

# **BACK TO THE BODILY ROOTS – CONCEPTUAL BLENDS VON MUSIK UND TEXT ALS ANALYSEMODELL POPULÄRER SONGS**

**Saskia Malan**

## **1. Einleitung**

Der vorliegende Artikel versucht, mithilfe von Ansätzen aus der kognitiven Linguistik, die körperlich erfahrbare Basis von musikalischen Konzeptualisierungen für die musikalische Analyse nutzbar zu machen. Dabei stehen vor allem die konzeptuelle Metaphertheorie nach George Lakoff und Mark Johnson (1980) sowie die conceptual blending theory nach Gilles Fauconnier und Mark Turner (2002) im Vordergrund, gestützt von der image schema theory nach Mark Johnson (1987), dem Konzept der activation contours nach Daniel Stern (1985) und der primary metaphor theory nach Joseph Grady (1997 u. 2005).

Aus körperlicher Erfahrung entstandene Konzeptualisierungen können in unterschiedlichen Formen des blending mit weiteren Konzeptualisierungen verbunden werden, um neue Bedeutung(en) zu erschließen. Obwohl sich sowohl die konzeptuelle Metaphernforschung als auch die Forschung zur blending theory hauptsächlich auf das Medium der Sprache konzentriert haben, sind die beiden verwandten Ansätze nicht ausschließlich auf Sprache beschränkt. Besonders die blending theory kann Input aus unterschiedlichen medialen Modalitäten integrieren, d.h. sie kann sowohl Konzeptualisierungen, die aus unterschiedlichen musikalischen Input-Ebenen entstehen, miteinander vereinbaren, als auch Musik und Sprache kombinieren. Letzteres macht sie für wortgebundene Musik interessant. Nach einem Überblick über die o.g. theoretischen Ansätze der kognitiven Semantik wird daher das im Ansatz entwickelte und vorgestellte Modell auf einen Song des südafrikanischen Singers/Songwriters Roger Lucey angewendet.

## 2. Konzeptuelle Metaphern und conceptual blending

Die konzeptuelle Metapherntheorie (Lakoff/Johnson 1980, 1999; Lakoff 1987, 1993) geht davon aus, dass menschliches Denken an sich metaphorisch ist. Belege hierfür findet sie in sprachlichen Äußerungen, die auf tiefer liegende Metaphern hinweisen und die systematisch und unabhängig voneinander verwendet werden. Die folgenden Äußerungen (vgl. Lakoff/Johnson 1982: 2) sind Beispiele für die konzeptuelle Metapher DAS LEBEN IST EIN WEG oder DAS LEBEN IST EINE REISE.<sup>1</sup>

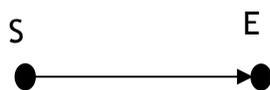
- (1) Unsere Wege trennten sich.
- (2) Ich weiß, dass ich noch einen langen Weg vor mir habe.
- (3) Unser gemeinsamer Lebensweg.
- (4) Schau doch mal, wie weit wir im Leben schon gekommen sind.
- (5) Ich bin an einem Scheidepunkt angelangt und weiß nicht, welchen Weg ich nehmen soll.
- (6) Er wird seinen Weg schon machen.

Ähnliche Äußerungen und Ausdrücke bezogen auf das zeitliche Fortschreiten durch das Leben finden sich in vielen Sprachen. Metaphorische Konzeptualisierungen wie diese sind nicht etwa zufällig und willkürlich, sondern basieren auf Erfahrungen, die von einem großen Teil der Menschheit geteilt werden. Diese sind körperliche, sensorische Erfahrungen, die wiederum die Basis bilden für image schemas (Johnson 1987), primäre Metaphern (Grady et al. 1996; Grady 1997, 2005) und activation contours (Stern 1985).

Image schemas sind »sich wiederholende, dynamische Muster« (Johnson 1987: xiv; meine Übersetzung [S.M.]), die »hauptsächlich auf der Ebene der körperlichen Bewegung durch den Raum, der Manipulation von Objekten und Interaktionen unserer Sinne mit der Welt entstehen« (ebd.: 29). Sie gehen aus Erfahrungen aller Sinnesmodalitäten hervor, werden durch sie verstärkt und erweitert und »geben unseren Erfahrungen Kohärenz und Struktur« (ebd.: xiv).

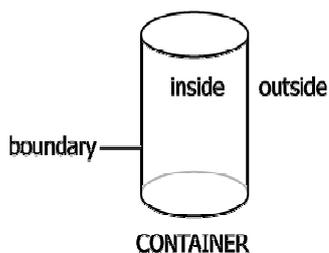
---

1 Es ist in der Literatur üblich, konzeptuelle Metaphern und image schemas in Kapitälchen zu setzen.

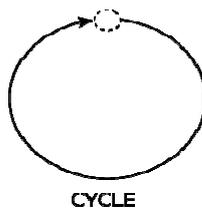


Grafik 1: PATH schema

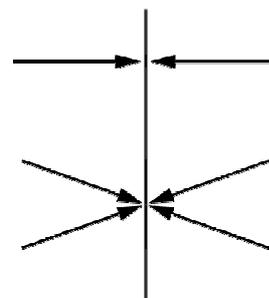
Das PATH schema zum Beispiel (s. Grafik 1) hat seinen Ursprung in frühester körperlicher Erfahrung. Es besteht aus einem Anfangspunkt und einem Endpunkt, die durch eine Abfolge von zusammenhängenden Punkten verbunden werden, dargestellt durch einen Vektor von S (starting point) zu E (end point). Die Geburt ist vielleicht das erste Erlebnis, das in die Formation des PATH schemas einfließt – das Verlassen eines Ortes und das Ankommen an einem anderen mit je sehr unterschiedlichen Charakteristika. Das PATH schema ist untrennbar mit Richtung, Zeitlichkeit und Intention verbunden und wird darin immer wieder bestärkt. Schon das wenige Monate alte Baby erfährt Richtung, zeitliche Distanz und Intention im Zusammenhang mit den ersten Greifversuchen und später den ersten Krabbelversuchen.



Grafik 2: CONTAINER schema



Grafik 3: CYCLE schema



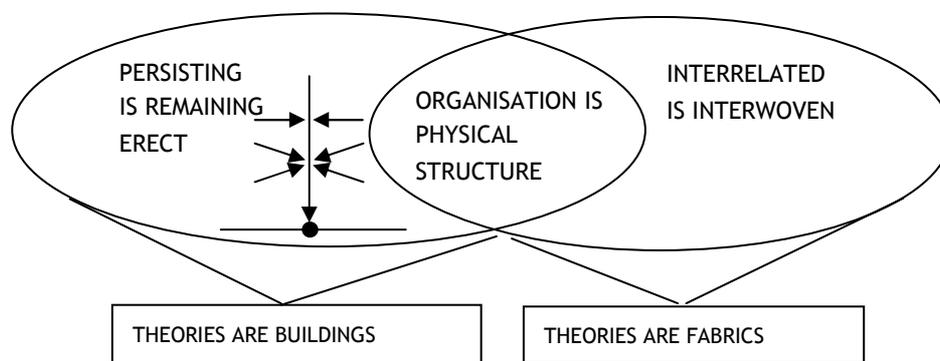
BALANCE

Grafik 4: BALANCE

Weitere image schemas sind z.B. das CONTAINER schema, das CYCLE schema und das BALANCE schema (s. Grafiken 2 bis 4). Das CONTAINER schema hat seine körperlich erfahrbare Basis im menschlichen Körper als Behälter, das CYCLE schema in zyklischen körperlichen Abläufen, wie z.B. der Atmung, aber auch in zyklischen Abläufen in unserer Umgebung, wie z.B. dem Tag-Nacht-Wechsel und den Jahreszeiten. Das BALANCE schema wurzelt in der körperlich erfahrbaren Basis des Körpergleichgewichts, das wir erlernen, um die auf den Körper einwirkenden Kräfte (z.B. Schwerkraft, Trägheit) zu vereinbaren (FORCE schema).

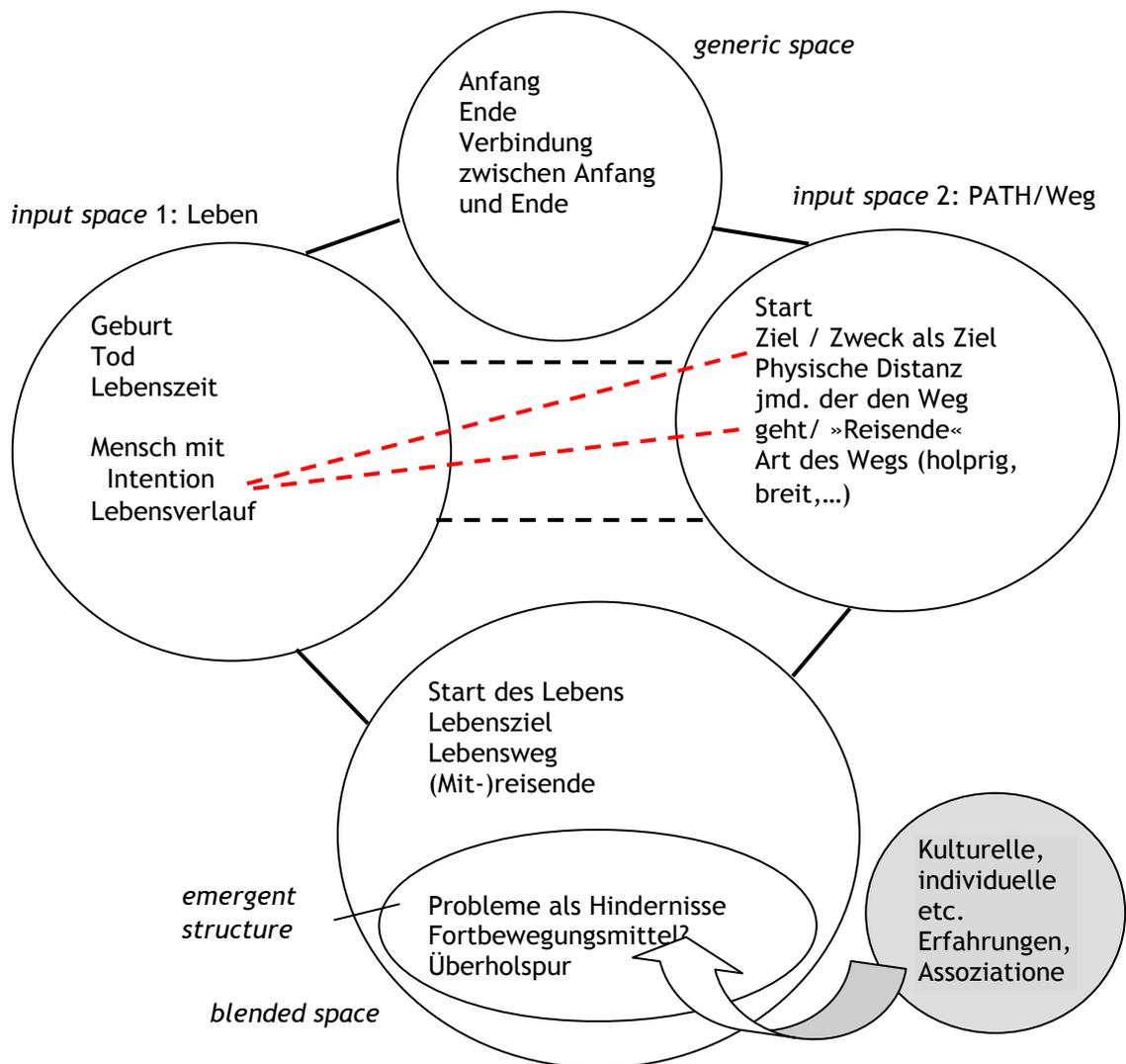
Image schemas können die Basis sowohl für primäre Metaphern, d.h. Metaphern, die – ähnlich wie image schemas – eine sich wiederholende, unabhängige und direkt körperlich erfahrbare Basis haben, als auch für konzeptuelle Metaphern sein. So basiert z.B. die konzeptuelle Metapher THE BODY IS A CONTAINER FOR EMOTIONS (evident in sprachlichen Äußerungen wie: »Ich platze gleich vor Ärger« oder: »Er musste seinen Frust einfach rauslassen«)

auf dem image schema CONTAINER. Die primäre Metapher PERSISTING IS REMAINING ERECT basiert auf den image schemas FORCE, CENTER-PERIPHERY und BALANCE und ermöglicht zusammen mit der primären Metapher ORGANISATION IS PHYSICAL STRUCTURE eine konzeptuelle Metapher, die verbal gefasst werden kann als THEORIEN SIND GEBÄUDE (evident in sprachlichen Äußerungen wie: »Die Theorie brach in sich zusammen« oder: »Hier sehen wir das Grundgerüst der Theorie«). In Verbindung mit anderen konzeptuellen Metaphern, wie z.B. INTERRELATED IS INTERWOVEN, können sich aus der primären Metapher ORGANISATION IS PHYSICAL STRUCTURE weitere konzeptuelle Metaphern ergeben, hier: THEORIES ARE FABRICS (vgl. Grady 1997: 275, s. Grafik 5).



Grafik 5: THEORIEN SIND GEBÄUDE, adaptiert aus Grady et al. (1996: 183).

Das PATH schema bringt primäre Metaphern wie PURPOSES ARE PHYSICAL GOALS, ACHIEVING A PURPOSE IS ACQUIRING A DESIRED OBJECT und ACTION IS MOTION hervor. Durch solche primären Metaphern strukturieren image schemas auch konzeptuelle Metaphern, wie z.B. unser anfängliches Beispiel vom LEBEN ALS WEG. Dies kann in einem blending diagram (vgl. Fauconnier / Turner 2002) folgendermaßen dargestellt werden (s. Grafik 6).



Grafik 6: Blend: DAS LEBEN IST EIN WEG (LIFE IS A PATH)

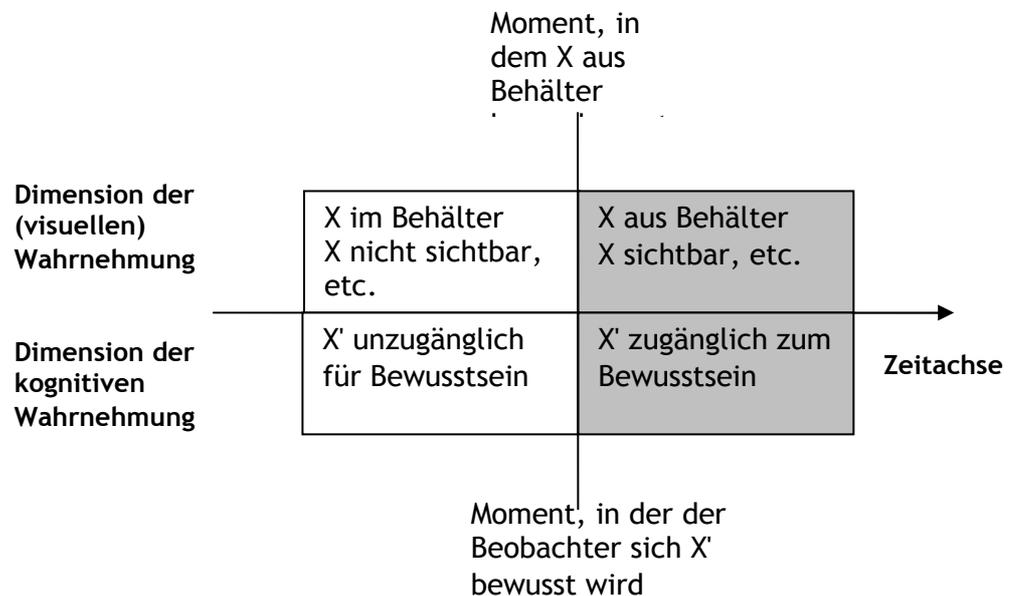
Die beiden sogenannten input spaces – Leben und PATH/Weg<sup>2</sup> – projizieren die ihnen gemeinsame Struktur in einen generic space. Dieser bestätigt durch seine Existenz quasi die Möglichkeit der Korrespondenz-Erstellung zwischen den input spaces, sodass Elemente an denselben Strukturpunkten miteinander verbunden werden können.<sup>3</sup> Aus diesem mapping ergibt sich die Konzeptualisierung vom Leben als Weg, die mit den image schemas und primären Metaphern kohärent ist und die Folgerungen auch unter Einbezug von kulturellen Einflüssen oder individuellen Erfahrungen in der emergent structure ermöglicht, die dann wieder als sprachliche Äußerungen zutage

2 Das image schema PATH und konkrete, individuelle Bilder bzw. Erfahrungen von Wegen konstituieren streng genommen separate input spaces.

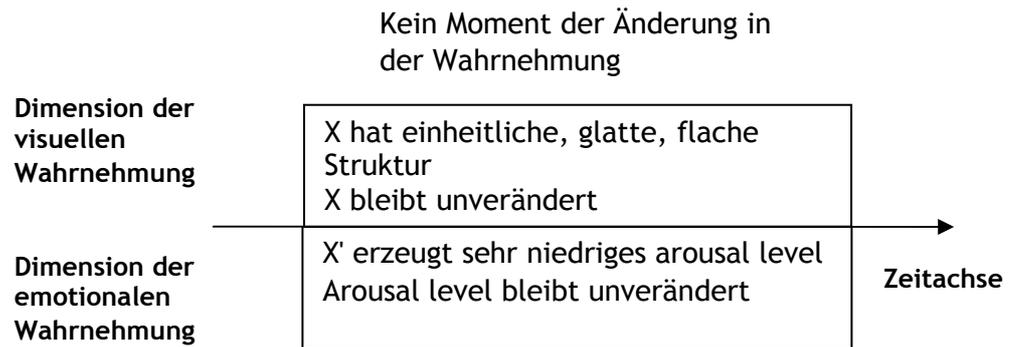
3 Aus Gründen der Übersichtlichkeit ist in Grafik 6 nur eine Auswahl der möglichen Verbindungen eingezeichnet.

treten, also z.B.: »Sein Leben ist ein Polterpfad, auf dem er nur ganz langsam voran kommt« oder: »Er ist auf der Überholspur des Lebens.«

Primäre Metaphern führen, anders als image schemas, schon in ihrer Existenz zwei unterschiedliche Dimensionen zusammen. Während image schemas von Erfahrungen in unterschiedlichen körperlichen Dimensionen und Sinnesmodalitäten abstrahiert werden, entstehen primäre Metaphern durch eng korrelierende subscenes, die in einer sogenannten primary scene gleichzeitig erfahren werden. Diese subscenes gehören unterschiedlichen Wahrnehmungsdimensionen an, wie etwa Sinneswahrnehmungen, körperlichen Wahrnehmungen, emotionalen Empfindungen oder kognitiven Auswertungen einer Erfahrung. Beispiele dafür finden sich in der primären Metapher BECOMING ACCESSIBLE TO AWARENESS IS EMERGING FROM A CONTAINER, die auf die image schemas CONTAINER und PATH aufbaut, oder in der primären Metapher UNINTERESTING IS FLAT (vgl. Grady/Johnson 2003: 545), die in Erfahrungssituationen begründet ist, in denen eine relativ einheitliche oder glatte Oberfläche visuell wahrgenommen wird, die keinerlei Besonderheiten, Löcher, Vorsprünge oder Texturveränderungen enthält und daher keine Aufmerksamkeit erregt. Die folgenden Diagramme (s. Grafik 7 u. 8) veranschaulichen diese primary scenes.



Grafik 7: Primary scene: Emergence of object from container. Die Basis für die primäre Metapher lautet BECOMING ACCESSIBLE TO AWARENESS IS EMERGING FROM A CONTAINER, adaptiert aus Grady/Johnson (2003: 539).



Grafik 8: Primary scene: Observing a flat bounded planar space. Die Basis für die primäre Metapher lautet UNINTERESTING IS FLAT.

Auf die Musik übertragen kann z.B. ein einzelner gehaltener, sich nicht in Dynamik oder Artikulation verändernder Ton das image schema FLAT hervorrufen und durch die primäre Metapher, die darauf basiert, als uninteressant empfunden werden.

Eine dritte Art »Muster«, das direkt aus körperlicher Erfahrung entsteht und die emotionale Dimension menschlichen Empfindens mehr als die sub-scenes mit einbezieht, sind vitality affects mit ihren activation contours. Daniel Stern (1985) entwickelte diese Begriffe im Zusammenhang mit seinen Untersuchungen über die Entstehung eines Konzepts des Selbst und des Anderen bei Babys und Kleinkindern. Vitality affects können in Kombination mit Gefühlen oder unabhängig von ihnen auftreten. «[A] ›rush‹ of anger or of joy, a perceived flooding of light, an accelerating sequence of thoughts, an unmeasurable wave of feeling evoked by music, and a shot of narcotics» (Stern 1985: 55) können alle als rush, als ein plötzliches und kurzlebiges Anschwellen empfunden werden. Vitality affects sind jedoch keine bloßen arousal levels, also Grade emotionaler und/oder sensorischer Intensität. Jeder vitality affect hat ein bestimmtes Muster von arousal levels, die sich über einen kurzen Zeitraum erstrecken, sogenannte activation contours.<sup>4</sup> Activation contours können, ähnlich wie image schemas oder primäre Metaphern, eine Korrespondenz zwischen den Strukturen zweier input spaces aufzeigen und damit eine neue Konzeptualisierung ermöglichen.<sup>5</sup>

4 Arousal wird hier im allgemeineren Sinne eines Intensitäts-Levels von Aktivität auf der Ebene von Emotionen oder Sinneswahrnehmungen verstanden (vgl. Sloboda/Juslin 2001: 76).

5 Während eine subscene einer emotionalen Dimension immer an die spezifische andere subscene gekoppelt ist, bildet sich eine activation contour parallel in unterschiedlichen körperlichen und sensorischen Erfahrungen aus. Studien zum intermodalen Transfer zwischen Licht und Klang, Tastsinn und Sehsinn liefern

Activation contours sind mit image schemas und subscenes vereinbar. Die primäre Metapher BECOMING ACCESSIBLE TO AWARENESS IS EMERGING FROM A CONTAINER mit ihrer visuellen und kognitiven subscene ist zum Beispiel mit Sterns activation contours »explosiv«, »rush« (Anschwellen), »crescendo« und »drawn out« (hinausgezögert, in die Länge gezogen) kompatibel. Je nachdem, mit welcher Geschwindigkeit welches Objekt den Behälter verlässt, macht es eine andere activation contour erfahrbar. Der oben als Beispiel angeführte gehaltene Ton ruft eine activation contour hervor, die ein sehr niedriges arousal level konstant hält.

Während image schemas, primäre Metaphern und activation contours den Anspruch haben, überkulturell Gültigkeit zu besitzen, sind kulturell und individuell spezifische Ausprägungen auf dem Level der konzeptuellen Metaphern möglich und existent. So ist ein Beispiel für die individuelle, kreative Erweiterung einer konzeptuellen Metapher, die auf dem image schema PATH basiert und in der man den historischen und kulturellen Einfluss sieht, Anton von Weberns Äußerung über das Wesen der Modulation: »Ich gehe ins Vorzimmer, um dort einen Nagel einzuschlagen. – Während ich dorthin gehe, kommt mir der Gedanke, lieber auszugehen. – Ich lasse mich treiben, steige in die Elektrische [Straßenbahn], komme zur Eisenbahn, fahre fort und komme schließlich – nach Amerika! – Das ist die Modulation!« (Webern 1960: 51).

### **3. Image schemas, primäre Metaphern und activation contours in Musik**

Elemente des oben skizzierten kognitiv semantischen Ansatzes wurden auf Musik übertragen. Beispielsweise findet Janna Saslaw (1996) metaphorische Konzeptualisierungen basierend auf image schemas in musiktheoretischen Abhandlungen, wie in den oben zitierten Ausführungen von Anton von Webern, und Diskursen über Musik. Zur Untersuchung der Fragen, ob Musik selbst innermusikalisch durch image schemas, activation contours und Metaphern verstanden wird oder werden kann, muss man sich jedoch auf die Ebene der Musik selbst konzentrieren und nicht auf den Diskurs über sie, obwohl die sprachliche Fassung von musikalischen Zusammenhängen, wenn man Lakoff und Johnson (1980) folgt, Aussagen über ihre Konzeptualisierung zulässt. Candace Brower (2000) konzentriert sich auf image schemas in der Musik in einem Versuch der innermusikalischen Bedeutungsfindung und

---

Ergebnisse, die diese Fähigkeit als angeboren erscheinen lässt (vgl. Stern 1985: 47ff.).

-erklärung westlicher tonaler Musik durch image schemas. So entspricht z.B. eine prototypische tonale Melodie dem image schema PATH bzw. der körperlichen Bewegung entlang eines Pfades. Auch Sprache, die von Schritten und Sprüngen einer Melodie spricht, weist auf diese Konzeptualisierung hin. Die Eigenschaft von Musik, sich im zeitlichen Verlauf zu entwickeln, ermöglicht eine einfache Rekrutierung des PATH schemas für Musik. Diese Konzeptualisierung ist eng verknüpft mit der weit verbreiteten Metapher von MUSIK ALS PERSON. Diese konzeptuelle Metapher hat eine mindestens zweifache Basis: Das image schema PATH beinhaltet Zeit, Richtung und Intention. Intention aber setzt ein empfindendes, intelligentes Wesen voraus, womit wir der Konzeptualisierung von Musik als Person oder als Wesen näher kommen. Musik hat activation contours oder, wie Nicholas Cook (2001) sagt, »emotionless nuances« – diese Muster von arousal Intensitäten sind mit denen von Gefühlen einer bestimmten Intensität und Verlaufsform deckungsgleich. Gefühle setzen jedoch wieder ein empfindendes Wesen voraus, unterstützen also ebenfalls die Konzeptualisierung von Musik als Person. Sind die Korrespondenzen einmal gefunden (und hier sind wir auf der Ebene von Cooks potential meaning), sind weitere Folgerungen schnell gezogen und der Weg ist geebnet, MUSIK ALS EINE PERSON mit der vollen Breite von Emotionen zu konzeptualisieren, um dann diese Emotionen auf der Ebene von Cooks actualized meaning einer bestimmten Ursache zuzuschreiben, die Keimzelle einer Interpretation der Musik sein kann.

Auch das image schema FORCE findet sich in Konzeptualisierungen von Musik. Ausgehend von Verbalisierungen musikalischer Beziehungen, wie »die melodische Linie kletterte höher und höher«, »der Leitton drängt zur Tonika«, entwickelt Steve Larson (1997/1998) die Konzeptualisierung von musical forces (musikalischen Kräften) aus der kognitiv-semantischen Perspektive und unterscheidet Schwerkraft (gravity), Magnetkraft (magnetism) und Trägheit (inertia). Die tonale Anziehungskraft geht laut Larson von allen drei Tönen des Tonika-Dreiklangs aus. Die musikalische Schwerkraft wolle jede Melodie nach unten ziehen, die Magnetkraft bewirke eine Weiterbewegung zu der Tonika-Umkehrung, die am nächsten ist, und die Trägheit, dass eine Linie in die Richtung weiterläuft, aus der sie kommt.<sup>6</sup> Im Folgenden soll eine beispielhafte erste Anwendung des oben skizzierten Modells auf einen Song des südafrikanischen Singers/Songwriters Roger Lucey versucht werden.

---

6 Diese image schemas, subscenes und activation contours sind in ähnlicher Weise auch in den Bereichen Harmonie und Rhythmus zu finden – detaillierte Ausführungen würden jedoch den Rahmen dieses Beitrags sprengen (vgl. Brower 2000; Larson 1997/1998).

#### 4. Roger Lucey: »Lungile Tabalaza«

Der Song »Lungile Tabalaza« des Südafrikaners Roger Lucey wurde 1974 aufgenommen, jedoch wurde das öffentliche wie private Abspielen und der Besitz des gesamten Albums unter dem Apartheid-System vom Directorate of Publications verboten. »Lungile Tabalaza« gehörte zu den Songs, die in der – fadenscheinigen und extrem schlecht geschriebenen – »Begründung« des Verbots des Directorate of Publications explizit als »extremely dangerous to the State«, also als extrem gefährlich für das damalige politische und gesellschaftliche System benannt wurden. Das verwundert schon aufgrund des Songtextes nicht (s. Abb. 1), jedoch kann die Analyse der Musik eine zusätzliche Erklärung liefern.

Some men take the hard line and some take none at all  
And some just want their freedom and they wind up behind a prison wall  
There are cops on every corner and they know what they don't like  
And if you're it then you know that the street's no place for you at night

Lungile Tabalaza he was a young man only twenty  
Lived in New Brighton township just outside of Port Elizabeth  
In a small house with his family, he lived through violations  
Went to school in Kwazakhele with the Bantu Education (and they call it education, oh yeah)

Well, the cops came Monday morning and they took him on suspicion  
Of robbery and arson, the law makes no provision  
So they handed him to Plain Clothes, the Special Branch elite  
And it doesn't really matter how strong you are  
They've got ways to make you speak

They gonna make you speak if they wanna hear you speaking  
They gonna get it out of you, they gonna hear your voice

Well, whatever happened in that office  
God and the cops will only know  
'Course the law has ways of keeping quiet  
So that nothing at all would show

But about three o'clock that same afternoon  
Lungile fell five floors  
Lay dead below on the street outside  
They quickly rushed his body behind closed doors  
They rushed the body behind – behind the doors

Well, some say it was murder and some say suicide

But this is not the first time that men have gone in there and died  
 From New York and from London came angry cries and protests  
 And at his home the mourners come to ask for his eternal rest  
 And they sing and they cry and they ask and they ask and they ask  
 And they ask for his rest

Now some men take the hard line and for that they get the rope  
 And some men fall from windows and others slip on bars of soap  
 Whether the innocent are guilty, Lungile died just the same  
 And in the halls of justice the overseers just carry on with the game  
 They carry on with the game.

Der Songtext orientiert sich an einem realen Ereignis: Ein junger Mann namens Lungile Tabalaza wurde von der Sicherheitspolizei verhaftet und des Raubes und der Brandstiftung beschuldigt. Er wurde in einem Polizeigebäude vernommen und fiel aus dem fünften Stock in den Tod – ob er stürzte, sprang oder gestoßen wurde, ist unklar. Welche Version der Wahrheit entspricht, bleibt jedoch im Songtext nur scheinbar offen. Von Beginn an vermittelt der Text ein Bild der »cops« als unberechenbare, alles beherrschende Kräfte, die agieren, wie es ihnen gefällt. Dass der Text die Version vom Mord an Lungile Tabalaza unterstützt, wird gegen Ende des Stücks noch einmal durch einen Satz deutlich (»some men fall from windows and others slip on bars of soap«), der auf die im Volksempfinden und in den Volksmund aufgenommene häufigste Erklärung für plötzliche Todesfälle in Gefängnissen unter dem Apartheid-Regime anspielt – und die keiner mehr für bare Münze nahm.

Auf der musikalischen Ebene ist das dominierende Merkmal die lebhafteste, sich nach vier Takten wiederholende Basslinie, unisono gespielt von Bass und Gitarre. Sie beginnt direkt nach dem eintaktigen Schlagzeugintro zu Beginn des Songs, nach einem Durchlauf setzt der Gesang ein.



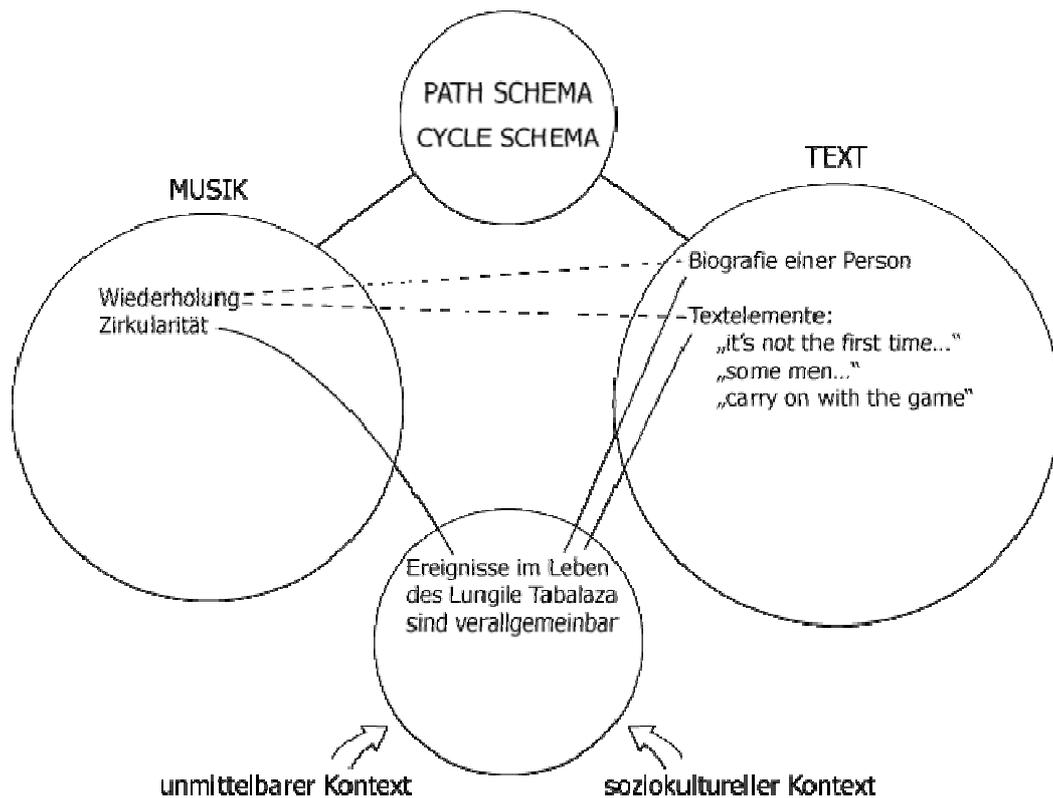
Grafik 9: Basslinie »Lungile Tabalaza«

Wir haben gesehen, dass die Konzeptualisierung von Musik als Bewegung entlang eines Pfades basierend auf dem PATH schema, und auch von MUSIK ALS PERSON, die sich entlang eines Pfades fortbewegt, in körperlicher Erfahrung zu begründen ist. Die dominierende Basslinie von »Lungile Tabalaza« hat jedoch einen Endpunkt, der mit dem Startpunkt für die nächste Wiederholung der Basslinie identisch ist und daher die Konzeptualisierung eines zyklischen Pfades vermittelt, aus dem es quasi kein Entkommen gibt. Im Verlauf des Songs sind es hauptsächlich der Rhythmus und die Artikulation der Basslinie,

deren Energie ausreicht, das Momentum der Basslinie über den stabilsten Ton, den Grundton der Tonika, hinaus in die nächste Runde weiterzutragen. Die zwei Achtelnoten zu Beginn der Basslinie, von denen die erste staccato gespielt wird, nehmen die Kraft der schwersten Zeit des Taktes mit, holen sich quasi Schwung, um weiter aufzusteigen.

Diese Konzeptualisierung vom musikalischen Weg als CYCLE wird von der strikten Form des Songs unterstützt – es gibt keine Soli, keine Variationen in Instrumentation, Tempo, Groove oder Dynamik. Die musikalische Entwicklung läuft nicht unausweichlich auf ein Ende oder einen Höhepunkt zu. Die Basslinie – und der Song – enden schließlich doch plötzlich auf dem Grundton der Tonika, dem stabilsten Ton. Sie ist der musikalischen Schwerkraft gefolgt. Die Energie der Basslinie wird durch einen Beckenschlag absorbiert und verpufft, anstatt Sprungbrett für eine neue Runde zu sein. Unterstützt wird die Basslinie vom Backgroundgesang, der der Linie a-gis-a (8-7-8) folgt und nur am Schluss des Stücks in der Dynamik zunimmt und aus dem Hintergrund hervortritt. Der Gesang wird quasi von der musikalischen Trägheit und Schwerkraft zur Tonika »gezogen«. Er scheint gar keine andere Möglichkeit zu haben - ein unausweichliches Ende.

Der Text des Songs vermittelt im Gegensatz zu den zirkulären Aspekten der Musik eine lineare Konzeptualisierung, nämlich die Biografie einer Person mit der Betonung der Ereignisse am Ende ihres Lebens. Im Song werden die beiden Konzeptualisierungen als blend verbunden. Der generic space enthält Anfangs- und Endpunkt und ihre Verbindung. Im emergent space kann die Erweiterung entstehen, dass die Ereignisse, die sich im Leben der im Text geschilderten Person ereignet haben, auf viele weitere Personen zutreffen mögen und diskriminierende Handlungen und Lebenssituationen sich wiederholen, ohne dass ein Ende in Sicht ist. Der Text selbst bereitet diese Übertragung mit der allgemein gehaltenen ersten Strophe vor sowie mit Aussagen wie »it's not the first time men have gone in there and died«, der wiederholten Zeile »some men take the hard line« in der ersten und letzten Strophe und auch in der letzten, ad lib wiederholten Zeile: »They [the overseers/police] carry on with the game«. Diese Textelemente bilden Korrespondenzen zwischen den input spaces MUSIK und TEXT und bereichern sich gegenseitig an, um dieses blend zu ermöglichen (s. Grafik 10).



Grafik 10: Musik-Text-Blend »Lungile Tabalaza«

Der Text ruft auch eine Konzeptualisierung hervor, die eine Alternative zu dominanten Konzeptualisierungen im Apartheid-System darstellt. In der Geschichte und dem Diskurs Südafrikas der Apartheid-Zeit gibt es viele Hinweise auf eine Konzeptualisierung von Nicht-Weißen als beliebig manipulierbare Objekte, anstatt sie als Menschen mit eigenen Bedürfnissen und Rechten anzusehen, so z.B. die Klassifizierung von Mitgliedern derselben Familie in Kategorien aufgestellt nach Hautfarbe, die Zwangsumsiedlungen, pass-laws oder das fehlende Stimmrecht. Diese Konzeptualisierungen von Nicht-Weißen als eine Masse von Objekten, die auch in Ausdrücken wie »swaart gevaar« (schwarze Gefahr) zum Ausdruck kommen, befähigten die ausführenden Organe des Apartheid-Staates tätig zu werden, ohne von Empathie oder Unrechtsgefühlen behindert zu werden. Steven Mithen spricht allgemeiner über dieses Phänomen, wenn er sagt:

»For this view [that some groups are inherently inferior to others], which we can call racism, we seem to be looking at the transfer into the social sphere of concepts about manipulating objects, which indeed do not mind how they are treated because they have no minds at all« (Mithen 2003: 225).

Einen Pass zu stempeln oder nicht zu stempeln wird zu einer Aktivität, die gleichzusetzen ist mit der Sortierung unterschiedlicher Gegenstände in verschiedene Kartons.

Diese Konzeptualisierung wird in »Lungile Tabalaza« in ihr Gegenteil verkehrt – hier wird eher die Polizei als anonyme entmenschlichte Masse, als Maschine präsentiert, während Lungile Tabalaza als Mensch vorgestellt wird. Trotzdem wird Lungile Tabalaza von ihnen wie ein Objekt behandelt: »they took him«, »handed him over« – was die Folgerung für die Hörer nahe legt, dass er aus dem Fenster geworfen wurde. Der Text dreht also eine grundlegende Konzeptualisierung des Apartheid-Systems in ihr Gegenteil und hebt Aspekte hervor, die für ein Funktionieren des Apartheid-Systems eigentlich nicht hervorgehoben werden dürften. Die Musik vermittelt durch ihr schnelles Tempo, den Gesangsstil und die beschriebene Basslinie ein relativ hohes Level<sup>7</sup> an arousal und eine activation contour von Ruhelosigkeit und Vorwärtsgetriebenwerden, welche sowohl auf Emotionen mit positiver Valenz (Freude, positive Antizipation) als auch Emotionen mit negativer Valenz (Ärger, Empörung) passt. Im blend mit dem Text jedoch verbleiben nur Emotionen mit negativer Valenz. Es verwundert also nicht, dass dieser Song der Zensur zum Opfer fiel, da er den Apartheid-Staat gefährdende Konzeptualisierungen mit negativen Emotionen starker Intensität verbindet.

## 5. Blends von Musik und Text

Die Kombination von conceptual blending theory und konzeptueller Metaphertheorie in einem multimodalen Ansatz scheint ein sehr vielversprechendes Feld für musikalische Analyse zu sein, welche die körperliche Basis von Musik mit bedenkt. Es gilt, den Ansatz für wortgebundene Musik systematisch weiterzuentwickeln und auf der Basis der Arten des conceptual blending eine Typologie zu erstellen, deren erster Entwurf etwa wie folgt aussehen könnte:

Im einfachsten Fall (enhancement), der jedoch schnell übertrieben und kitschig wirkt, vermitteln die Musik und der Text eine kohärente Bedeutung (von der Anlage evtl. vergleichbar mit Hansjörg Paulis (1978: 111) Film-musik-Klassifikation »paraphrasierend«). Dem entgegengesetzt steht der Typus des counterpoint, in dem Musik und Text gegensätzliche Bedeutung vermitteln. Der Grad der Gegensätzlichkeit determiniert dabei, inwiefern die input spaces Musik und Text interagieren, um neue emergent structure, d.h. neue Konzeptualisierungen, hervorzubringen. Sofern es also noch ausreichend gemeinsame Strukturen in den unterschiedlichen input spaces gibt,

---

7 In der Empfindung des arousal levels spielen kulturelle, sowie individuelle Hörerfahrungen eine große Rolle. Daher können die arousal levels von Hörer zu Hörer sehr verschieden ausfallen.

um Korrespondenzen zwischen ihnen und damit eine Interaktion hervorzurufen, existiert Potential für blending und neue Konzeptualisierungen. Geht die Gegensätzlichkeit über ein gewisses Maß hinaus, widerruft die Musik die Textbedeutung oder vice versa und es besteht die Möglichkeit einer ironischen Interpretation.

Eine erste Anwendung des Modells auf den Song »Lungile Tabalaza« hat gezeigt, dass ein blend von Musik und Text das Potential hat, neue Konzeptualisierungen zu erzeugen. Weitere Analysen müssen zeigen, wie das Modell und seine Typologie verfeinert und empirisch getestet werden können.

## Literatur

- Brower, Candace (2000). »A Cognitive Theory of Musical Meaning.« In: *Journal of Music Theory* 44 (2), S. 323-379.
- Cook, Nicholas (2001). »Theorizing Musical Meaning.« In: *Music Theory Spectrum* 23 (2), S. 170-195.
- Fauconnier, Gilles / Turner, Mark (2002). *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Grady, Joseph E. (1997). »THEORIES ARE BUILDINGS« revisited.« In: *Cognitive Linguistics* 8 (4), S. 267-290.
- Grady, Joseph E. (2005). »Primary Metaphors as Inputs to Conceptual Integration.« In: *Journal of Pragmatics* 37, S. 1595-1614.
- Grady, Joseph E. / Taub, Sarah / Morgan, Pamela (1996). »Primitive and Compound Metaphors.« In: *Conceptual Structure, Discourse and Language, Conceptual Structure, Discourse and Language*. Hrsg. v. Adèle E. Goldberg. Stanford, CA: CSLI Publications. S. 177-187.
- Grady, Joseph E. / Johnson, Christopher (2003). »Converging Evidence for the Notions of »Subscene« and »Primary Scene.«« In: *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast, Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Hrsg. v. René Dirven und Ralph Pörings. Berlin: Mouton de Gruyter. S. 533-554.
- Johnson, Mark L. (1987). *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: Chicago University Press.
- Johnson, Mark L. / Larson, Steve (2003). »»Something in the Way She Moves« — Metaphors of Musical Motion.« In: *Metaphor and Symbol* 18, S. 63-84.
- Lakoff, George (1987). *Women, Fire and Dangerous Things*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, George (1993). »The Contemporary Theory of Metaphor.« In: *Metaphor and Thought*. (2. Aufl.). Hrsg. v. Andrew Ortony. Cambridge: Cambridge University Press, S. 202-251.
- Lakoff, George / Johnson, Mark L. (1980). *Metaphors we Live by*. Chicago: Chicago University Press.
- Lakoff, George / Johnson, Mark L. (1982). *Metaphor and Communication* (= Series A. Paper No. 97). Trier: L.A.U.T.
- Lakoff, George / Johnson, Mark L. (1999). *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.

- Larson, Steve (1997/1998). »Musical Forces and Melodic Patterns.« In: *Theory and Practice* 22-23, S. 55-71.
- Mithen, Steven (1998). *The Prehistory of the Mind. A Search for the Origins of Art, Religion and Science*. London: Phoenix.
- Pauli, Hansjörg (1976). »Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriß.« In: *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*. Hrsg. v. Hans-Christian Schmidt. Mainz: Schott, S. 91-119.
- Saslaw, Janna (1996). »Forces, Containers, and Paths: The Role of Body-Derived Image Schemas in the Conceptualization of Music.« In: *Journal of Music Theory* 40 (2), S. 217-243.
- Stern, Daniel N. (2000). *The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.
- Webern, Anton von (1960). *Der Weg zur Komposition in 12 Tönen*. Hrsg. v. Willi Reich. Wien: Universal Edition.

## Diskografie

- Lucey, Roger (2000). »Lungile Tabalaza.« Auf: *21 Years Down the Road*. 3rd Ear Music (3ed 0034-F).