

Lena Modrow

Wie Songs erzählen

Eine computergestützte,
intermediale Analyse
der Narrativität



PETER LANG
EDITION

Lena Modrow

Wie Songs erzählen

Im Zentrum dieser Arbeit steht eine transgenerische Anwendung erzähltheoretischer Narrativitätskonzepte in Kombination mit einem computergestützten Analyseverfahren. Anhand eines digitalen Korpus aus 78 kontemporären deutschen und englischen Songs untersucht die Autorin explorativ, wie narrativ kontemporäre Songtexte sind, welche Erzählstrukturen sich in ihnen finden lassen und wie diese durch die musikalische Komponente unterstützt werden können. Mit Hilfe der Auszeichnungen („Tagging“) von narratologischen und musikalisch-

diskursiven Kategorien im Korpus werden grundsätzliche Muster und Relationen verdeutlicht. Zudem entwickelt die Autorin als Beitrag zur Computational Narratology ein Modell, mit dem der Narrativitätswert von Texten und weiteren Medien ermittelt werden kann.

Die Autorin

Lena Modrow hat Germanistik und Anglistik an der Universität Hamburg studiert. Sie arbeitet als Journalistin.

Wie Songs erzählen

Lena Modrow

Wie Songs erzählen

Eine computergestützte,
intermediale Analyse der Narrativität



PETER LANG
EDITION

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.

Zugl.: Hamburg, Univ., Diss., 2015

Umschlagabbildung: © Lena Modrow

D 18

ISBN 978-3-631-67365-2 (Print)

E-ISBN 978-3-653-06616-6 (E-Book)

DOI 10.3726/978-3-653-06616-6

© Peter Lang GmbH

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Frankfurt am Main 2016

Alle Rechte vorbehalten.

Peter Lang Edition ist ein Imprint der Peter Lang GmbH.

Peter Lang – Frankfurt am Main · Bern · Bruxelles ·

New York · Oxford · Warszawa · Wien

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

Diese Publikation wurde begutachtet.

www.peterlang.com

Für Alfred Schüch sen.
(großer Philosoph und Menschenfreund)

Vorwort

Diese Arbeit wäre vermutlich nie entstanden, wenn sich nicht die folgenden grundlegenden Ereignisse zugetragen hätten (und ja, sie sind relevant, konsekutiv, imprädiktabel und irreversibel):

1. Als ich die Vermutung äußerte, deutsche Songtexte seien narrativer als englische, sagte mein späterer Doktorvater Jan Christoph Meister zu mir: „Warum schreibst du keine Doktorarbeit darüber?“ Eine Idee, die mich im Folgenden nicht mehr losließ.
2. Die Studienstiftung des deutschen Volkes hat diese „Idee“ schließlich mit einem großzügigen Stipendium gefördert, sodass sie auch umgesetzt werden konnte.

Ich danke der Studienstiftung für die finanzielle Unterstützung; ich danke meinem Doktorvater für die Motivation, die Einsichten und Ansichten und insbesondere die mentale Unterstützung bei kritischen Punkten. Auch wenn er zu sagen pflegte, dass einem im Nachhinein alles wie „peanuts“ vorkommen werde, glaube ich doch, dass manche Erdnüsse größer sind als andere. Beim Knacken dieser half auch ganz besonders Evelyn Gius, als wir gemeinsam das erste narratologische Tagset erstellt haben. Ich danke ihr, dass sie ihre Expertise und ihr Wissen mit mir geteilt und mich so vor vielen zeitaufwendigen Tagging-Experimenten bewahrt hat. Sehr hilfreich und vor allem aufbauend waren auch die Hinweise der Mitglieder unseres Doktorandenkolloquiums (Danke an Frederike, Jan, Mareike, Xenia, Janina, Silke, Bastian, Reza und Vera) sowie des Erzähltheoretischen Kolloquiums (stellvertretend danke ich hier meinem Zweitgutachter Markus Kuhn sowie Ulrich Moennig). Danke auch an Wilhelm Schernus, der mir immer wieder sehr gute Literaturhinweise zugesteckt hat, und Marco Petris, der in allen CATMA-Fragen zur Seite stand.

Wahrscheinlich hätte ich die Arbeit nie fertigstellen können, wenn es neben der fachlichen Hilfe nicht auch noch eine emotionale Tankstelle gegeben hätte. Tiefstem Dank bin ich meiner Familie verpflichtet, dem besten Cheerleading Team der Welt. Und hätte mein Vater mir nicht schon im zarten Alter die schönsten Songs vorgespielt und englische Lyrik vorgelesen, hätte ich mich sicherlich nicht diesem Thema mit solch einer Begeisterung genähert. Danke auch an meinen Onkel Uwe für die unvergessliche Disputationsparty im Goldfischglas. Danke an alle Freunde, die meine zeitweise geistigen Ausfallerscheinungen ertragen, Räder geschlagen (Urs) und beim Korrigieren geholfen haben (insbesondere Georg und Marc). And

last but not least: Tausend Dank an meinen Mann Bastian, der in jeder Phase der Verzweiflung die passenden Worte fand (wenn auch nicht immer die passende Musik, vgl. „Best of Scooter“) und mich zu jeder Zeit bestärkt hat.

Darüber hinaus: Danke an all die Songschreiber dort draußen, die wunderbare Werke schreiben, die manchmal erzählen und manchmal auch nicht.

Inhalt

1	Einleitung.....	13
2	Songtexte, Song und Lyrik.....	21
2.1	Formale Übereinstimmungen: Song(texte) und Lyrik.....	21
2.2	Songstruktur	25
2.2.1	Makro-Struktur des Songs: Text- und Musiksegmente.....	27
2.2.2	Mikro-Struktur des Songs: Elemente des musikalischen Diskurses.....	33
2.3	Inhaltliche Übereinstimmungen: Songtexte und Lyrik	47
2.4	Das Lyrische und das Narrative	51
2.5	Erzählökonomie und Erzählspezifika von Lyrik.....	53
3	Kommunikation und Vermittlung im Song	61
3.1	Modell der Kommunikation in Erzählungen (nach Schmid).....	61
3.2	Die Übertragung des Kommunikationsmodells auf den Song.....	70
3.3	Der Empfänger: Das „Du“ im Songtext	73
4	Narrativität	81
4.1	Erzählung und Narrativität.....	82
4.2	Zustandsveränderungen	85
4.2.1	Ontologischer Status von Zustandsveränderungen	88
4.3	Aspekte skalarer Narrativität	95
4.3.1	Sequenzialität	104
4.3.2	Kohäsion und Kohärenz	106
4.3.2.1	Temporalität	121
4.3.2.2	Raum	127
4.3.2.3	Kausalität	131

4.3.3	Erzählwert.....	136
4.3.3.1	Tellability.....	137
4.3.3.2	Ereignishaftigkeit.....	138
4.3.4	Deskription.....	143
4.3.5	Mediation und Perspektive.....	146
4.3.6	Nicht repräsentierte Zustandsveränderungen und Ereignisse.....	153
4.3.7	„Narrativität“ der Musik.....	167
5	Korpusauswahl.....	175
5.1	Charts vs. Bestenlisten.....	175
6	Computergestützte Textanalyse.....	181
6.1	Die computergestützte Analyse mit dem Textanalysetool CATMA.....	181
6.2	Tagsets.....	186
6.2.1	Tagset „Narrativität“.....	188
6.2.2	Tagset „Musikalischer Diskurs“.....	198
6.2.2.1	Tagset „Makro-Songstruktur“.....	199
6.2.2.2	Tagset „Mikro-Songstruktur“.....	200
6.3	Annotation.....	208
6.4	Abfragen.....	210
6.4.1	Wortmaterial und einfache narratologische Parameter.....	210
6.4.2	Textabschnitte.....	214
6.4.3	Komplexe Phänomene.....	217
6.4.4	Narrativität und ihre Konstituenten.....	225
6.4.5	Zusammenfassung der Ergebnisse.....	244
7	Narrative Typen der Songtexte.....	247
7.1	Ermittlung des Narrativitätswerts.....	247
7.1.1	Narrativitätstypen und Sprache des Songtexts.....	251
7.1.2	Narrativitätstypen und musikalisches Genre sowie Geschlecht.....	252

7.1.3	Narrativitätstypen und die Verteilung von narratologischen Kategorien.....	256
7.2	Quasi-narrativ: <i>Zombi</i> (KANTE, 2004)	263
7.3	Basis-narrativ: <i>Leaving New York</i> (REM, 2004) und <i>Mädchen von Kasse 2</i> (THEES UHLMANN, 2012)	268
7.4	Narrativ: <i>Mülldeponie</i> (STOPPOK, 1999)	277
7.5	Super-narrativ: <i>Haus am See</i> (PETER FOX, 2008).....	283
8	Die Narrativität von deutschen und englischen Songtexten	291
8.1	Zusammenfassung der Analysen: Wie erzählen Songtexte?	291
8.2	Systematisierung: Ebenen der Zustandsveränderungen.....	297
8.3	Narrativitätswert: Das modifizierte Schema	299
8.4	Reflektion des Verfahrens	302
8.5	Ausblick.....	305
9	Literaturverzeichnis	309
9.1	Das Songtexte-Korpus.....	309
9.2	Weitere verwendete Songs	314
9.3	Sekundärliteratur	316
	Dieses Werk enthält zusätzliche Informationen als Anhang. Sie können von unserer Website heruntergeladen werden. Die Zugangsdaten entnehmen Sie bitte der letzten Seite der Publikation.....	340

1 Einleitung

The introduction outlines the explorative design for the transgeneric, intermedial and computer-assisted analysis of narrativity in songs as a contribution to the so-called *Computational Narratology*.

Fragt man Freunde oder Verwandte, ob ihr Lieblingssong eine Geschichte erzählt, antworten diese meist ohne Zögern mit „Ja“. Die Lieder, das heißt, insbesondere ihre Texte, würden beispielsweise vom Ende einer Liebe handeln, den Geschehnissen auf einer langen Partynacht oder den Folgen sozialer Missstände – so lauten weitere Antworten. In der allgemeinen Wahrnehmung werden demnach Geschichten nicht nur in den einschlägig als erzählhaft bekannten Genres wie Romanen, Kurzgeschichten oder Novellen verortet, sondern auch im Songtext.

Doch dies wirft die Frage auf: Was macht einen Song bzw. einen Songtext abseits dieses intuitiven Verständnisses narrativ? Welche spezifischen Erzählformen nutzt er? Was bringt Hörer dazu, aus einem Song eine Geschichte zu rezipieren und aus einem anderen dagegen weniger? Die Frage nach der Narrativität oder auch Erzählhaftigkeit von Songs soll in dieser Arbeit anhand einer computergestützten, erzähltheoretischen Analyse eines Korpus an kontemporären deutschen und englischen Musiktiteln explorativ beantwortet werden. Neben einer Gesamtuntersuchung der narrativen Elemente des Korpus wird in Einzeluntersuchungen auch intermedial die musikalische Komponente der Songs beispielhaft hinsichtlich ihrer möglichen Unterstützung narrativer Textelemente betrachtet. Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt jedoch auf der Analyse der Songtexte. Der Grund dafür ist, dass zum einen die Aufbereitung des Korpus für die narratologische Textanalyse schon sehr arbeitsintensiv ist. Zum anderen kann die musikalische Komponente keine eigenständige Narrativität in einem erzähltheoretischen Sinne besitzen, wie noch gezeigt werden wird. Weitere mögliche Komponenten und Kontexte, wie etwa das Musikvideo oder die Live-Performance, können aufgrund des thematischen Schwerpunkts ebenfalls nicht berücksichtigt werden – eine Betrachtung dieser Formen wäre jedoch anschlussfähig. Mit der in den Geisteswissenschaften noch wenig erprobten Methode der computergestützten Analyse, die an das Forschungsfeld der *Digital Humanities* – bzw. in diesem Fall insbesondere der *Computational Narratology*¹ – anschließt, ist es nicht nur

1 Die *Computational Narratology* wird folgendermaßen definiert (Mani 2011b, Abs. 1): „Computational narratology is the study of narrative from the point of view of computation and information processing. It focuses on the algorithmic processes involved in

möglich, ein größeres Korpus als in der ‚klassischen‘ hermeneutischen Analyse zu untersuchen. Sie führt auch dazu, dass der Forschungsgegenstand spezifiziert und operationalisiert werden muss und auf diese Weise auch für andere Disziplinen nutzbar gemacht werden kann.

Ob und inwiefern der Songtext bzw. der ganze Song als Werk mit Musik und Text einen narrativen Gehalt besitzen kann, ist bisher in der Forschung nur am Rande behandelt worden. Nur ein Aufsatz beschäftigt sich mit der erzähltheoretischen Analyse von Songs.² Dieser stellt eine gute Einführung zu dem Thema dar, weil er die Problematik von Narrativität und Musik sehr differenziert darlegt. Seine Typisierung der fünf Formen, wie Narrativität im Popsong ausgeprägt sein kann,³ wird in 4.3.7 „Narrativität“ *der Musik* wieder aufgegriffen. Der Fokus des Aufsatzes liegt jedoch vor allem darauf, inwiefern die musikalische Ebene zur Narrativität des Songs beitragen kann; jedoch nicht so sehr darauf, wie dieser insgesamt erzählt.

Andere Aufsätze behandeln den Aspekt des Erzählens nur als Randnotiz oder nicht explizit unter erzähltheoretischen Aspekten.⁴ In den meisten monografischen Studien werden Songs und ihre Texte unter kulturwissenschaftlichen bzw. soziologischen Gesichtspunkten⁵ untersucht, andere betrachten vorwiegend semiotische⁶, diskurslinguistische⁷, musiktheoretische⁸ oder historische Prozesse⁹. Bisher gibt es also keine ausgewiesene narratologische Beschäftigung mit dem Thema, wie Songs bzw. Songtexte erzählen. Dabei durchdringen Songs und ihre

creating and interpreting narratives, modeling narrative structure in terms of formal, computable representations. Its scope includes the approaches to storytelling in artificial intelligence systems and computer (and video) games, the automatic interpretation and generation of stories, and the exploration and testing of literary hypotheses through mining of narrative structure from corpora.”

2 Vgl. Nicholls 2007.

3 Vgl. Nicholls 2007, S. 301.

4 Vgl. u. a. Vernallis 2002 (im Zusammenhang mit Musikvideos), Griffiths 2003. Werner Bies gibt zwar an, sich mit „traditionellem Erzählen“ im Songtext zu beschäftigen, versteht darunter jedoch nicht die Erzählstruktur, sondern traditionelle Erzählstoffe; vgl. Bies 2013. Auch Nicholls hält fest, dass in den großen Monografien zu Popmusik Narrativität bisher entweder nur gestreift oder gar nicht behandelt worden ist; vgl. Nicholls 2007, S. 297.

5 Vgl. u. a. Eckstein 2010, Shuker 2005b, Frith 1996.

6 Vgl. Elicker 1997, Petras 2011, Tagg 2012.

7 Vgl. Murphey 1990.

8 Vgl. Middleton 2000, Middleton 1990, Brackett 1995.

9 Vgl. z. B. Urban 1979.

Lyrics in ihrer Alltäglichkeit viele Lebenswelten;¹⁰ als „moderne Massenlyrik“¹¹ ist der Songtext die derzeit am häufigsten rezipierte Textform in Versen. Die narratologische Analyse kann auch über diesen Erfolg ein Stück weit Aufschluss geben. Darüber hinaus ist der Ansatz, Songtexte mit einem computergestützten, zunächst quantitativen und schließlich qualitativen Verfahren narratologisch zu untersuchen, bisher noch nicht vorgenommen worden. Lediglich drei Studien befassen sich mit einer computergestützten Analyse, die jedoch den Schwerpunkt auf stilistische¹², semantische¹³ bzw. diskurslinguistische¹⁴ Aspekte legen.¹⁵

Mit der Fokussierung auf Erzähltheorien wird in dieser Arbeit zunächst ein vorrangig text- bzw. songimmanenter Zugang gewählt, den man in erster Linie der ‚klassischen‘ strukturalistischen Narratologie zuordnen kann.¹⁶ Um gleichzeitig die ermittelten Erzählspezifika bewerten und einordnen zu können, werden die Ergebnisse dieser Analyse zudem im Zusammenhang mit den Gattungskonventionen bzw. -erwartungen des Songs betrachtet. Darüber hinaus werden aber weitere Kontexte (kulturelle, soziologische, genrespezifische oder etwa historische) nur in geringem Umfang Beachtung finden, da stärker die (narrative) Struktur der gewählten Werke selbst in den Vordergrund gerückt wird, was ein computergestütztes Verfahren unterstützt. Da sich die Erzähltheorie traditionell auf den geschriebenen Text konzentriert,¹⁷ muss die Betrachtung der musikalischen Ebene des Songs erst entsprechend in die Analyse integriert werden. Dies wird jedoch dadurch vereinfacht, dass sowohl Sprache als auch Musik zu der Gruppe der kinetischen, temporalen Medien zählen – im Gegensatz zu den unbewegten räumlichen Medien (wie etwa einem Gemälde).¹⁸ Aus diesem Grund

10 Vgl. Tagg 1987, S. 279f.; Tagg 2012, S. 35.

11 Vgl. Faulstich 1978; S. 62.

12 Vgl. Kreyer und Mukherjee 2007.

13 Vgl. Logan et al. 2004.

14 Vgl. Murphey 1990 bzw. Murphey 1989.

15 Darüber hinaus gibt es statistische Ansätze, die versuchen, Musik und Text von Songs (z. B. zur Annotation) zu modellieren; vgl. Brochu und Freitas 2002.

16 Insbesondere die Theorien Barthes', Chatmans, Cullers, Genettes, Greimas', Prince', Todorovs und Bremonds werden im Allgemeinen der ‚klassischen Narratologie‘ zugehörig betrachtet; vgl. z. B. Heinen 2009, S. 195. Sternberg argumentiert allerdings gegen diese Aufteilung, da es keine ursprüngliche, einheitliche Strömung in der Narratologie gibt (vgl. Sternberg 2011); identifiziert die klassische Narratologie jedoch ähnlich wie Heinen als „French structuralism and its mostly American influence“; vgl. Sternberg 2011, S. 35.

17 Vgl. Lwin 2010, S. 358.

18 Vgl. Ryan 2005, S. 19.

bietet es sich an, in dem „two-channel“¹⁹ Medium Song (narrative) Korrespondenzen zwischen den beiden Kanälen Text und Ton zu untersuchen.

Die detailliertere methodische und inhaltliche Vorgehensweise dieser Arbeit wird im Folgenden anhand der Gliederung erklärt. Grundsätzlich folgt der Aufbau dem Arbeitsablauf der explorativen Datenanalyse, mit welcher in der Regel Daten betrachtet werden, über deren Zusammenhänge noch wenig Wissen besteht²⁰ – wie eben auch über den Zusammenhang von Narrativität und Songs bzw. Songtexten. Das bedeutet, dass zunächst

- (1) eine **Forschungsfrage** erstellt wird.
- (2) Zu dieser werden als Grundlage für die weitere Bearbeitung bestehende Theorien und Zusammenhänge aus dem **Gegenstandsbereich** betrachtet, um diesen **genau beschreiben** zu können. Aus dieser Beschreibung ergeben sich konkrete Ansätze, welche Unter Aspekte des Phänomens näher betrachtet werden müssen, um Hypothesen zur Beantwortung der Forschungsfrage erstellen zu können.
- (3) Daraufhin wird ein **digitales Korpus** aus Texten des zu untersuchenden Phänomens erstellt, das als Anschauungsmaterial für die Analyse dienen soll,
- (4) um anschließend ein **systematisches Tagset** an Auszeichnungskategorien auf Grundlage der theoretischen Überlegungen und der Beschreibung des Gegenstandsbereichs erstellen zu können.
- (5) Mit diesen Kategorien des Tagsets wird **das Korpus annotiert**,
- (6) um daraufhin **Abfragen** (Queries) zu stellen. In der Regel können auf der Basis der quantitativen Daten Korrelationen zwischen den Elementen des Gegenstands beobachtet werden, sodass
- (7) daraus (qualitative) **Hypothesen** und **Annahmen** zur Forschungsfrage formuliert werden können.

In dieser Arbeit sind die genannten Arbeitsschritte konkret den Abschnitten der Gliederung wie folgt zugeordnet:

19 Vgl. Ryan 2005, S. 19.

20 Die genannten Arbeitsschritte wurden schon in anderen Arbeiten mit CATMA verwendet, u. a. in Schüch 2010. Grundsätzlich orientieren sich diese Schritte an dem „Prozess der Erkenntnisgewinnung“, wie er in Schäfer 2010, S. 17, beschrieben ist.

Arbeitsschritt	Abschnitt der Arbeit
(1) Forschungsfrage	1 Einleitung
(2) Beschreibung des Gegenstands/ Darstellung der Theorie	2 Songtexte, Song und Lyrik 3 Kommunikation und Vermittlung im Song 4 Narrativität
(3) Korpuserstellung	5 Korpusauswahl
(4) Tagseterstellung	6 Computergestützte Textanalyse
(5) Annotation	6.3 Annotation
(6) Abfragen/Analyse	6.4 Abfragen 7 Narrative Typen der Songtexte
(7) Hypothesen/Annahmen	8 Die Narrativität von deutschen und englischen Songtexten

Mit diesem Arbeitsablauf wird zugleich das Design erstellt, um weitere Forschungsfragen im Bereich Narrativität und Songtexte oder Lyrik zu beantworten, die auf andere bzw. größere Korpora zurückgreifen. Wie bei dieser Vorgehensweise die Arbeit inhaltlich gestaltet ist, führe ich wie folgt aus.

Im zweiten Abschnitt (2 *Songtexte, Song und Lyrik*) wird zunächst die Gattungszugehörigkeit des Songs bzw. Songtexts zur Lyrik aufgrund von formalen und rezeptionsästhetischen Aspekten geklärt. Dafür werden zunächst die formalen Eigenschaften des Songs im Vergleich zur Lyrik dargestellt (2.1 *Formale Übereinstimmungen: Song(texte) und Lyrik*) und die Besonderheiten der Songstruktur vorgestellt (2.2 *Songstruktur*). Nachdem der Song bzw. der Songtext vor allem aus formal-inhaltlichen sowie historischen Gründen der Lyrik zugeordnet worden ist (2.3 *Inhaltliche Übereinstimmungen: Songtexte und Lyrik*), wird darauf eingegangen, unter welchen Bedingungen Lyrik Narrativität aufweist. Dass es Lyrik gibt, die auch außerhalb der Sonderform Ballade als erzählend eingestuft werden kann, ist schon untersucht worden,²¹ obwohl sich „lyrisch“ und „narrativ“ in der Geschichte der Gattungspoetiken lange Zeit ausgeschlossen haben. Darauf folgend werden Erzählspezifika von Lyrik vorgestellt, insbesondere die der Erzählökonomie, die sich aufgrund der Eigenheiten der Gattung ergeben (2.5 *Erzählökonomie und Erzählspezifika von Lyrik*).

Da an dieser Stelle schon eine Verbindung zwischen Lyrik und Erzählen hergestellt worden ist, folgt in 3 *Kommunikation und Vermittlung im Song* die

21 Hier sind vor allem die Standardwerke Schönert et al. 2007 und Hühn und Kiefer 2005 zu nennen; für weitere Aufsätze vgl. u. a. Müller-Zettelmann 2002; Dubrow 2006; McHale 2009 sowie Hühn und Sommer 2011–2014.

Übertragung des Kommunikationsmodells von Erzähltexten auf den Song bzw. Songtext. Dafür wird zunächst das Modell nach Schmid vorgestellt (3.1 *Modell der Kommunikation in Erzählungen (nach Schmid)*) und für den Songtext modifiziert (3.2 *Die Übertragung des Kommunikationsmodells auf den Song*), um bei den späteren Analysen die verschiedenen Ebenen eindeutig benennen und songtextspezifische Kommunikationssituationen untersuchen zu können. Besonders im Songtext ausgeprägt ist die Du-Adressierung bzw. die Erzählung in der zweiten Person, weshalb diese noch eingehender betrachtet wird (3.3 *Der Empfänger: Das „Du“ im Songtext*). Auch diese beeinflusst mittelbar die Narrativität. Die narratologischen Parameter Erzähler und Adressat werden auch aus dem Grunde vorangestellt, weil in der Analyse untersucht werden soll, wie sie sich bei verschiedenen Graden an Narrativität möglicherweise verändern.

Was Narrativität überhaupt ist und wie sie zur Erzählung an sich steht, wird schließlich in Abschnitt 4 verhandelt. Auf Grundlage des Vergleichs verschiedener Ansätze zur Erzählhaftigkeit entwickle ich ein für die Analyse geeignetes Modell: das der Grundnarrativität und der skalaren Narrativität (4.1 *Erzählung und Narrativität*). Das bedeutet: Wenn ein Text eine Zustandsveränderung beinhaltet, ist er grundsätzlich narrativ (Grundnarrativität). Wenn er diese Bedingung der Narrativität erfüllt, können zudem weitere Faktoren die Erzählhaftigkeit des Textes beeinflussen bzw. erhöhen. Zunächst wird daher bestimmt, unter welchen Bedingungen eine Zustandsveränderung für die Grundnarrativität vorliegt (4.2 *Zustandsveränderungen*), um danach die Faktoren, welche die skalare Narrativität erhöhen oder in engem Zusammenhang mit ihr stehen könnten, vorzustellen (4.3 *Aspekte skalarer Narrativität*). Hier folgen zunächst Aspekte, die sich auf die Sequenzialität (Kapitel 4.3.1) sowie die eng damit zusammenhängende Kohäsion und Kohärenz (Kapitel 4.3.2) beziehen, in der auch Zeit (Kapitel 4.3.2.1) sowie Raum (Kapitel 4.3.2.2) und Kausalität (Kapitel 4.3.2.3) verbindende Funktionen übernehmen. Wie diese genau den Grad der Narrativität beeinflussen, muss jedoch in der Analyse geprüft werden. Ebenso ist es bei den Aspekten des Diskurses, der Deskription (Kapitel 4.3.4), der Perspektive (Kapitel 4.3.5), der nicht repräsentierten Zustandsveränderungen (Kapitel 4.3.6) sowie der „Narrativität“ der Musik (Kapitel 4.3.7), die nicht in einem narratologischen Sinne als erzählend angesehen werden kann. Beim Erzählwert (Kapitel 4.3.3), also der *Tellability* und vor allem der Ereignishaftigkeit, kann hingegen aufgrund der Forschungslage von vornherein davon ausgegangen werden, dass ein Vorhandensein dieser Faktoren die Narrativität verstärkt.

Nach Abschluss dieser theoretischen Grundlage wird das für die Annotation und Analyse geeignete Text- und Songkorpus aus kontemporären Musikcharts- und Bestenlisten zu gleichen Teilen in deutscher und englischer Sprache zusammengestellt (5 *Korpusauswahl*). Darauf folgt eine Beschreibung, wie die

computergestützte Analyse mit Hilfe des Tools CATMA (Computer Aided Textual Markup and Analysis) abläuft und welche grundsätzlichen Funktionsweisen und Möglichkeiten die Software bietet – also, wie mit dem Korpus schließlich gearbeitet wird, um die Narrativität der Songtexte computergestützt bestimmen zu können (6.1 *Die computergestützte Analyse mit dem Textanalysetool CATMA*). Nachfolgend werden sowohl die Tagsets zu den Unterkategorien der Narrativität als auch des musikalischen Diskurses erstellt und beschrieben (6.2 *Tagsets*), die auf die vorangegangenen Theoriekapitel aufbauen. Auf Grundlage dieser Sets annotiere ich das ausgewählte Korpus in drei Stufen (6.3 *Annotation*), was bedeutet, dass den Texten die zusätzlichen erzähltheoretischen, musiktheoretischen und strukturellen Informationen an den entsprechenden Stellen als systematische Meta-Informationen hinzugefügt werden. Dabei steigt der Grad der Komplexität der Annotationen mit jeder Stufe an, um dem unterschiedlichen Grad an Komplexität der Phänomene gerecht werden zu können, welche die Tags abbilden. Zuerst tagge ich lediglich halbautomatisch auf Wortebene. Danach werden die Tags gesetzt, die sich auf Textabschnitte beziehen, um schließlich die komplexesten Phänomene (wie z. B. Ereignisse) auszuzeichnen, die sich über verschiedene Textinformationen konstituieren. Aufeinander aufbauend werden die Ergebnisse der einzelnen Taggingphasen jeweils in den Kapiteln dargestellt und noch einmal abschließend zusammengefasst (6.4 *Abfragen*). Auf diese Weise zeichne ich ein Profil davon, wie die Songtexte im Allgemeinen erzählen, das bedeutet, wie die Vorkommnisse von Parametern wie beispielsweise dem Erzähler, der Zeitform sowie den Zeitangaben und Ortsangaben verteilt sind und miteinander korrelieren.

Um im Folgenden (6.4.4 *Narrativität und ihre Konstituenten*) spezifischer auf die Narrativität und nicht nur im Allgemeinen auf Erzählparameter von Songtexten einzugehen, vergleiche ich Zustandsveränderungen, Ereignisse und die in Opposition gesetzten Deskriptionen miteinander. Die einzelnen Werte (beispielsweise die Anzahl an Zeitangaben) der drei Kategorien werden einander gegenübergestellt, um darstellen zu können, wie sich die grundnarrativen Zustandsveränderungen und die narrativeren Ereignisse von den nicht-narrativen Deskriptionen unterscheiden. Auf diese Weise kann ich auf struktureller Ebene zeigen, welche Parameter bei narrativen Textpassagen hochfrequenter (oder niedrigfrequenter) sind als bei Deskriptionen.

Zudem wird darauf folgend in Abschnitt 7 (*Narrative Typen der Songtexte*) ein weiteres Verfahren angewandt, um zum einen die Narrativität eines Textes bewerten und zum anderen die Erzählparameter in den Gesamtkontext eines oder mehrerer Songs einordnen zu können. Auf Grundlage der Anzahl von Zustandsveränderungen, Ereignissen und deren Verknüpfungen untereinander erstelle

ich schließlich ein Schema (7.1 *Ermittlung des Narrativitätswerts*), mit dem der Narrativitätswert jedes Songtexts ermittelt werden kann. Auf Grundlage dieser Berechnungen werden alle Songs des Korpus einer von fünf Gruppen zugeordnet: nicht-narrativ, quasi-narrativ, basis-narrativ, narrativ oder super-narrativ. Durch die Gruppierung kann noch einmal unter sämtlichen Texten miteinander verglichen werden, was beispielsweise nicht-narrative von super-narrativen Texten hinsichtlich der Verteilung von narratologischen Kategorien, aber auch in Bezug auf musikalisches Genre und Sprache (7.1.3 *Narrativitätstypen und die Verteilung von narratologischen Kategorien*), unterscheidet.

Bei der anschließenden Untersuchung einzelner Texte jeder Gruppe (mit Ausnahme der nicht-narrativen, da es hier nicht möglich ist, Erzählhaftigkeit zu untersuchen) werden jeder Analyse die allgemeinen Eigenschaften der jeweiligen Gruppe vorangestellt (Kapitel 7.2 bis 7.5). In der daran anschließenden Einzelanalyse eines Songs werden diese Eigenschaften anhand des Beispiels genauer dargestellt und illustriert. Hierbei wird auch die musikalische Komponente des jeweiligen Songs in Bezug zum Text gesetzt, welche zuvor über das Tool *Chordify* notiert worden ist.

Abschließend werden die Ergebnisse der Untersuchung zusammengetragen. Die verschiedenen Arten der Zustandsveränderungen, welche die Analyse ergeben hat, werden systematisiert (8.2 *Systematisierung: Ebenen der Zustandsveränderungen*) und das Schema zur Ermittlung des Narrativitätswertes auf Grundlage der Ergebnisse modifiziert. Um dem intermedialen Ansatz gerecht zu werden, finden die musikalischen Aspekte, welche die Textnarrativität unterstützen können, Eingang in das Flussdiagramm (8.3 *Narrativitätswert: Das modifizierte Schema*). So kann der Narrativitätswert des gesamten Songs berechnet werden. Anschließend wird das Verfahren der Arbeit reflektiert (8.4 *Reflektion des Verfahrens*) und der abschließende Ausblick (8.5 *Ausblick*) gibt eine Übersicht über weitere Anwendungsmöglichkeiten des skizzierten Verfahrens und der daraus resultierenden Systematisierungen und Annahmen.

2 Songtexte, Song und Lyrik

Song lyrics belong to the classic genre of poetry due to formal similarities of song lyrics and poems. Their structure is schematic in order to be memorable. If the songs are narrative, they use economic means to tell stories because of their comparatively short length.

In diesem Abschnitt geht es zunächst nur um die Beschaffenheit des zu untersuchenden Gegenstands. Es wird geklärt, inwiefern der Songtext bzw. der Song zur Lyrik gehört, um daraus weitere Implikationen für das Genre und die folgende Analyse ableiten zu können. Dazu werden zunächst auf formaler, schließlich auf historischer und kontextueller Ebene die Status geklärt und Probleme der Rezeption behandelt. Abschließend wird dargestellt, inwiefern Lyrik auch Narration beinhalten kann, um die Verbindung zum Kernthema „Narrativität“ herzustellen.

2.1 Formale Übereinstimmungen: Song(texte) und Lyrik

Zunächst ist zu konstatieren, dass sich gedruckte Songtexte und Gedichte²² auf den ersten Blick in der Regel stark ähneln: Beide zeichnen sich durch ihren in Versen verfassten, durch Strophen strukturierten Aufbau und ihre relative Text Kürze aus. Trotz der offenkundigen formalen Gemeinsamkeiten des Songtexts mit anderen Formen, welche der Gattung der Lyrik zuzurechnen sind, werden insbesondere Gedichte und Songtexte von der literaturwissenschaftlichen Forschung meist als zwei voneinander abgegrenzte Textsorten behandelt. Wie Rehfeldt festhält, ist beispielsweise in keiner wichtigen deutschen Lyrik-Anthologie ein Pop- oder Rocksongtext aufgeführt.²³ Im englischen Sprachraum wird zwar Songtexten ein größerer Raum gegeben, jedoch zumeist nur im Zusammenhang mit der musikwissenschaftlichen Forschung.²⁴ Wie eine Zusammenfassung Friths zeigt, ist die Forschung zu Songtexten hauptsächlich auf semantische Inhalte fokussiert und wie diese soziologisch zu deuten sind.²⁵ Auch Burdorf merkt an, dass *Song Lyrics*

22 Ausgenommen sind hier bei beiden Genres Gedicht-Sonderformen wie etwa die sogenannte *concrete poetry*, bei der das typografische Bild eine zusätzliche Bedeutungsebene generiert sowie Songtexte, die wie Prosa, also nicht in Versform, gedruckt sind; vgl. hier z. B. das Booklet von *Black Sheep Boy* (OKKERVIL RIVER); Sheff und Hardin 2005.

23 Rehfeldt 2009, S. 150f.

24 Beispiele hierfür sind u. a. Griffiths 2003; Machin 2010 und Middleton 1990.

25 Vgl. Frith 1989, S. 78–80.

von der Literaturwissenschaft weitgehend vernachlässigt werden, wobei er den Grund in der „Unsicherheit gegenüber dem komplexen Phänomen der musikalischen Subkulturen“ sieht, „dem man nur in interdisziplinärer Zusammenarbeit mit Musikwissenschaft und Jugendsoziologie gerecht werden könnte“.²⁶ Diese Beispiele zeigen: Songtexte werden für gewöhnlich nicht wie Gedichte als autonomes Kunstwerk²⁷ werkimmanent betrachtet,²⁸ weil in der Interpretationstradition die Kontexte (insbesondere soziologische und (entstehungs-)geschichtliche) offenbar eine sehr mächtige Rolle spielen.²⁹

Wie schon zuvor angedeutet, kann aber die Gattungszugehörigkeit von Songtexten auf formaler Ebene zunächst problemlos geklärt werden: „[M]ittels strukturell-formaler Kriterien lassen sich Songtexte nicht aus der Gattung Lyrik ausschließen“.³⁰ Im Gegenteil: Gedichte werden allgemein als Texte definiert, die im Unterschied zur Prosa „ganz oder teilweise aus Versen bestehen“³¹ – somit müssen formal auch alle Songtexte Gedichte sein, was sich mit der Definition dieser Textform deckt. Der Songtext³² wird definiert als ein häufig gereimter und metrisch regelmäßiger, strophischer Text geringeren Umfangs mit Chorus („Refrain“³³), der mit Musik bzw. Gesang verbunden ist.³⁴ Somit ist der Songtext dem „Prototypen“ des Gedichts sogar weitaus häufiger ähnlich als beispielsweise

26 Burdorf 1997, S. 27.

27 „Autonom“ hier in diesem Sinne nicht als „Zweckfreiheit“ der Kunst oder Gesellschaftsabgewandtheit verstanden, sondern im Sinne einer poetischen Autonomie, die sich als geschlossenes Symbolsystem interpretieren lässt; vgl. Hiebel 2008, S. 39.

28 Dies soll nicht heißen, dass – ebenso wie bei der Interpretation von Gedichten – soziologische, kulturelle, etc. Aspekte keine Rolle spielen können, doch grundsätzlich kann auch der Song als Ganzes aufgrund seiner strukturellen Ähnlichkeit zum prototypischen Gedicht als in sich funktionierendes Zeichensystem begriffen werden. Von der Analyse der Struktur des Songtexts ausgehend können weitere Kontexte in die Interpretation einbezogen werden.

29 Dabei hat es durchaus immer Beispiele für Austausch zwischen der als Hochliteratur begriffenen Lyrik und den *lyrics* gegeben; vgl. Seiler 2008.

30 Rehfeldt 2009, S. 151.

31 Vgl. Lamping 2003, S. 669.

32 Anzumerken ist, dass die eingedeutschte Verwendung von *song* und *lyrics* bzw. „Songtext“ jedoch nur im Zusammenhang mit der populären, modernen Form des Liedes gebräuchlich ist; vgl. Helmes 2007, S. 716.

33 Der „Chorus“ entspricht dem deutschen „Refrain“. Aufgrund des unterschiedlichen Gebrauchs von Songteilbezeichnungen im Deutschen und Englischen, werden in dieser Arbeit die englischen Bezeichnungen verwendet, wie in 2.2.1 *Makro-Struktur des Songs: Text- und Musiksegmente* genauer ausgeführt wird.

34 Vgl. Dobbins 2001, S. 431.

viele Gedichte der (Post-)Moderne.³⁵ Dieser „Prototyp“, das heißt, die Vorstellung, welche die meisten Rezipienten mit dem Gedicht verbinden, ist dadurch gekennzeichnet, dass er nicht nur die Bedingungen der „Minimaldefinition“ des Gedichts³⁶ erfüllt, sondern darüber hinaus in Strophen angeordnet ist, deren Versen ein metrisches Gleichmaß innewohnt (wie etwa das Gedicht *Mondnacht* von Joseph von Eichendorff).³⁷

Im zweiten Teil der genannten Songdefinition gibt es jedoch einen wesentlichen Unterschied zwischen Song und Gedicht: Die zumeist gleichmäßige, metrische Struktur des Songtexts ist auch bedingt durch die musikalische Komponente. Diese grenzt den Song als Ganzes von dem Gedicht ab, das in der Regel nur eine Textkomponente aufweist.³⁸ Da der Text entweder für eine bestimmte Melodie (mit einer bestimmten Rhythmik) geschrieben wird, oder eine bestimmte Melodie (mit einer bestimmten Rhythmik) für einen Text komponiert wird, ordnet sich die Metrik des Textes in den meisten Fällen auch den musikalischen Vorgaben unter. Auf diese Weise ist eine Sangbarkeit des Textes gegeben, die einem bestimmten Rhythmusmuster folgt. Ein vielfach thematisiertes Problem hierbei ist, dass die Form, wenn sie von „textexternen Faktoren“ (in diesem Fall: der musikalischen Komponente) bestimmt wird, „nicht mehr wie bei einer Gedichtinterpretation semantisiert werden [könne]“.³⁹ Dies ist jedoch sowohl beim Gedicht als auch beim Song vom Einzelfall abhängig. Auch wenn der moderne Song in der Regel einem festen Strukturschema folgt (wie in 2.2.1 *Makro-Struktur des Songs: Text- und Musiksegmente* expliziert wird), muss das nicht zwangsläufig heißen, dass er nicht als eigenständiges Werk betrachtet oder seine Form nicht semantisiert werden könnte. Bei bestimmten Gedichtformen,

35 Vgl. Rehfeldt 2009, S. 151. Ein Beispiel für moderne Lyrik, die kein durchgängiges Metrum, kein festes Reimschema verwendet und daher auch nur schwer auf einen gleichmäßigen Rhythmus singbar wäre, ist beispielsweise *Fadensonnen* von Paul Celan; vgl. Celan 1972, S. 26.

36 Vgl. Lamping 1989, S. 79. Diese Minimaldefinition benennt zum einen als konstitutives Merkmal von Gedichten, dass es sich um eine mündliche oder schriftliche Rede in Versen handeln muss, die durch zusätzliche Pausen bzw. Zeilenbrüche von der normalen rhythmischen oder graphischen Erscheinungsform der Alltagssprache abgehoben ist. Zum anderen darf es sich nicht um ein Rollenspiel handeln, das heißt, es ist nicht auf szenische Aufführung angelegt.

37 Vgl. Rehfeldt 2009, S. 152 sowie Zymner 2007, S. 67.

38 Es existieren zwar auch Gedichte mit musikalischer Begleitung (s.u.), doch schon in der Wortbedeutung (mdh. *getihte*, von lat. *dictare*) ist eine schriftliche Fixierung und weniger eine Form von Performativität angedeutet; vgl. Lamping 2003, S. 669.

39 Vgl. Rehfeldt 2009, S. 154.

wie etwa dem Sonett, liegen ähnliche Vorbedingungen vor: Das Sonett ist formal streng determiniert und begünstigt durch seinen Aufbau (zwei Quartette, zwei Terzette) einen dialektisch-logischen Argumentationsverlauf, ist aber thematisch nicht gebunden und daher auch innerhalb seines formalen Rahmens durchaus flexibel. Dies liegt ebenso wie im Falle der musikalischen Komponente daran, dass neben einem festen Metrik- oder Rhythmuschema noch andere Elemente zur Semantisierung eingesetzt werden können: im Gedicht beispielsweise Lautmalerei, in der Musik dagegen bestimmte Harmonien oder zusätzliche Soundeffekte. Im Vergleich zu Gedichten können im Song nicht nur Muster und Abweichungen von der Metrik und dem Reimschema, sondern auch Muster und Abweichungen in der Rhythmik, Tonart und in der Instrumentierung bzw. dem Klang konstatiert werden. Dabei ist nicht auszuschließen, dass diese in Bezug auf den Textinhalt auch semantisiert werden können.

Darüber hinaus gibt es historische Zusammenhänge, welche die Nähe von Song und traditioneller Lyrik verdeutlichen: Nicht nur die Wortbedeutung „Lyrik“ zeigt die Nähe der Songtexte (im Englischen *lyrics*) zu der übergeordneten Gattung an, sondern auch die Nähe zur Musik: Lyrik leitet sich von dem griechischen *lyrikos* her, was in etwa „zugehörig zum Spiel der Lyra“, also dem altgriechischen Zupfinstrument, bedeutet. Das heißt, dass lyrische Dichtung traditionell zur Musik vorgebrachte, also gesungene Dichtung ist.⁴⁰ Ursprünglich wurden die drei Gattungen Lyrik, Epik und Drama von Aristoteles aufgrund ihrer jeweiligen Repräsentationsmodi voneinander getrennt: Epik wurde rezitiert, Dramen aufgeführt, Lyrik zur Musik gesungen.⁴¹ Diese Vorstellung von der engen Verbindung von Lyrik und Musik ist im deutschsprachigen sowie englischsprachigen Raum noch bis ins 18. Jahrhundert leitend.⁴² Dieses Verhältnis wird schließlich u. a. von Gerstenberg im deutschsprachigen Raum verschoben, indem er nicht mehr die Beziehung von Musik und Lyrik als eine äußerliche, sondern als eine innere beschreibt: Die ‚Musik‘ müsse nicht durch Gesang oder eine instrumentale Begleitung hergestellt werden, sondern liege in der Sprache des Textes selbst.⁴³ Die moderne Form Song bzw. Songtext ist damit in ihrer Medialität der ursprünglichen Form der Lyrik näher als ihre vor allem im 18. Jahrhundert stabilisierte Form des autonomen, nicht von Musik begleiteten Gedichts.⁴⁴ Wie auch bei den traditionellen lyrischen

40 Vgl. Burdorf 1997, S. 2.

41 Vgl. Dubrow 2000, S. 178.

42 Vgl. Zymner 2007, S. 69.

43 Vgl. Zymner 2007, S. 70.

44 Vgl. Lamping 2003, S. 669.

Formen ist der Text beim Song immer untrennbar mit der musikalischen Komponente verbunden: „the experience is one of words and music complementing and reinforcing each other“.⁴⁵ Zudem zählt die Sangbarkeit zu den akzidentellen Merkmalen der Lyrik, worauf im Folgenden noch näher eingegangen wird.

Damit ist festzuhalten: Der Song ist hinsichtlich seiner formalen Voraussetzungen wie eine gesonderte Gedichtform mit zusätzlicher diskursiver Ebene⁴⁶ zu behandeln. Bevor die weitere angesprochene Problematik der Rezeption ausführlicher dargelegt wird, sollen zunächst die angesprochene formal-inhaltliche Struktur des Songtexts (Makrostruktur) und darauffolgend die Elemente der musikalischen Ebene (Mikrostruktur) dargestellt werden, um diese Eigenheiten in der späteren Analyse berücksichtigen zu können.

2.2 Songstruktur

Die Produktion von Musik bzw. Songs wird zu einem großen Teil durch die Manipulation struktureller Elemente durch die Verwendung von Wiederholung und Veränderung bestimmt.⁴⁷ Aus diesem Grund ist das Untersuchen von Repetitionen und Additionen in einem Song eines der wichtigsten Mittel, um synchron bestehende Unterschiede, Relationen zu anderen musikalischen Systemen bzw. Songs zu bestimmen.⁴⁸ Wiederholungsprozesse sind laut Middleton insbesondere in der Musik so stark vertreten, da diese ‚kulturelle Praktik‘ zum einen eine starke temporale Qualität besitzt und von Ordnungsprozessen abhängig ist, zum anderen im Gegensatz zur Sprache nur vage Bedeutungen transportiert, und damit einen besonderen „impulse to repeat“ besitzt.⁴⁹ Dieser ‚Impuls‘ wird in der Popmusik noch weiter verstärkt, um die Möglichkeiten der Mnemotechnik und Partizipation zu erhöhen (wie noch in 2.5 *Erzählökonomie und Erzähl-spezifika von Lyrik* weiter ausgeführt wird).

45 Dobbins 2001, S. 431.

46 „Diskurs“ wird hier verwendet als die Musik des Songs selbst, nicht als der Diskurs über Musik; vgl. Horner 1999, S. 18. In dieser Arbeit wird der Begriff analog zu dem der Narratologie verwendet.

47 Vgl. Burns 1987, S. 2.

48 Vgl. Middleton 1990, S. 269.

49 Middleton stellt es in einem weiteren Aufsatz folgendermaßen dar: „[W]hereas natural language, because of its denotative function, ‘tends towards’ an extreme of total differentiation (maximum information), music, because of its self-reflexive character, ‘tends towards’ an extreme of total sameness (infinite repetition, maximum redundancy)“; Middleton 1983, S. 236.

Um die Wiederholungen qualitativ und quantitativ beschreiben zu können, unterscheidet Middleton grundsätzlich zwischen zwei Arten an Repetitionen: ‚Diskursiven‘ („discursive“) und ‚musematischen‘ („musematic“). Die erste Form bezeichnet Wiederholungen und Reihungen auf der Ebene der melodischen Phrase („phrase“) oder des Songteils („section“). Hierbei handelt es sich um solche Repetitionen, die als Teil eines größer angelegten Argumentationszusammenhangs fungieren und dem Prinzip der Abschnittsbildung unterliegen.⁵⁰ Das sich daraus ergebende, übergeordnete Strukturmuster des Songs wird als „foreground“⁵¹ oder Makro-Struktur bezeichnet, und im folgenden Unterkapitel (2.2.1 *Makro-Struktur des Songs: Text- und Musiksegmente*) behandelt.

Die zweite Form, deren Bezeichnung von dem Museum als „kleine[r] musikalische[r] Einheit“⁵² ausgeht, ist die Wiederholung und Reihung kleiner musikalischer Elemente, wie etwa einem Gitarrenriff.⁵³ Während Repetitionen auf makromusikalischer Ebene in einer hierarchischen Ordnung mit anderen, kontrastierenden Song-Einheiten stehen, sind musematische Repetitionen tendenziell „prolonged and unvaried“ und führen zu einem „one-levelled structural effect“, wie Middleton beschreibt.⁵⁴ Diese musematischen Wiederholungen, die häufig dazu verwendet werden, den musikalisch-strukturellen Rahmen des Songs zu generieren,⁵⁵ gehören zur „background“- bzw. Mikro-Struktur des Songs und werden im Anschluss an die Makro-Strukturmerkmale behandelt (2.2.2 *Mikro-Struktur des Songs: Elemente des musikalischen Diskurses*). Wie Pfeleiderer festhält, „dürften Mischformen dieser Modelle [...] allerdings die Regel sein“.⁵⁶

Diese Systematik wird nicht nur dargestellt, um ein Beschreibungsinstrumentarium für die Einzelanalysen der Songtexte zur Hand zu haben, sondern auch, damit die Annotationskategorien (Tags) auf dieser Grundlage definiert werden

50 Vgl. Middleton 1999, S. 146; Pfeleiderer 2003, S. 26f.

51 Vgl. Middleton 1999, S. 144.

52 Pfeleiderer 2006, S. 199. Middleton verwendet die Bezeichnung nach Tagg 1979 bzw. Tagg 1987, welcher die kleine musikalische Einheit in Analogie zur kleinsten bedeutungstragenden Einheit in der Sprache, dem Phonem, benannte, vgl. Middleton 1983, S. 238. Diese Analogie ist jedoch laut Pfeleiderer problematisch, weil eine Bestimmung der kleinsten Einheit in der Musik nicht so einfach zu leisten ist wie in der Sprache; vgl. Pfeleiderer 2006, S. 199.

53 Vgl. Middleton 1990S. 269 bzw. Middleton 1999, S. 146.

54 Vgl. Middleton 1983, S. 238.

55 Vgl. Middleton 1999, S. 146.

56 Vgl. Pfeleiderer 2003, S. 27.

können. Anzumerken ist, dass hier zunächst der Schwerpunkt auf der formalen Gestaltung und deren Ausprägung auf den verschiedenen Hierarchie-Ebenen des Songs liegt. Im Folgenden wird also zunächst die Makro-Struktur des Songs dargelegt.

2.2.1 Makro-Struktur des Songs: Text- und Musiksegmente

Die Analyse eines Songs beinhaltet die Interpretation seiner Strukturen, das heißt, seine Zerlegung in kleinere, relativ einfachere, konstitutive Elemente und der Untersuchung ihrer Funktion innerhalb des Repräsentationssystems. Dafür muss zunächst eine einheitliche Benennung der Elemente festgelegt werden.

Bei der Benennung der Songtext-Segmente im Deutschen und Englischen kommt es immer wieder zu Verwechslungen, weil englische Begriffe im Deutschen häufig etwas anderes meinen (und zum Teil auch umgekehrt). Der Begriff „Refrain“ etwa wird im Deutschen für den repetitiven Songteil verwendet, welcher im Englischen „Chorus“ genannt wird. „Refrain“ wird im Englischen dagegen zumeist im Sinne des Kehrreims eines Gedichts verwendet. Im Zusammenhang mit Songtexten wird damit jedoch der Vers am Anfang oder am Ende einer Strophe benannt, der in anderen Strophen wiederholt wird und in den meisten Fällen die Kernaussage des Songs unterstützt und somit in einem engen thematischen Verhältnis zum Chorus steht. Auch die „Bridge“ wird in beiden Sprachen unterschiedlich verwendet: Im Deutschen ist damit meist ein Songteil gemeint, der den Chorus einleitet, im Englischen dagegen ein „Textblock, der häufig als Kontrast nach der Wiederholung des Chorus eingesetzt wird“.⁵⁷

Abou-Dakn schlägt daher vor, bei diesen Beispielen die englischen Bedeutungen zu verwenden, da sie differenzierter und damit genauer zu definieren seien.⁵⁸ Die Explikation der Songtextsegmente „Strophe“, „Chorus“, „Bridge“, „Hook“ und „Refrain“ erfolgt nun zur Anschaulichkeit am Beispiel des Songs *Denkmal* (2003)⁵⁹ von WIR SIND HELDEN. Dabei werden die Elemente zum Teil auch in Bezug zur musikalischen und inhaltlichen Ebene gesetzt, um ihre Abhängigkeiten zueinander zu verdeutlichen.

57 Vgl. Abou-Dakn 2006, S. 193.

58 Vgl. Abou-Dakn 2006, S. 193. Die folgenden Explikationen folgen, wo nicht anders angegeben, den Definitionen Abou-Dakns.

59 Vgl. Holofernes 2003.

Songtext	Songsegmente
(Wir haben eine SMS Kurznachricht für Sie. Die Nachricht lautet: Mission 1 erfüllt! Plakate 8, Verhaftungen 0. Mission 2 folgt. Hol den Vorschlaghammer)	(Text-Intro, von Computerstimme gesprochen) (Der Hook „Hol den Vorschlaghammer“ wird eingeführt, s.u.)
Komm mal ans Fenster komm her zu mir Siehst du da drüben gleich da hinterm Wellblechzaun Da drüben auf dem Platz vor Aldi haben sie Unser Abbild in Stein gehau'n	<i>Strophe 1 (A)</i> In der Strophe wird der Inhalt des Songs entwickelt, die Kernaussage/Hauptproblematik des Chorus wird vorbereitet. In diesem Fall wird ausgeführt: Der Erzähler ⁶⁰ entdeckt ein Denkmal, das ihn und sein angesprochenes Gegenüber zeigen. Generell kann die Strophenlänge variieren: Im Beispiel ist sie mit nur vier Versen verhältnismäßig kurz; die Strophe kann aber auch zwölf Verse umfassen, wie z. B. <i>Desolation Row</i> (1965) von BOB DYLAN ⁶¹ . Die Strophenlängen können auch innerhalb eines Songs variieren. ⁶²
Komm auf die Straße komm her zu mir Überall Blumen und Girlanden halb zerknüllt Sieht so aus als hätten die unser Denkmal heute Nacht Schon ohne uns enthüllt	<i>Strophe 2 (A')</i> Eine Strophe wird in der Regel nie wörtlich wiederholt; das wiederholte „Komm [...] her zu mir“ ist als Refrain ⁶³ zu betrachten. Der Refrain ist ein „(häufig wiederholter) Vers am Ende oder am Anfang der Strophen, der – ähnlich dem Chorus – die Kernaussage des Songs beinhaltet“. ⁶⁴ In diesem Fall dient er vor allem zur Markierung der Strophen, welche auch die gleiche Melodie bzw. das gleiche Akkordmuster haben (E-Dur und cis-Moll im Wechsel) und so zu identifizieren sind. Inhaltlich wird die Szene der Entdeckung des Denkmals weiterausgeführt.

60 Der Begriff „Erzähler“ wird an dieser Stelle geschlechtsneutral verwendet, auch wenn die Interpretin des Songs eine Frau ist. Erzähler und Interpret des Songs sind allerdings zwei unterschiedliche Kommunikationsinstanzen, wie in 3.2 *Die Übertragung des Kommunikationsmodells auf den Song* noch ausgeführt wird.

61 Vgl. Dylan 1965.

62 Vgl. Urban 1979, S. 89.

63 Streng genommen ist der Refrain das einzige Strukturelement, das rein auf der textuellen Ebene zu identifizieren ist, da er zumeist innerhalb einer Strophe vorkommt und er nicht durch Harmonie- bzw. Melodiewechsel auf der musikalischen Ebene markiert wird. Aufgrund der Tatsache jedoch, dass er ähnlich dem Hook auch als „key structural marker“ für die Strophe fungieren kann, wird er zu den Makro-Strukturelementen gezählt.

64 Vgl. Abou-Dakn 2006, S. 194.

Songtext	Songsegmente
<p>Hol den Vorschlaghammer Sie haben uns ein Denkmal gebaut Und jeder Vollidiot weiß, dass das die Liebe versaut Ich werd die schlechtesten Sprayer dieser Stadt engagier'n Die sollen nachts noch die Trümmer mit Parolen beschmier'n</p>	<p><i>Chorus (B)</i> Im Chorus wird das Kernproblem des Songtextes expliziert: Die Aufforderung bzw. Planung zur Zerstörung des genannten Denkmals mit der Begründung, „dass das die Liebe versaut“. Spätestens im Chorus wird deutlich, dass das „Denkmal“ sinnbildlich als Konkretisierung eines größeren Themenkomplexes zu verstehen ist: Es wird gegen die sprichwörtliche „Zementierung“, also Verfestigung von Vorstellungen und Meinungen argumentiert (hier offenbar innerhalb einer Liebesbeziehung, wie der Vers „Und jeder Vollidiot weiß, dass das die Liebe versaut“ andeutet). Darüber hinaus ist in diesem Textsegment (wie meist im Chorus) der Hook zu finden. „Hook“ (engl. „Haken“) ist ein Vers, der durch die gewählte Wortkombination besonders auffällig ist. Er fungiert als „key structural marker“⁶⁵; das heißt, als Songelement, das den Song durch seine Prominenz in besonderem Maße strukturiert. Die Prominenz erlangt er durch die Tatsache, dass er melodisch/ sprachlich/ rhythmisch/ soundbezogen den redundanten und repetitiven Patterns (wie z. B. dem Schlagzeug- und Perkussionsmuster, Ostinato-Figuren im Bass) der Instrumentalbegleitung entgegen gesetzt wird.⁶⁶ Seine aus der Werbebranche stammende Bezeichnung verdankt er der Fähigkeit, Aufmerksamkeit zu erregen, sich im Gedächtnis ‚festzuhaken‘ und damit hohen Wiedererkennungswert zu besitzen.⁶⁷ In diesem Textbeispiel ist der Hook die schon im Text-Intro eingeführte Aufforderung „Hol den Vorschlaghammer“, die sich zum einen durch den Vortrag von der Strophe abhebt (in Form eines lauten Ausrufs). Zum anderen ist die Verwendung des Worts „Vorschlaghammer“ im Songtext ungewöhnlich und daher überraschend.⁶⁸ Im Vergleich zur Strophe erfolgt ein Melodiewechsel (mit pop-typischer Kadenz; Wechsel von Tonika [E-Dur] auf Dominante [H-Dur] im Hook; weiter mit cis-Moll (Paralleltonart) und gis-Moll (III), sowie Wechsel von Tonika [E-Dur] auf Subdominante [A-Dur]).</p>

65 Middleton 1999, S. 152.

66 Vgl. Pfeleiderer 2003, S. 21.

67 Vgl. Burns 1987, S. 1 bzw. Sacks 2009, S. 64.

68 Aber nicht nur lyrische, sondern auch bestimmte Harmonie-, Melodie-, Rhythmus-, Sound- und Instrumentationsmuster können als Hooks funktionieren; vgl. Burns 1987, S. 6–17.

Songtext	Songsegmente
<p>Komm auf die Beine komm her zu mir Es wird bald hell und wir haben nicht ewig Zeit Wenn uns jetzt hier wer erwischt sind wir für immer vereint In Beton und Seligkeit</p>	<p><i>Strophe 3 (A³)</i> Die Melodie ist identisch mit der in Strophe 1 und 2. Der Refrain wird wiederholt.</p>
<p>Hol den Vorschlaghammer Sie haben uns ein Denkmal gebaut Und jeder Vollidiot weiß, dass das die Liebe versaut Ich werd die schlechtesten Sprayer dieser Stadt engagier'n Die sollen nachts noch die Trümmer mit Parolen beschmier'n</p>	<p><i>Chorus (B)</i> (In diesem Fall Wiederholung ohne Variation; Austausch kleiner Textteile kann auftreten.)</p>
<p>Siehst du die Inschrift da unten bei den Schuhen Da steht in goldener Schrift „Wir sollen in Ewigkeit ruhen“</p>	<p><i>Bridge (C)</i> Die „Bridge“ ist ein Textsegment, das zumeist nach dem Chorus als inhaltlicher Kontrast eingesetzt wird. Sie „[e]nthält keinen völlig neuen Inhalt, sondern beleuchtet die Kernaussage des Chorus neu“.⁶⁹ Meistens erscheint die Bridge nur ein- oder zweimal im Text und geht in den meisten Fällen in den Chorus über.⁷⁰ In diesem Fall wird dieses Textsegment zur argumentativen Verstärkung des Chorus eingesetzt: Die Phrase „Wir sollen in Ewigkeit ruhen“ erinnert an die Inschrift eines Grabsteins und funktioniert somit als Bild für das Ende der Liebesbeziehung bzw. als eine ‚Einzementierung‘ der Vorstellungen in einer Liebesbeziehung. Auch hier erfolgt eine Melodieveränderung, die die Bridge von dem Chorus und der Strophe abhebt (A – E – cis – gis – H).</p>
<p>Hol den Vorschlaghammer Sie haben uns ein Denkmal gebaut Und jeder Vollidiot weiß dass das die Liebe versaut Ich werd die schlechtesten Sprayer dieser Stadt engagier'n Die sollen nachts noch die Trümmer mit Parolen beschmier'n</p>	<p><i>Chorus (B)</i> Auch an dieser Stelle liegen eine Wiederholung des Textes sowie eine identische Melodie im Vergleich zu den beiden vorangegangenen Chorus-Parts vor.</p>

69 Abou-Dakn 2006, S. 193.

70 Vgl. Schmidt-Jones 2011, <http://cnx.org/content/m10842/latest/> [13.01.2012].

In dem Beispielsong fehlt ein längerer Instrumentalpart, das heißt, ein mindestens vier Takte langer Liedabschnitt ohne Gesang.⁷¹ Instrumentalparts sollten als Strukturelemente in der folgenden Analyse jedoch auch beachtet werden, weil sie, wie u. a. anhand von *Twenty-Seven Strangers* (vgl. 9.1.1 *Songtexte als Lyrik: Am Beispiel von Twenty-Seven Strangers*) gezeigt worden ist, für die Erzählung des Songs eine Rolle spielen: Sie werden beispielsweise als Pausen oder zum Anzeigen von Zeitsprüngen bzw. dem Vergehen von Zeitspannen eingesetzt und können sich somit auf den Diskurs des Songtextes auswirken.

In der Musikwissenschaft werden die Segmente eines Songs traditionell mit großen Buchstaben gekennzeichnet, um das Strukturmuster zu bestimmen. Das erste Segment, in diesem Fall die erste Strophe, wäre demnach als „A“ zu kennzeichnen, die zweite als „A“ („A prime“), weil sie strukturell gleich aufgebaut ist (ebenfalls vier Verse mit dem Refrain am Anfang), der darauf folgende Chorus wäre Textsegment „B“, gefolgt von der dritten Strophe, die so wie die vorangegangenen Strophen aufgebaut ist und daher den gleichen Buchstaben erhält („A“), bloß mit der Anzeige durch zwei Apostrophe, dass es sich um eine weitere inhaltliche Variation handelt („A double prime“). Nach der Wiederholung des Chorus („B“) folgt die Bridge („C“), wonach wiederum der Chorus unverändert wiederholt wird („B“). Das ergibt für das genannte Beispiel insgesamt das Strukturmuster „A, A', B, A'', B, C, B“.

Typische Popsongs besitzen diesen oder einen leicht variierten Strukturaufbau, z. B. „A, B, A', B, A'', B“ bzw. „A, B, A', B, C, B“. Auch wenn mehrere Strophen aufeinander folgen (z. B. A, A', A'', A'''), so ist, wenn eine Bridge vorhanden ist, diese immer in zwei Wiederholungen des Chorus eingebunden, wie Schmidt-Jones beschreibt.⁷²

71 Vgl. Davis 1985, S. 229.

72 Vgl. Schmidt-Jones 2011, <http://cnx.org/content/m10842/latest/> [13.01.2012]. Die Bezeichnung „Refrain“ wurde auch an dieser Stelle in „Chorus“ umgeändert, damit es nicht zu Verwechslungen kommt. Der Instrumentalpart wurde eingefügt. Die Buchstabenbezeichnungen der Instrumentalparts sind in Klammern gesetzt, weil diese in der in der Musikwissenschaft üblichen Songformbeschreibung nicht aufgeführt werden, aber für die folgende Untersuchung der Narrativität von Songs relevant sind.

Typische Popsongform

Erste Strophe	Einzelner Sänger mit leiser instrumentaler Begleitung	A
Chorus	Melodiewechsel, andere Akkordabfolge, häufig eine ‚größere‘, komplexere Struktur als in der Strophe	B
Zweite Strophe	Melodie genauso oder ähnlich wie in der ersten Strophe, Text verändert, aber ähnlich strukturiert, Einsatz weiterer Instrumente	A'
Chorus	Choruswiederholung ohne erkennbare Unterschiede	B
(Instrumental)	Optional: Instrumentalpart, Wiederholung der Melodie der Strophen oder des Chorus, mit Variationen	(I)
Dritte Strophe oder Bridge	Melodie genauso oder ähnlich wie in der ersten Strophe, Text verändert, aber ähnlich strukturiert oder Neue Melodie mit neuer Akkordfolge	A" o. C
Finaler Chorus	Erweiterung durch weitere Gesangsstimmen oder Instrumentalparts, komplexeste Struktur des Liedes	B' (I)

Eine solche konventionalisierte Struktur, die nicht nur in den meisten Pop- und Rock-, sondern auch Folk-Songs zu finden ist, wird sowohl von Kindern als auch Erwachsenen schneller im Gedächtnis behalten.⁷³ Sie regt aufgrund ihrer relativen Einfachheit mit repetitiven Elementen⁷⁴ zur Partizipation an,⁷⁵ wie z. B. Mitsingen. Sie führt aber auch dazu, dass Pop- bzw. Rocksongs in der Regel nicht in einem Beethovenschen Sinne strukturell eigenständig sind.⁷⁶ Das bedeutet: Durch die fehlende Variation auf makromusikalischer Ebene können Songs nach dem oben gezeigten Grundschema Individualität nur auf der mikromusikalischen Ebene ausbilden. Eine Symphonie beispielsweise hingegen ist auf makromusikalischer Ebene nicht so stark determiniert und kann damit eigenständigere Formen entwickeln. Eine starke Typisierung bzw. Schema-Dependenz könnte sich in diesem Fall auch auf die Fähigkeit der musikalischen Ebene, die Narrativität eines Songs auf textueller Ebene unterstützen zu können, auswirken: Sie fällt dann vermutlich geringer aus.

73 Vgl. Trehub 2000, S. 427.

74 Für die kulturhistorische Bedeutung von Wiederholungen in der Musik vgl. Middleton 1983, S. 261–268. Eine Bearbeitung dieser Aspekte würde den thematischen Rahmen dieser Arbeit überschreiten.

75 Vgl. Schmidt-Jones 2011, <http://cnx.org/content/m10842/latest/> [13.01.2012].

76 Vgl. Middleton 1999, S. 143.

Die Bestimmung dieser Elemente hat für die Analyse vorrangig folgende Funktion: Mit der Auszeichnung dieser Elemente im Korpus kann man über Abfragen herausfinden, was für narrative Elemente jeweils in verschiedenen Textparts gehäuft auftreten. Damit kann u. a. in Kombination mit der Abfrage des Narrativitätstagsets überprüft werden, ob eine Vermutung wie „Im Chorus eines Songtexts werden im Vergleich zu seinen Strophen weitaus weniger bis keine narrativen Elemente verwendet“ zutreffend ist.

Die mikrostrukturellen Eigenschaften („background“⁷⁷), welche zur Abschnittsbildung beitragen und formal-hierarchisch unter den soeben explizierten Songtext-Elementen stehen, sind auf der musikalischen Ebene die einzelnen Elemente des musikalischen Diskurses; also Aspekte wie Rhythmik und Harmonie, welche semantisierend auf den Textinhalt bezogen werden können. Diese werden zur Verwendung in der Analyse im Folgenden beschrieben.

2.2.2 Mikro-Struktur des Songs: Elemente des musikalischen Diskurses

Das ästhetische und methodische Beschreibungsinstrumentarium der historischen und traditionellen Musikwissenschaften ist vorrangig für die Analyse von dem konzipiert, was allgemein unter dem Begriff „klassische Musik“ verstanden wird, und ist daher für die strukturell (und produktionsästhetisch) andersartige Popmusik nur bedingt anwendbar.⁷⁸ Auch sind für die Mehrzahl der Popsongs keine Notationen verfügbar bzw. viele Elemente (insbesondere solche afroamerikanischen Ursprungs) können gar nicht adäquat im klassischen Notationssystem festgehalten werden.⁷⁹ Aus diesem Grund haben verschiedene Musikwissenschaftler⁸⁰ Fragenkataloge bzw. Systematiken erstellt, die speziell auf die Schwerpunkte der populären Musik im Vergleich zur klassischen Musik eingehen. Diese können

77 Middleton 1999, S. 144.

78 Vgl. Middleton 1990, S. 103–107; vgl. Schönert 2008, S. 59; vgl. Tagg 1982, S. 41. Darüber hinaus gibt es zwar auch die Bestrebungen der „Music Encoding Initiative“ (MEI), Notationen in eine für Computer lesbare Struktur zu überführen (vgl. Fujinaga et al. 2011, S. 293). Diese ist für die Arbeit aus zwei Gründen aber schwer nutzbar. Zum einen werden in meinem Ansatz nicht die Notationen selbst verwendet. Zum anderen ist die MEI an die Struktur der TEI (Text Encoding Initiative) angelehnt, was zu Uneinheitlichkeit zwischen den erstellten narratologischen und musikalisch-strukturellen Tagsets geführt hätte.

79 Vgl. Tagg 1982, S. 41; bzw. Tagg 1979, S. 28–31.

80 Vgl. Jerrentrup 1981; Schoenebeck 1987; Tagg 1982, erweitert in Tagg 2012, S. 271–342; Pfeleiderer 2003.