

**Fernand Hörner: *Polyphonie und Audiovision. Theorie und Methode einer interdisziplinären Musikvideoanalyse*. Baden-Baden: Nomos/ Reinhard Fischer, 2020. ISBN 9783848765171. 335 Seiten.**

Mit der vorliegenden Publikation, die aus der Habilitationsschrift des Verfassers hervorgegangen ist, verfolgt Fernand Hörner erklärtermaßen das Ziel, entlang des Begriffs der Polyphonie ein umfassendes theoretisch-methodisches Instrumentarium für die Analyse von „audio-visuellen Musikformaten“ (11) zu entwickeln (Kap. 2), um dieses Instrumentarium in einem weiteren, praktischen Schritt (Kap. 4) auf die exemplarische Analyse eines solchen Formats, des Musikvideos „Verliebt“ der deutschen Hip-Hop-Band Antilopen Gang, anzuwenden. Eine wesentliche methodologische Zwischentappe, bevor es zum eigentlichen Analyseprozess kommen kann, besteht in der Transkription (Kap. 3), durch die das Musikvideo gewissermaßen verschriftlicht bzw. in seinen diversen, überwiegend simultan ablaufenden Komponenten einsehbar gemacht wird. Dieser Dreischritt soll hier – natürlich stark verkürzt – nachgezeichnet und sowohl in seiner Konsistenz und Verständlichkeit als auch in seiner Praktikabilität bewertet werden.

Charakteristisch für Musikvideos ist das vielseitige Zusammenspiel von Musik, Stimme (Gesang oder Rap), Songtext, Performances und Bewegtbildern, dessen Komplexität erst durch die Auseinandersetzung mit den Konzepten der Polyphonie adäquat zu fassen ist, gebündelt durch die zentrale Frage, wie die konkreten auditiven, visuellen und textuellen Elemente in einem Musikvideo ineinandergreifen. (11-12)

Mit dieser griffigen Erläuterung wird die Sinnhaftigkeit des Polyphoniebegriffs vorweg postuliert, bevor dieser, nach diversen definitorischen und den Stand der Forschung nachzeichnenden Ausführungen in Kapitel 1, aus sehr unterschiedlichen, keineswegs auf Anhieb erwartbaren theoretischen Quellen eine dezidiert interdisziplinäre Herleitung und fortschreitende Ausdifferenzierung erfährt. Zunächst geht es hierbei um die Abgrenzung des Begriffs zu jenem der Synästhesie, mit dem der enge Bezug zwischen Musik und Bild in der Musikvideoforschung häufig metaphorisch beschrieben wurde und wird (Hörner nennt hier etliche einschlägige Standardwerke), sei es als „Klangvisionen“, als „visueller Sound“, als „bebilderte“ Musik“ oder „Augenmusik“ und Ähnliches mehr (29-30). Bei der Erläuterung der Vorteile, die demgegenüber der Polyphoniebegriff bietet, betont Hörner wiederholt und ganz besonders die Tatsache, dass sich dieser eben nicht nur, wie der Synästhesiebegriff, auf die Ebene der Sinneswahrnehmungen, sondern auch auf jene des Produktes selbst beziehe und erst dadurch wirklichen analytischen Wert besitze. Statt von „produzierter Synästhesie“

(39), womit das Musikvideo häufig umschrieben werde, wolle er von „praktizierter Intermedialität“ (40) sprechen und für die Analyse diverse relevante Disziplinen heranziehen, die in dieser Form teilweise noch kaum miteinander in Bezug gesetzt wurden: von der Musikwissenschaft und Popmusikforschung über die Literaturwissenschaft, die Kultursemiotik und die Linguistik bis hin zur Filmwissenschaft. Der Verfasser führt in diesem Zusammenhang den Begriff der ‚intermodalen‘ Bezüge ein und unterscheidet zwischen intermodalen Übertragungen (Sprache und Musik), intermodalen Kategorien (Rhythmus) und intermodalen Entsprechungen (Text, Bild, Musik), wobei man hinsichtlich der Adäquatheit der verwendeten Begrifflichkeiten (‚Übertragungen‘, ‚Kategorien‘, ‚Entsprechungen‘) Zweifel hegen kann, auf der Ebene der erläuterten Inhalte und Beispiele jedoch gänzlich von der Relevanz der Ausführungen überzeugt wird. So ist, um nur ein Beispiel zu nennen, der Rhythmus insofern eine intermodale Kategorie, als er in Form des Musik- wie auch des Bildrhythmus auftritt und es mithin erlaubt, den jeweils ganz eigenen ‚Takt‘ der Schnittfolge eines Musikvideos zu definieren (welcher übrigens fast nie, wie Hörner betont, mit dem Takt des zugrunde liegenden Songs analog verläuft).

Für die Bereitstellung der diversen Aspekte des Polyphoniekonzepts, die sich nun anschließt, bezieht sich der Verfasser (wie von ihm selbst bereits in der Einleitung skizziert wird) insbesondere auf die folgenden theoretischen Ansätze, die er ihrerseits wieder durch intermodale Verknüpfungen erweitert:

- Michael Bachtins Überlegungen zum polyphonen Denken, vor dem Hintergrund ihrer Erweiterung im Rahmen der Black Music Studies;
- Oswald Ducrots Konzept der polyphonen Sprechakte, ergänzt um die Erkenntnisse der Performance Studies;
- Sergej Eisensteins Konzept der polyphonen Montage, auf seine Anwendbarkeit in der Musikvideoforschung analysiert;
- Roland Barthes' Idee der polyphonen Partitur eines Textes, auf ihre Praktikabilität zur Musikvideotranskription überprüft.

Es mag auf den ersten Blick kurios erscheinen, dass für die theoretisch-methodologische Erfassung einer durch und durch zeitgenössischen Gattung der Populärkultur, wie es das Musikvideo ist, auf Theorien zurückgegriffen wird, deren Entstehung sich (allenfalls mit Ausnahme jener Ducrots) weit vor der Blütephase dieser Gattung situiert und die auch von modernen Medientheorien, deren Anwendung auf die Musikvideoforschung man auf Anhieb für relevant halten könnte, weit entfernt zu sein scheinen. Solche neueren Ansätze lässt Hörner aber quasi über den Umweg der älteren, universelleren in sein Forschungsdesign Eingang finden, und tatsächlich nimmt man im Zuge der Lektüre des Theoriekapitels 2, auch wenn man sie mit gewisser Skepsis begonnen haben mag, mit wachsendem Staunen zur Kenntnis, wie gut dieses Konzept aufgeht. Eine gewisse Eingewöhnung in die Argumentations- und Denkweise des Verfassers ist dabei freilich schon vonnöten, auch im Hinblick auf die Systematik der Unterkapitel, wo vier „Duette“ („Polyphonie und die Partitur der

Codes“ in 2.3; „Polyphonie in der Literatur bei Michael Bachtin“ in 2.5; „Fremde Stimmen und Sprechakttheorie“ in 2.6; „Polyphonie in audiovisuellen Formaten“ in 2.10) neben weiteren Unterkapiteln mit neun „Rückführungen“ alternieren, in denen die Umlegung der zuvor gewonnenen Konzepte auf die spezielle Verfasstheit des Musikvideos im Mittelpunkt steht (so etwa „Narratologie und klingende Stimmen“, „Polyphone Sprechakte und Performance“, „Polyphone Sprechakte und die Gesangsstimme“ als zweite, dritte und vierte „Rückführung“ von Kapitel 2.6).

Diese durchaus spezielle argumentative Vorgangsweise soll an einem Beispiel exemplarisch erläutert werden: So wird im „ersten Duett“ in Kapitel 2.3 die spezifische Form der Polyphonie und „Partitur der Codes“ in Erinnerung gerufen, mit der Roland Barthes in seiner berühmten Analyse von Balzacs Novelle *Sarrasine* die melodische und harmonische Progression der Musik auf literarische Wesenszüge umlegt (auf das Zusammenspiel zwischen der Abfolge von Erzählsequenzen in Analogie zur Melodie; auf die Codes oder ‚Stimmen‘ in Analogie zur Harmonie). Kapitel 2.4 mit dem Titel „Erste Rückführung: Polyphonische *ré-écriture* und Popmusik“ geht dann gewissermaßen den umgekehrten Weg, indem Barthes Thesen, zu denen sich hier Aspekte aus seinem Aufsatz „Le plaisir du texte“ gesellen, an die Popmusik wie auch an das Musikvideo herangetragen werden. In ebendiesem Kontext situiert sich zugleich aber auch ein Beispiel für eine Analogiesetzung, deren umfassende Gültigkeit unter Umständen angezweifelt werden kann, nämlich wenn Barthes’ Prinzip des „texte de jouissance“, der – wie Hörner selbst definiert – „beunruhigt und bestehenden Konsens ins Wanken bringt“ (77), an die gesamte Gattung des Musikvideos herangetragen wird: „Als Ausgangshypothese lässt sich festhalten, dass die von Barthes beschriebene *jouissance* im Sinne der Freude an Komplexität und Unabschließbarkeit von Bedeutungszuschreibungen auch die Popularität von Musikvideos erklären könnte.“ (80) Ob es im einen wie im anderen Fall tatsächlich generell um dieselbe Art von ‚Komplexität‘ und Offenheit der Aussage geht, muss wohl dahingestellt bleiben.

Zum allergrößten Teil ist die Entwicklung der Analysekategorien, die speziell für Popmusik und Musikvideos relevant sind, aus den Polyphoniekonzepten der gewählten Theoretiker jedoch absolut überzeugend. Als besonders fruchtbar für die Musikvideoanalyse erscheinen Bachtins Konzeptionen, die Hörner auf drei Ebenen verortet:

*Intertextuell* als Spiel mit Gattungen, Zitaten, Sprachebenen und literarischen Vorlagen, *ideologisch* in der Negation absoluter Wahrheiten, dem karnevalistischen Umwerfen von Hierarchien und der dialogischen Annäherung an Wahrheit, und *narratologisch* in der Gestaltung eines Erzählers, welcher gleichberechtigt neben den Figuren steht, und einer ambivalenten Mehrfachcodierung. (91; Kursivsetzungen des Autors)

Die Umlegung dieser Konzeptionen auf Analysekriterien für Popmusik oder Musikvideo bringt insbesondere dort interessante Resultate hervor, wo Hörner sie mit Aspekten der musikwissenschaftlichen Polyphonie verkoppelt (Kapitel 2.7) und in eine Debatte über die Rolle der ‚Afroamerikanizität‘ für die Polyphonie in der Popmusik eintritt (2.7.1-2.7.3).

In diesem Zusammenhang zeigt sich auch, wie geschickt er es versteht, bereits bestehende intermodale Verknüpfungen von ‚polyphonen‘ Forschungskonzepten aufzugreifen und in die eigene Argumentation einzubauen: hier etwa, wenn er zeigt, wie Bachtins Konzept der Polyphonie/Dialogizität von Henry Gates in *The Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary Criticism* (1988) herangezogen wurde, um typische Elemente eines ‚schwarzen‘ *Signifying* herauszustellen, wie beispielsweise Parodie („marking“), doppeldeutiges Sprechen („double talk“), Wortspiele („punning“) oder das Verwenden und Umdeuten von Sprichwörtern („proverbs“) (131). Als ähnlich gelungen und interessant kann als weiteres Beispiel auch die Analogiesetzung von Ducrots Konzipierung des Sprechakts und seiner Komponenten von *sujet parlant*, *locuteur* und *énonciateur* mit den für die Populärmusik entwickelten Ausdifferenzierungen der *musical personae* genannt werden, sei es in der anglophonen Populärmusikforschung durch Philipp Auslander und Simon Frith (*real person – performance persona – character* bzw. *song protagonist*), sei es in der französischen Cantologie durch Stéphane Hirschi (*homme privé – chanteur – canteur*) (104-105). Aus diesen Beispielen sollte auch hervorgehen, welche wertvolle und praktikable Kriterien und Ansätze man aus Hörners Publikation auch für die ‚bloße‘ Analyse von Populärmusik (die von jener des Musikvideos freilich nicht abzutrennen ist) gewinnen kann.

In der letzten „Rückführung“ des Theorieteils (2.12) kommt schließlich mit Eisensteins Konzept der Vertikalmontage eine essentielle Grundlage für die gewählte Art der Transkription, die in Kapitel 3 vorgestellt wird, zur Sprache. Wie dort ausgeführt wird, verwendet Hörner ein musikzentriertes Transkriptionsprogramm für audiovisuelle Medienprodukte namens *trAVis*, welches es ermöglicht, auf einer horizontalen Zeitachse den Verlauf des Musikvideos darzustellen und zugleich auf vertikaler Ebene das Zusammenspiel der Elemente Text, Ton und Bild zu visualisieren. Die gesamte Transkription des zur exemplarischen Analyse ausgewählten Songs ist online einsehbar unter <http://travis-analyses.org/projects>, Projektname „Verliebt mp4“. Wie sich bei der Sichtung der Einträge zeigt, lassen sich auf diese Weise tatsächlich die wichtigsten Komponenten eines Musikvideos verschriftlichen und zugleich in ihrer Bezogenheit aufeinander darstellen, so etwa, um nur einige zu nennen, Raum und Setting, die Kategorie des Lichts und der Belichtung, die Personen und die verwendeten Requisiten, die Schnittabfolge einschließlich Blendentechniken, die Kamertechniken (Kameraperspektive, -einstellung, -bewegung), der Liedtext, die einzelnen Instrumentalspuren und Rhythmuspatterns. Zusätzlich zu den vom Programm gebotenen wurden von Hörner auch noch etliche eigene Patterns eingefügt, so etwa zur Drehgeschwindigkeit (Zeitlupeneffekte u.Ä.). Die Möglichkeiten und Grenzen der Transkription werden im „Fazit“ (Kapitel 5) des Bandes nochmals reflektiert und diskutiert. Aus eigener Einschätzung kann gesagt werden, dass sie in ihrer notwendigen Fragmentierung und Abstrahierung nur mäßig dienlich ist, um sich einen tieferen Einblick in ein Musikvideo zu verschaffen, mit dem man sich noch nicht eingehend beschäftigt hat; hingegen ist sie zweifellos ein ganz wesentlicher und fruchtbarer Schritt für den/die Analysierende/n selbst, wie es ähnlich auch für die ‚Verschriftlichung‘ eines Films zu Analysezwecken in Gestalt eines Sequenzprotokolls gilt.

Auf die sehr detaillierte und umfangreiche Analyse des Musikvideos „Verliebt“ der Antilopen Gang, die sich auf 90 Seiten von Kapitel 4 erstreckt, soll hier nur kurz eingegangen werden, hat sie doch erklärtermaßen exemplarischen Charakter. Was nach ihrer Lektüre auf jeden Fall bestätigt werden kann, ist der im Fazit geäußerte Befund des Verfassers, dass alle vier Dimensionen des Begriffs der Polyphonie (der sprechakttheoretische, der Bachtinsche, der Barthes'sche, der Eisensteinsche) bei der Analyse in gleichen Maßen eingesetzt werden und überaus valide Resultate hervorbringen können. Auch in diesem Teil fällt neuerlich die breite Expertise Hörners auf, der sich im Kontext musik- und medienwissenschaftlicher Diskurse ebenso versiert zu bewegen weiß wie in jenen der Literatur- und Kulturwissenschaft. Wie weit die angewandte Methodenvielfalt geht, zeigt u. a. die Tatsache, dass für die Analyse der dreigeteilten Handlung des Videos – in welchem sich Elemente der narrativen und der performativen Musikvideogattung verbinden – sogar die Prinzipien der klassischen Dramenstruktur sehr plausibel durchdekliniert werden (184-185), oder wenn das in der Videohandlung und -struktur vorgefundene Charakteristikum einer „Polyphonie der Distanzierung“ unter Rückgriff auf narratologische Kategorien Genettes greifbar gemacht wird (242f-244). Besonders interessant liest sich das Kapitel zur polyphonen Gattungsvielfalt im Sinne Bachtins (4.2), wo für das untersuchte Musikvideo Elemente von Schlager und Punk ebenso wie für den – dominanten – Hip-Hop dargelegt werden, wobei letzterer in seiner deutschen ebenso wie in der internationalen Variante diskutiert wird.

Abschließend kann nur noch in aller Kürze festgestellt werden, dass Fernand Hörner mit *Polyphonie und Audiovision* eine spannend zu lesende, in ihrem Forschungsdesign originelle, in den vielen Ansätzen und Stimuli zum Verständnis von Popmusik und Videokunst überaus lehrreiche Studie vorgelegt hat, die – so schließlich das Hauptziel der Publikation – einen profunden und wertvollen Beitrag zur interdisziplinären Musikvideoanalyse darstellt. Für letzteres erscheint es mir jedoch als Voraussetzung, dass man die nötige Geduld aufbringt, um sich auf die spezielle argumentative Vorgangsweise des Autors einzulassen und nicht lediglich nach sofort erfassbaren und umsetzbaren Analysekriterien sucht.

Gerhild FUCHS (Innsbruck)