenden Verslehre, der seinen Ausgang in der Opitz'schen Reform nimmt, liegen denn auch alle Probleme der deutschen Verslehre im Verhältnis von Versakzent und alltagssprachlichen Betonungen oder Wortakzenten.³² Die angebliche Übereinstimmung der vom metrischen Schema vorgegebenen Akzente mit den haupt- und nebenbetonten Wortakzenten verführt dazu, unterschiedliche Gewichtungen auch dort zu hören, wo sie in der Alltagssprache wohl kaum messbar sind. ›Brüderlichkeit hat so manchen schon‹ wird als Vers wie folgt skandiert: ›Brüderlichkeit há t so mánchen schön. Die relative ›Stärke‹ von ›-lich‹ ergibt sich aus der ›Schwäche‹ der flankierenden Silben ›der‹ und ›keit‹, die das Alternieren von betonten und unbetonten Silben ermöglichen, mehr noch ›erlauben‹. ›Brüderlichkeit‹ sieht der deutsche Vers nicht vor. Seit Opitz besteht die hauptsächliche Aufgabe im Vermeiden von Spondeen und Pyrrhichien, d.h. dem streng schematischen Ersetzen durch Alternation. Auch die Einführung der Daktylen und Anapäste durch August Buchner ändert daran nichts. Nicht einmal die prosodische Unterscheidung von Einheiten, die einen Nebenakzent tragen können – ›-heit‹, ›-keit‹, ›-lich‹ etc. – von solchen, die keinen tragen können – Flexionsendungen, ›-chen‹, ›-lein‹ etc. – vermag zu überzeugen: ›Brüderchén hat só manchen schön‹ scheint mir nicht viel schlechter als das vorausgehende Beispiel. Über Betonbarkeit bzw. Nicht-Betonbarkeit im Vers entscheiden also Wortakzent sowie das Umfeld einer Silbe (vgl. ›Báumkrone‹ bzw. ›Káiserkróne‹).

Trotz des gemeinsamen Fundaments in einem ›germanic stress‹³³ verfährt die englischsprachige Versifikation traditionell anders. Und dies ist für den Song entscheidend. Hier wird

31 Vgl. Christian Wagenknecht: Deutsche Metrik. Eine historische Einführung, 2. Aufl., München 1989, S. 141 f.

32 Vgl. Eske Bockelmann: Propädeutik einer endlich gültigen Theorie von den deutschen Versen, Tübingen 1991, S. 21-31.

33 Vgl. Paul Fussell, Jr.: English. I. Historical, in: Versification. Major Language Types. Sixteen Essays, hg. von William K. Wimsatt, New York 1972, S. 191-203; hier vor allem S. 196.

nicht von einem möglichst durchgängigen Schema her gedacht, sondern ein jambischer Verlauf als Normalfolge präsupponiert, der durch zahlreiche Lizenzen variiert werden kann. Die Liste dieser Lizenzen lässt so praktisch alles zu: Pyrrhichien, Spondeen, trochäischen Versanfang, trochäische Mitte, zusätzliche unbetonte Silben, Weglassen einer unbetonten Silbe am Versanfang.³⁴ So wird denn auch John Keats' *How many bards gild the lapses of time!* als durchgehend jambischer Pentameter gelesen, das es mit den Freiheiten in der ersten gleichlautenden Zeile etwas übertreibe. Geht der Trochäus in der Mitte noch als Lizenz durch, so ist die eingeschobene schwache Silbe (›lapses‹) eine Ausnahme oder ein Regelbruch: »How mány bárd's gíld the lápses of tíme«. Sowohl die Vorherrschaft des Jambus im englischen Vers als auch der weitere Verlauf des Gedichts scheinen die offensichtlich daktylische Struktur – »Hów many bárd's gíld the lápses of tíme« – als Analyseergebnis nicht nahezulegen;³⁵ die Analyse trachtet vielmehr, Wortakzente und Versakzente in ein möglichst regelmäßiges Schema zu bringen und lieber Lizenzen und Ausnahmen als den Bruch mit einem regelmäßigen und durchgehenden Schema in Kauf zu nehmen. Diese Vorgängigkeit des Schemas haben akzent-syllabische Verse mit dem Takt gemeinsam.

Das Keats-Beispiel hat den Charme, dass es den Vergleich mit einer der berühmtesten Songzeilen erlaubt: »How many roads must a man walk down«. Betrachten wir Bob Dylans ›Lyrics‹ als Verse, so haben wir es mit Daktylen zu tun:

34 Vgl. Morris Halle und Samuel Jay Keyser: English. III. The Iambic Pentameter, in: *Versification. Major Language Types*, S. 217-237.

35 Vgl. den Kommentar von Halle und Keyser (Anm. 34), S. 226: »This line is unmetrical since it contains a stress maximum in the fourth W [weak, Anm. d. V.] position in violation of the last alternative of (15bii) [i.e. ›stress maxima occur only in S /strong/ positions, but not necessarily in all S positions.]. However, it seems quite clear that the poet is purposely moving outside of the meter in order to caricature metrically the sense of the line. The line is literally what it speaks of figuratively, a ›lapse of time.‹ This metrical joke requires that the line be treated as unmetrical.«

Hów many róads must a mán walk dówn
 befóre you cáll him a mán?
 Yes, 'n' hów many séas must a whíte dove sáil
 befóre she sléeps in the sánd?

Der Spondäus der schweren Wortakzente »man walk down« wird ebenso genutzt wie derjenige von »white dove sail«, um eine rhythmische und melodische Analogie zu »call him a man« und »sleeps in the sand« zu bilden. Betrachten wir die Verse in ihrer melodischen Gestalt, so haben wir es bei ›walk‹ und ›dove‹ einfach mit zwei Silben oder mit einer Silbe über zwei Tönen zu tun, nämlich: ›wa-alk‹ (g-f), ›do-ove‹ (b-a). Bezögen wir nun das Ganze auf eine Taktstruktur, so lägen Wort- und Versakzent von ›how‹ tatsächlich auf der hauptbetonten ersten Zählzeit des Taktes, da nun aber ›how‹ als halbe Note gesungen wird, landete das im Vers unbetonte »many« auf der nebenbetonten dritten Zählzeit. Vers-, Wort- und ein supponierter Taktakzent stimmen nicht überein. ›Before‹, um hier noch etwas fortzufahren, sähe das ›be‹ auf der vierten Zählzeit eines vorausgehenden Taktes, das ›fore‹ würde als Dreiviertelnote verzeichnet, das ›you‹ somit auf die vierte Zählzeit fallen. Der anschließende Takt (»call him a man«) wäre analog zu »How many roads« gebildet:

Ho₁₋₂w ma₃ny₄ | roa₁₋₂ds mu₃st a₄ | ma₁₋₂n wa₃₋₄lk | dó₁₋₃wn
 be₄- | fo₁₋₃re you₄ | ca₁₋₂ll hi₃m a₄ | ma₁₋₆n? | -
 Ye₃s, 'n₄' | ho₁₋₂w ma₃ny₄ | sea₁₋₂s mu₃st a₄ | whi₁₋₂te do₃₋₄ve |
sai₁₋₃l
 be₄- | fo₁₋₃re she₄ | slee₁₋₂ps i₃n the₄ | sa₁₋₆nd? | -

Der Inkongruenzen also sind viele: Die erste besteht darin, dass für eine ›accentual-syllabic‹ Metrik der Daktylus eine ternäre Dauer hat (drei Silben), für eine quantitative Metrik wie die griechische oder lateinische die Dauer eines Daktylus aber binär ist (vier kurze Silben oder zwei Längen). Was Dylan singt, wenn es denn versmetrisch ausgedrückt werden sollte, sind in der Hauptsache klassische Daktylen, nicht aber englische oder deutsche. Als Gegenbeispiel gem der Anfang von Schuberts *In der Ferne* dienen:

Wéhe dem Flíehenden,
 Wélt hinaus Zíehenden! –
 Frémde Durchméssenden,
 Héimat Vergéssenden,
 Mútterhaus Hássenden,
 Fréunde Verlássenden
 fólget kein Ségen, ach,
 áuf ihren Wégen nach,
 áuf ihren Wégen nach! –

Der jeweils erste daktylische Versfuß der ersten, dritten, vierten, siebten und neunten Zeile wird im Dreivierteltakt jeweils durch drei Viertelnoten realisiert, die übrigen hingegen meist in der Folge Dreiachtelnote-Achtelnote-Viertelnote. Der Daktylus ist also ternär interpretiert, Vers- und Taktakzent nach Maßgabe der deutschsprachigen Metrik vollkommen kongruent:

We₁he₂de₃m | Flie₁he_{2½}nde₃n, |
 We₁lt hi_{2½}nau₃s | Zie₁he_{2½}nde₃n! – |

Natürlich lassen sich solche klaren Übereinstimmungen auch in Songs finden – oder bei Liedern, die wir gängig ›Song‹ nennen. Beispielsweise laufen die Strophen (nicht der Chorus) von *Lucy in the Sky* (»Picture yourself in a boat by the river«), die aus regelmäßigen Daktylen bestehen, über einem ›beat‹, der aufgrund der Kongruenz von Wort-, Vers- und Schlagakzent als Dreivierteltakt wahrgenommen wird. Und dennoch plädiere ich dafür, dass der einfachste Weg zu einer sinnvollen Beschreibung der temporalen Struktur von ›Lyrics‹ über das Verhältnis von ›beat‹ und sprachlichen Akzenten zu laufen und sich von der Vorstellung eines Taktakzentes zu verabschieden hat. Denn sowohl die allgemeine Aussage, ›der erste Schlag (›downbeat‹) trifft generell auf eine versmetrisch betonte Silbe‹, als auch die Behauptung, ›für Rocksongs ist es typisch, dass die versmetrisch betonten Silben auf den zweiten und vierten Schlag (›backbeats‹) fallen‹, scheinen von jedem zweiten Beispiel widerlegt zu

werden.³⁶ Was nicht ausschließt, dass für gewisse Genres insbesondere die zweite Behauptung nicht typisch sein kann. Der Taktakzent als musikalisches Metrum, das die »rhythmisch-metrische Grundordnung« der klassischen Musik beherrscht,³⁷ verhinderte in seiner Herrschaft nämlich geradezu dasjenige, was die Musik des 20. Jahrhunderts so radikal verändert hat: Blues und Jazz. Es ist der ›beat‹, der freie Phrasierung und Improvisation ermöglicht. Mag die Freiheit auch aus weiten Teilen der Popmusik verschwunden sein, so prägen ›irreguläre‹ Phrasierungen nach wie vor sowohl die melodische ›Idee‹ einer Komposition als auch den ›feel‹ der Interpretation.

Für das Lied – das Volkslied sowie das ›volksliedhafte‹ Lied des 19. Jahrhunderts – ist die Vermeidung von Barbarismen, d.h. des vollkommene Auseinandertretens von Wort- und Taktakzent, eine Selbstverständlichkeit, die auf eine lange Tradition zurückgreifen kann.³⁸ Dies gilt nicht für den Song. Ganz im Gegenteil, dort, wo wir in Songs eine Übereinstimmung zwischen dem Versmetrum und den schweren Schlägen (›downbeats‹) feststellen können, haben wir es mit Traditionen zu tun, die eben gerade nicht typisch für den ›beat‹-basierten Song sind (statistisch überwiegt die ›backbeat‹-Phrasierung deutlich). Dass sich ein so einflussreicher Songwriter wie Irving Berlin von anderen ›Tin Pan Alley‹-Komponisten durch die ziemlich strikte Einhaltung von alltagsprachlichem Akzent und Taktakzent un-

36 Vgl. Stephenson (Anm. 27), S. 5: »Melodic cadences in rock do not contribute as regularly to the delineation of these units [i.e. betonte und unbetonte Schlagfolgen in ›bars‹, E.H.] as they do in traditional music.«

37 Vgl. Wieland Ziegenrucker: Allgemeine Musiklehre, 13. Aufl., München 1988, S. 38: »Neben der Gliederung der Musik in kurze und lange Tondauer ist die Folge der Betonungen (Akzente) von grundlegender Bedeutung für die Gestalt der Melodie. Das Verhältnis von betonten (schweren, ›guten‹) und unbetonten (leichten, ›schlechten‹) Zählzeiten nennt man Metrum (métron, griech. = Maß). / Die rhythmisch-metrische Ordnung erfolgt in Takten. Der Takt faßt eine bestimmte Gruppe von Zählzeiten unter Beachtung der Betonungsverhältnisse zusammen.«

38 Auch wenn sich Romantiker im Gegensatz zu den Komponisten der Zeit Haydns und Mozarts Freiheiten nehmen, die zu »Schwerpunktverschiebungen« führen; vgl. dazu ausführlicher Walther Dürr: Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle, Kassel, Basel 1994, S. 226.

aber der Gattung ›Schlager‹, scheint mir als Frage einigermaßen irrelevant. Wichtig jedoch ist: Weder Helene Fischer noch die Tremoloes sind dafür verantwortlich, dass wir neben Liedern auch noch so etwas wie Songs zu kennen glauben und diese von jenen zu unterscheiden vermögen, sondern der Einfluss von Blues, Jazz und Rock, und zwar auf die Phrasierung. Denn diese hat sich – im Gegensatz zur Instrumentalbegleitung – im Schlagergewerbe eben nicht vom Blues-, Jazz- und Rockbazillus infizieren lassen.

4 ›Verse‹, ›chorus‹, ›Lyrics‹

Wer also in der Lage ist, die Inkongruenz von Wortakzent, Melodie und supponiertem Taktgefüge in Songs wie *Summer in the City* (Lovin' Spoonful), *Satisfaction* (The Rolling Stones) oder Udo Lindbergs *Alles klar auf der Andrea Doria* zu hören und sie von der prosodischen Gestaltung von Bata Illic' *Ich möchte der Knopf an deiner Bluse sein*, Jürgen Drews' *Ein Bett im Kornfeld* oder Abbas *Chiquitita* zu unterscheiden, ist (meist unbewusst) disponiert, den Begriff ›Song‹ als Gattungsbezeichnung zu verwenden. Falls nun aber der ›beat‹ und das Nutzen der Freiheiten, die dieser ›beat‹ den Vokalisten gewährt, die entscheidenden Faktoren sind, dann begeben wir uns der Möglichkeit, Struktureinheiten auszumachen, solange wir diesen ›beat‹ als bloßes ›time keeping‹ verstehen. Was nämlich erlaubte die Rede von der ›Eins‹ und der ›Vier‹, von ›Auftakten‹, ›Triolen‹ u. a. m.?

Das Prinzip, das Einheiten intuitiv erlebbar macht, ist – wie so oft – die Wiederholung. Im Gegensatz zu durchkomponierten Vokalwerken kennen Songs ein ausgeprägtes Baustein-Prinzip.³⁹ Sie sind auf Ostinato angelegt: Rhythmische ›patterns‹, Basslinien, Harmoniefolgen, ›riffs‹, ›hooks‹, Melodiefiguren kehren regelmäßig wieder. Das Memorisieren dieser Elemente und ihrer

39 Zu unterschiedlichen Wiederholungstypen europäischer und afroamerikanischer Musik vgl. David Brackett: *Interpreting Popular Music*, 2. Aufl., Berkeley, Los Angeles 2000, S. 117-119.

Folge ist die einzige ›Partitur‹ (›score‹), die es zum ›Performen‹ braucht. Die Wiederholung dieser akustischen Klangereignisse definiert in deren Wechselwirkung die auditive Identifikation von Segmenten und bemisst diese in Proportion zueinander. Ja, der segmentale Charakter der einzelnen Songteile ist mitunter so ausgeprägt, dass Songs und ihre Lyrics nur partiell – etwa als eine Zeile – bewusst wahrgenommen und erinnert werden. Wer weiß schon, was R.E.M. in *Losing My Religion* tatsächlich singt?

Dass die Zergliederung in einzelne rhythmische, harmonische und melodische Teile die musikalische Praxis bestimmt, ist unbestreitbar: ›Wie oft spielst Du die ›snare?‹; ›Also vier Mal A-Dur, und dann ein D, ein H⁷, ein E, ein E⁷?‹; ›Diese Basslinie, soll ich die acht Mal spielen?‹ Die Antworten sind Beispiele für ein recht intuitives Spartieren. Sie setzen musikalische Sequenzen in Multiplikationsverhältnisse zueinander und dienen als Ausgangspunkt für die Analyse der Struktur oder des ›Bauplans‹ von Songs.

Um hier eine angemessene Ausdrucksweise zu finden, lohnt sich der Blick auf eine Unterscheidung, die das Englische macht: ›bars‹ und ›measures‹.⁴⁰ Eigentlich bezeichnet ›bar‹ nur den Taktstrich, nicht aber, was sich zwischen den Strichen ereignet. Wollen wir betonen, dass es um die Einheit geht, nicht aber um die Folge der Taktakzente, dann ist die Wahl dieses Ausdrucks hilfreich. Auf die Gefahr hin, mich zu wiederholen, sei der Grund für diese begriffliche Differenzierung nochmals hervorgehoben: Was hier bestritten wird, ist nicht das Zählen der Schläge, denn es wird ja gezählt, sondern die Relevanz gewichteter Zählzeiten, welche die klassischen Taktschemata vorgeben. Die strukturelle Funktion des ›beat‹ ist vielmehr, dass er als »the metronomic foundational pulse that underlies all

⁴⁰ Das klassische Verständnis von ›measure‹ geht im Gegensatz zu der unbestimmteren Rede von ›bars‹ (›Trennstriche‹ also) vom Taktakzent aus: »The most part of the music of the past four or five centuries falls into a regular scheme of beats – groups of two, three, four, etc., with a strong accentuation of the first of every group.« Percy A. Scholes: *The Oxford Companion to Music*, Oxford, London 1947, S. 548.

Afro-American music«⁴¹ den festen Grund für das gemeinsame Musizieren und den Rahmen für die relativ freie Gestaltung der Melodie sowie für Improvisationen liefert. Es ist eben diese Konstanz, welche Interpretationsfreiheiten auch in der Rhythmussektion zulässt. So kann etwa die ›snare‹ vor (›laid front‹) oder nach (›laid back‹) dem ›beat‹, den die ›hi-hat‹ realisiert, gespielt werden, ein ›walking bass‹ mit vorgezogenen Noten den ›beat‹ antizipieren etc.

›Bars‹ bezeichnen eben diejenigen Einheiten, auf die sich Bands üblicherweise einigen, also die Einheit, die in ›zwei Mal A-Dur und dann? – Dann spielst du zweimal D, bevor der Gesang auf E einsetzt‹ gezählt und multipliziert wird. Wie bereits im Zusammenhang mit dem Einzählen erwähnt, herrscht in solchen Übungsraum-Dialogen oft Uneinigkeit, was als Sechzehntel, was als Achtel oder Viertel und somit auch als ›bar‹ gezählt werden soll. Das Tempogefühl, das die Schlagfolge des Drums, der Wechsel der Akkorde, das ›strumming‹ der Rhythmusgitarre oder ein zerdehnendes Singen bewirken, kann zu unterschiedlichen Zählweisen und Akzentvorstellungen führen.⁴² Diese Ambiguität lässt sich an der für die Jazz- und Bluesrhythmik typische Kombination binärer und ternärer Schlagfolgen illustrieren. ›Klassische‹ Taktangaben in Transkriptionen von Songs machen so aus einem langsamen ›shuffle‹ (Triolen über einer binären Schlagfolge) hin und wieder einen Dreivierteltakt. Es kursieren Partituren, die Gershwins *My Man's Gone Now* bei Angabe des Tempos mit 108 bpm (beats per minute) im Drei-

41 Samuel A. Floyd, Jr.: Ring Shout! Literary Studies, Historical Studies, and Black Music Inquiry, in: Black Music Research Journal 11/2, 1991, S. 265-287; hier S. 268. Floyds Fußnote sei dazugesetzt: »Certainly, antiphonal, heterophonic, and motivic devices, as well as unflagging rhythm and other such processes, are used in European music. Nevertheless, it is the idiomatic nature and character of these devices and the idiomatic way in which they function in Afro-American music that validate them as definers of the black music tradition.«

42 Zur »subjektiven Rhythmisierung« in zeitlicher Wahrnehmung, Gliederung, Gruppierung und Akzentuierung von Klangereignissen vgl. Pfeleiderer (Anm. 15), S. 61 sowie S. 64-70; Richard Middleton: Popular Music Analysis and Musicology. Bridging the Gap, in: Popular Music 12/2, 1993, S. 177-190; hier S. 179.

vierteltakt notieren, und andere, die einen Viervierteltakt bei 76 bpm (Intro) und 56 bpm (>verse<) vorschreiben. Auch neigen Song-Transkriptionen dazu, aus Songs Lieder oder Schlager zu machen, indem sie – wie Philipp Tagg für Abbas *Fernando* gezeigt hat⁴³ – den triolischen Charakter der gesanglichen >performance< als binäre Komposition wiedergeben. Für Songs ist aber der >feel< entscheidend, und der liegt oft »irgendwo< zwischen Triole und Sechzehntel«. ⁴⁴

Kurz, es empfiehlt sich, anstelle der Takte eine weniger vom klassischen Musikunterricht belastete, primär >time<-fixierte Vorstellung von >bars< zu bemühen, um das Verhältnis zwischen >Lyrics< und Rhythmus zu analysieren. Die Addition von >bars< zu hypermetrischen >patterns< werden >grooves< (>shuffle<, >swing<, >speed boogie<, >samba< etc.) genannt⁴⁵ und definieren in Übereinstimmung mit Akkordwechseln, sprachlichen und melodischen Wiederholungen die >sections< eines Songs.⁴⁶ Dass sowohl die überwältigende Mehrheit der >bars< auf Vier gezählt wird, dass ihrerseits vier >bars< meist die Dauer einer Gesangslinie ausmachen, ist eine statistische Tatsache, jedoch >ipso facto< keine zwingende.⁴⁷ Was hauptsächlich ins Verhältnis gesetzt wird, sind >patterns< und Kadenzen, das heißt die für eine >sec-

43 Der »recitival fervour«, den die Sängerin Annifrid Lyngstad bei der Einspielung an den Tag legt, lasse sie im Gegensatz zu den kommerziell erhältlichen Partituren den Text nicht >gerade<, sondern >bluesy< interpretieren und breche so mit den Schlagerkonventionen; Philipp Tagg: *Fernando the Flute. Analysis of Musical Meaning in an Abba Mega-Hit (1976)*. Hier zitiert nach der 3., erw. und überarb. Ausg. The Mass Media Music Scholar's Press 2000, S. 48f. Erhältlich unter: <http://tagg.org/mmmssp/publications.html>, letzter Zugriff 24. 3. 2016.

44 Udo Dahmen: *Drum Book*. Am Anfang steht der Groove, Brühl 1993, S. 146.

45 Vgl. Richard Middleton: *Form*, in: *Key Terms in Popular Music and Culture*, hg. von Bruce Horner und Thomas Swiss, Oxford 1999, S. 141-155; hier S. 143. Zur Vieldeutigkeit des Begriffs vgl. Pfeleiderer (Anm. 15), S. 297-301; ich verwende den Begriff hier im Sinne von »eine rhythmische Matrix oder ein Patternmodell der Begleitinstrumente«, ebd. S. 299.

46 Vgl. Allan F. Moore: *Rock. The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, 2. Aufl., Aldershot 2001, S. 4144.

47 Die beste mir bekannte Analyse des Verhältnisses von Melodie und rhythmischen Einheiten, des »Phrase Rhythm«, liefert Stephenson (Anm. 27), S. 1-28.