

## *Symphony in White* – Musik als Modus der Referenz

von

CHRISTIAN THORAU

Die semiotische Wende des geisteswissenschaftlichen Denkens im 20. Jahrhundert hat auch in der begrifflichen Bestimmung von Musik ihre Spuren hinterlassen. Nur schwer lässt sich heute – aus welcher musikwissenschaftlichen Perspektive auch immer – über Musik reflektieren, ohne auf ihre Stellung innerhalb einer zeichenvermittelten Kultur einzugehen, sei es zugunsten einer Integration in die Sphäre der Zeichen, sei es von der Skepsis getragen, ob der zeichentheoretische Zugriff den Eigenheiten musikalischer Phänomene angemessen ist.

Ihren universalen Anspruch konnten semiotische Theorien im Feld der verbalen Sprachen, an denen sie ihre Werkzeuge entwickelten, vergleichsweise ungehemmt entfalten. Dagegen gehört es in der Musiksemiotik zu den leitmotivischen Fragen, wie und ob Musik überhaupt mit zeichentheoretischen Kategorien zu beschreiben sei<sup>1</sup>. Die semiotische Frage oszillierte zwischen dem grundsätzlichen Ansatz „Ist Musik zeichenhaft, und stellt sie ein Zeichensystem dar?“ und der an einer musikalischen Hermeneutik interessierten Ausrichtung: „Hat Musik Bedeutung, und was sind musikalische Bedeutungen?“<sup>2</sup>. Anhand von fünf Stationen und einem Exkurs möchte ich die Frage in einer Weise akzentuieren, die sich einer konstruktiven Antwort besonders zuträglich erweist: „Hat Musik Referenz, und wie bezieht sich Musik auf etwas?“ Denn im Problem der Referentialität spitzt sich die semiotische Frage zu. Als Kern der sprachlichen Zeichenfunktion scheint die orthodoxe Vorstellung von Referenz für die Anwendung auf Musik besonders ungeeignet zu sein. Andererseits sprechen wir ganz selbstverständlich von Beziehungen, Bezügen und Relationen innerhalb eines Musikstückes, ohne diese gewöhnlich als Zeichenfunktionen anzusehen.

---

<sup>1</sup> Vgl. den Überblick bei Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur 1992, und Patrick McCreless, *Semiotics and Music: An End-of-Century Overview*, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musik. Bericht über den internationalen Kongreß für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, Kassel 2000, Bd. 1, S. 36–47.

<sup>2</sup> Vgl. *Musik und Verstehen*, hg. von Peter Faltin / Hans Peter Reinecke, Köln 1973, und Faltin, *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*, Aachen 1985.

## I.

(1) Die Position des Sprachwissenschaftlers Roland Harweg von 1967 mag heute wenig befriedigend erscheinen, für den Einstieg in die semiotische Frage in der Musik blieb sie gleichwohl charakteristisch. Die zeichentheoretische Betrachtungsweise ist der Musik gegenüber unangemessen insofern,

als sie nur negative Aussagen über sie machen kann. Alles, was sie etwa feststellen kann, läßt sich ungefähr in die Aussage zusammenfassen, daß die Musik keine zeichenhaft repräsentierende Institution sei, wie es die Sprache ist<sup>3</sup>.

Harweg folgte einem Stellvertreter-Modell von referentieller bzw. denotativer Bedeutung: Sprache ist demzufolge „lediglich die geltungshaft repräsentierende Wiederholung der Welt, eine Wiederholung der Welt durch Zeichen“<sup>4</sup>. In dieser Sichtweise ist Musik, wie andere Phänomene der Welt, der Repräsentation durch Sprache unterworfen. In dem Gegensatz Sprache – Welt gehöre Musik auf die Seite der letzteren, sie habe weniger mit Sprache gemeinsam als mit anderen Phänomenen, auf die wir uns mithilfe verbaler Zeichen beziehen. Musik stehe „der Sprache nicht anders gegenüber als Sonnenuntergänge, Autorennen oder Fußballspiele“<sup>5</sup>. Harwegs Position ist bemerkenswert, weil sie Musik gerade von einer Vereinnahmung durch einen Begriff von referentieller Bedeutung freizuhalten sucht. Das führt konsequenterweise zu einem Ausschluss der Musik aus den Systemen der Zeichen: Musik ist nicht zeichenhaft, weil sie nicht (mithin nichts) signifiziert oder repräsentiert. Musik bleibt deshalb der ‚Weltseite‘ zugeordnet, weil sie zu den Dingen gehört, die wir durch Sprache erforschen, die nicht beschreiben, sondern die beschrieben werden (auf die passive Form semiotischer Relevanz werde ich zurückkommen).

(2) Eine solche extensionale Theorie der Sprache, in der Musik unweigerlich auf der Seite der Denotate, Referenten bzw. Signifikate steht, läßt Umberto Eco „Entwurf einer Theorie der Zeichen“ hinter sich. Doch auch in seiner Theorie der Codes und der Zeichenerzeugung bleibt musikalischen Phänomenen nur die Sonderrolle eines syntaktischen Systems ohne Semantik. In der Verdeutlichung, dass es genau genommen keine Zeichen, sondern nur Zeichenfunktionen gibt, lag ein grundlegender Fortschritt für das semiotische Denken: das Zeichen ist „keine fixe semiotische Entität, sondern eher ein Treffpunkt unabhängiger Elemente (die aus zwei unterschiedlichen Systemen zweier verschiedener Ebenen kommen und aufgrund einer Codierungskorrelation assoziiert werden)“<sup>6</sup>. Doch eben diese Festlegung auf die Ausdruck-Inhalt-Korrelation in einem Code, die letztlich die sprachorientierte Trennung von Syntaktik und Semantik fortsetzt und eine Unterschei-

<sup>3</sup> Roland Harweg, *Sprache und Musik*, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 1 (1967), S. 393f.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 396.

<sup>5</sup> Ebenda, S. 394.

<sup>6</sup> Umberto Eco, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München<sup>2</sup>1991, S. 76.

ding von Denotation und Konnotation zugrundelegt, zielte an Musik und anderen nonverbalen Systemen vorbei. Und so stark Eco die unterschiedlichen Modi der Zeichenerzeugung auch ausdifferenziert, als Ausgangspunkt seines Entwurfes schreibt er eine Stellvertreter-Definition fort, nach der alles Zeichen zu nennen sei, „was aufgrund einer vorher festgelegten sozialen Konvention als etwas aufgefasst werden kann, *das für etwas anderes steht*“<sup>7</sup>. Der Charakter der Referenz, die ein Zeichen stiftet, hat sich, vom musikalischen Standpunkt aus gesehen, nicht entscheidend verändert. Die Objekt-Relation bleibt bestehen, sie wird gewissermaßen als eine semiotisch rekonstruierte bestätigt, indem das Objekt nun als kulturelle Inhaltseinheit definiert wird, die den „kulturell anerkannten Eigenschaften ihrer möglichen Referenten“<sup>8</sup> entspricht. Die Zeichenfunktion weist also von der Zeichengestalt (Ausdruck/Signifikant) weg. Der referentielle Pfeil der Semiotiker verläuft (unabgebildet und unausgesprochen) stets vom Zeichen aus anderswohin.

(3) Die Einsicht, dass ein solcher Zeichenbegriff nicht geeignet ist, die sinnliche Strukturbasis von Musik zu integrieren, führt bei Vladimir Karbusicky zu einer Erweiterung der Trichotomie Ikon – Index – Symbol um die Kategorie „Material“. Die Zeichentypen nach Charles S. Peirce unterscheiden Zeichen-Objekt-Relationen und bedeuten musiksemiotisch eine Verbesserung gegenüber dem strukturalistischen Modell. Das Material dagegen „ist grundsätzlich asemantisch, kein ‚Zeichenvorrat‘; es kann aber durch die Zeichenaktivität des Subjektes in allen drei Modalitäten semantisiert werden“<sup>9</sup>. Die Materialebene von Musik, und dazu zählt bei Karbusicky der gesamte Bereich der Rationalisierung von Klang in Systemen, Patterns und Reihen, hat demnach nichts mit Referenz zu tun. Es handelt sich um eine außerhalb der Trichotomie liegende Kategorie, die mit der ‚Weltseite‘ der extensionalistischen Sicht korrespondiert. Die Inkohärenz, die in dem Verfahren liegt, in einem semiotischen System eine dezidiert nonsemiotische Kategorie zu installieren, zeigt einmal mehr, wie der Referenzbegriff der klassischen Semiotik den Basisbereich von Musik, den organisierten Klang, verfehlt. Die formale Seite von Musik, ihre Architektur, ihre Proportionen, ihre verkörperte Zeitgestalt finden in Karbusickys Entwurf keinen Platz, jedenfalls keinen semiotischen. Hält man an der Objekt-Relation fest, so ist die Rede von „nicht bezeichnenden Zeichen“ oder „sich selbst bezeichnenden Zeichen“ als Kontradiktion aufzufassen, die zeichentheoretisch sinnlos erscheint. Der Ausschluss der klanglich-strukturellen Ebene aus dem semiotischen Feld (und das gleiche würde für abstrakte Malerei und den Tanz gelten) ist verbunden mit einer gewissen Abwertung: In der Instrumentalmusik erklingen demnach über weite Strecken „einfach ästhetisierte Klangrealien, die kein ‚Zeichen für etwas‘ sein müssen“<sup>10</sup>. Einige dieser „Klangrealien“ können – in einer unbestimmten, ikonisch vermittelten

<sup>7</sup> Ebenda, S. 38.

<sup>8</sup> Ebenda, S. 125.

<sup>9</sup> Vladimir Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt 1986, S. 52.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 6.

Indexikalität – „schon auf gewisse ‚Bedeutungen‘ hindeuten, andere bleiben immer nur strukturerfüllend“<sup>11</sup>.

In der semiotischen Frage weiterführend dagegen sind Karbusickys Charakterisierungen der unterschiedlichen „Bezugsqualitäten“, die mit den Peirceschen Kategorien verbunden sind. Sie kennzeichnen anthropologisch begründete „Einstellungen des Menschen gegenüber den Erscheinungsformen“ und „Richtungen einer Wahrnehmung und Reflexion der gegenständlichen und sozialen Umwelt“<sup>12</sup>. Danach äußert sich im Ikon „die Aktivität des Objektes“ gegenüber dem Subjekt, während es beim Index um eine „Interaktion“ und beim Symbol um eine „Aktivität des Subjekts“ gegenüber dem Objekt geht. Das (musikalische) Material wiederum „wirkt mit seiner eigenen Energie gegenüber dem Subjekt, das es aus seinem Bedürfnis einer Aneignung der Umwelt heraus funktionalisiert und ästhetisiert“<sup>13</sup>. Doch weder der Aspekt der „eigenen Energie“ noch der Vorgang der Ästhetisierung lassen sich im Sinne von Peirce als Zeichenfunktionen fassen.

(4) Einen neuen Reflexionsstand erreicht die musiksemiotische Theorie in dem Ansatz von Christian Kaden<sup>14</sup>. Auf zweifache Weise zeichnen sich bei ihm Lösungswege für das Referenzproblem in der Musik ab: mit der Bestimmung des Semiotizitätsgrades von Musik und mit der Unterscheidung von denotativer und klassifikatorischer Bedeutungsbildung. Kaden stärkt zugleich die Relevanz des zeichentheoretischen Ansatzes in der Musik, indem er im Sinne Ecos für Semiotik als Analyse kultureller Prozesse plädiert und die semiotische Frage als Deutungsmodell musikgeschichtlicher Phänomene und Entwicklungen begreift. Ob und wie Musik an Referenz- und Bedeutungsbildung beteiligt ist, lässt sich demnach nicht generalisierend axiomatisch beantworten, sondern hängt von den Verbindungen ab, die sie mit Sprache, Ritus und anderen Ausdrucksformen eingeht:

Überhaupt scheint es, als sei mit der Variabilität semantischer Fokusbildung nicht nur ein systematisch-logischer (und vielleicht sogar anthropologischer) Wesenszug von Musik beschrieben; zugleich entspricht ihm der Wandel von Bedeutungskonzepten innerhalb verschiedener Zeitläufe und an kulturell unterschiedlichem Ort<sup>15</sup>.

Die Bestimmung des Semiotizitätsgrades von Musik folgt noch den klassischen Bahnen. Zunächst wird die Peircesche Zeichentrichotomie in eine zweiwertige Matrix von Ähnlichkeit bzw. Unähnlichkeit mit dem Bezeichneten einerseits (Ikon versus Symbol) und genetischer Abhängigkeit bzw. Unabhängigkeit vom

<sup>11</sup> Karbusicky, *Einleitung*, zu: *Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denker*. hg. von dems., Darmstadt 1990, S. 18.

<sup>12</sup> Karbusicky, *Grundriß* (wie m. 9), S. 53.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 54.

<sup>14</sup> Christian Kaden, *Musiksoziologie*, Wilhelmshaven 1985; ders., Art. *Zeichen*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil, Bd. 9, Kassel / Stuttgart 1998, Sp. 2149–2220; ders., *Musik als „Sprache“ – gegen die Sprache*, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musik* (wie Anm. 1), S. 12–25.

<sup>15</sup> Kaden, Art. *Zeichen* (wie Anm. 14), Sp. 2154.

Bezeichneten andererseits (Index versus „Setzung“) umgewandelt. In diesem Spektrum steht Musik – und zwar beispielhaft im ikonisch-indexikalischen Ausdrucks-konzept des späten 18. Jahrhunderts – der Wortsprache diametral gegenüber<sup>16</sup>. Letztere zeichnet sich als System symbolischer Setzungen durch maximale Semiotizität aus (morphologisch und genetisch losgelöst vom Signifikat). Im Ausdrucksbegriff der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang dagegen, wo der typisierte Affekt des Barock zum „faktischen Ausdruck“<sup>17</sup> eines Subjektes konkretisiert wird, zieht sich die Zeichenhaftigkeit von Musik auf ein Minimum zurück. Zunehmende Indexikalisierung der Zeichen ist demnach „gleichsam die semiotische Perspektive der Verleiblichung“. Diese „Regression des Semiotischen“ habe die Einfühlungsästhetik des 18. Jahrhunderts mit Ekstase- und Possessionsritualen gemeinsam, in denen Gottheiten oder Tiere nicht nur theatralisch symbolisiert werden, sondern ihre Darstellung auch als existenzielle Verwandlung erfahren wird<sup>18</sup>.

Kadens Befund des Non-Semiotischen steht allerdings entgegen, dass das musikalische Ausdrucksprinzip am Ende des 18. Jahrhunderts einhergeht mit der Etablierung einer sprachähnlichen Eigenständigkeit in der Instrumentalmusik. Ebenso wie in Karbusickys Vorstellung vom ästhetisierten Klangmaterial erscheint es problematisch, das wachsende (und historisch gewachsene) interne Beziehungsgefüge von thematisch-motivischen Korrespondenzen und den musikalisch-formstiftenden Zusammenhang als Reduktion des Semiotischen zu charakterisieren. Dagegen ließe sich sinnvoll von einer gleichzeitigen Maximierung des Semiotischen innerhalb der musikalischen Struktur sprechen, allerdings eine Semiotizität anderer Art, die nicht mehr durch ein Signifikationsmodell gedeckt ist, bei dem sich das Zeichen als Mittler einem Eigentlichen, Anderen unterwirft.

Mit der Unterscheidung von denotativer und klassifikatorischer Bedeutungsbildung bei der Dekodierung von Zeichen wird jedoch – gewissermaßen als Ausgleich für die Grenzen des orthodoxen Zeichenmodells – der Bedeutungsbegriff erweitert und damit die strukturelle Qualität von Musik teilweise wieder integrierbar. Denotative Bedeutungsbildung erfüllt alle Bedingungen von Semiotizität. Ihren Kern bildet die Subordination des Zeichens unter sein Denotat, die Stellvertretung des Bezeichneten durch Differenz. Diese Differenz ermöglicht Repräsentation und Referenz. Klassifikatorische Bedeutungsbildung dagegen ist dieser Signifikationsleistung vorgelagert. Sie entsteht dort, wo ein Gegenstand als Klassifikat einer Klasse wahrgenommen wird: beim Einordnen eines Steines zur Sorte Granit oder (als Vorbereitung zur denotativen Bedeutung) beim Wahrnehmen eines Verkehrsschildes als einem Gegenstand mit Zeichenfunktion (Beispiele nach Kaden<sup>19</sup>). Kern der klassifikatorischen Bedeutungsbildung ist das Enthaltensein in einer Klasse, eine Einordnung statt einer Unterordnung. Subordination erfolgt erst in einem nächsten Schritt, wenn beispielsweise das Verkehrszeichen

<sup>16</sup> Vgl. Kaden, *Musik als „Sprache“* (wie Anm. 14), S. 16–21.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 20, ebenso wie die folgenden Zitate.

<sup>18</sup> Vgl. ebenda, S. 13f.

<sup>19</sup> Kaden, Art. *Zeichen* (wie Anm. 14), Sp. 2152 und 2156.

auf eine Information hin dekodiert wird. Die Unterscheidung impliziert eine Hierarchie. Klassifikatorische Bedeutung ist nur eine Vorphase der Dekodierung und stellt noch keine vollwertige semiotische Beziehung dar. Das gilt auch für den gesamten Bereich der Strukturrelationen in der Musik, denn die Formerkennung von Tongruppen, Rhythmen und Klängen bewegt sich in diesem Feld der klassifikatorisch-taxonomischen Leistungen, die (so Kaden) nicht zu „vollblütigen Zeichenbeziehungen“ emporstilisiert werden sollten<sup>20</sup>.

Doch bleibt diese Sichtweise ambivalent: der Strukturbereich von Musik wird zwar integriert, doch er bleibt ein defizienter Modus, bedeutungsbildend, aber nonreferentiell. Zugleich bietet Kaden eine Charakterisierung an, die nicht auf ein Defizit sondern auf eine Komplementarität zur Denotation hinausläuft. Klassifikatorische Bedeutungsbildung verhält sich „nahezu umgekehrt“<sup>21</sup> zur denotativen. In der Relation des Enthaltenseins ersetzt das Klassifikat die Klasse nicht, „es hat an ihr teil, trägt ihre Merkmale, bezieht von ihr die Identität. Repräsentation hier ist Repräsentation kraft eines Zugehörigseins“<sup>22</sup>. Auch die Verhaltensantworten des Zeichenverstehenden sind gegenläufig:

Der Rezipient interessiert sich ausdrücklich für das vordergründig Gegebene; er nimmt nicht die Abstraktionsklasse aller Granite und Porphyre zur Hand, sondern diesen einen, ihm vorliegenden Stein. Der Hintergrund wird zur Bestimmung des Vordergrunds lediglich behelfsweise aufgerufen; das Verhaltens-Wesentliche steckt in ihm nicht. Man könnte sogar versucht sein zu formulieren: daß der Weg der Informationserschließung über ein nur zeitweiliges Bedeuten führe, hin zur Bestimmung des Seienden, Daseienden selbst<sup>23</sup>.

Eine solche Sichtweise macht das klassifikatorische Verstehen zu einer Form des Wahrnehmens und Verstehens, die die typische semiotische Subordination aufhebt:

Das eine Mal, in der Zeichenbeziehung, bleibt das Medium Medium; das andere Mal wird es vom Vermittler zum (Vermittelt-)Unmittelbaren. Mehr noch: Bewahrt Denotation den Unterschied von Vorder- und Hintergrund, ja verschärft ihn sogar..., wird in der Klassifikation ebendiese Differenz zurückgenommen, rücken Vorder- und Hintergrund, Eigentliches und Uneigentliches zusammen, werden sie einander ‚gleich‘<sup>24</sup>.

Hier erscheint jene Bedeutungsbildung noch mehr als gegenläufig: sie scheint dazu geeignet zu sein, einen Gegenstand von seinen denotativen (und in diesem Sinne semiotischen) Zwängen zu ‚befreien‘, um einen Modus eines emphatischen Seins zu erzeugen, der ein Ding in seiner Präsenz hervorkehrt.

Fasst man die vier Stationen zusammen, so ergibt sich folgender Bestand: Ausschluss von Musik aus dem Bereich der referentiell-denotativen Systeme (Harweg); Sonderrolle von Musik als einem syntaktischen System ohne Semantik innerhalb eines auf Stellvertretung und Codebildung fokussierten Zeichenbegriffs

<sup>20</sup> Vgl. ebenda, Sp. 2157.

<sup>21</sup> Ebenda, Sp. 2156.

<sup>22</sup> Ebenda.

<sup>23</sup> Ebenda.

<sup>24</sup> Ebenda.

(Eco); musikalische Struktur als nonsemiotisches Material, doch mit einer parallel zur Peirceschen Trichotomie charakterisierbaren, eigenen Bezugsqualität (Karbusicky); schließlich Musik als emphatischer, aber semiotisch defizienter Modus klassifikatorischer Bedeutungsbildung (Kaden). Obwohl sich eine fortschreitende Integration von Musik deutlich abzeichnet – man könnte auch von einer zunehmenden Anpassung der Referenzvorstellung sprechen –, kommt es nicht zur Formulierung einer positiven zeichentheoretischen Konzeption. Trotz aller systematischen Anstrengungen behauptet sich ein am Modell der sprachlichen Referenz orientiertes Denken. Es überwiegt die in der Genese des zeichentheoretischen Denkens verwurzelte Strategie, einen semiotischen Begriff von Musik aus einem Signifikationsmodell heraus zu entwickeln, das nicht für Musik entworfen wurde. In dem folgenden Exkurs beziehe ich mein Beispiel aus dem nonverbalen Bereich der Bilder, einem partiell ähnlich gelagerten Zeichenmedium. An einem besonderen Fall bildlicher Darstellung soll deutlich werden, wie Musik – und zwar mittels eines Begriffes von Musik – die Zeichenstruktur eines Bildes verändern kann.

## II.

Es handelt sich um ein prominentes Beispiel in der Geschichte der Titelgebung von Bildern, einem Bereich der Kunstproduktion, der kunstwissenschaftlich erst 1997 durch die Studie von John C. Welchman erschlossen wurde<sup>25</sup>. Anfang der 1860er Jahre begann der nach Europa ausgewanderte amerikanische Maler James Abbot McNeill Whistler Bilder zu malen, die er mit musikalischen Titeln bezeichnete. 1861 entstand *Symphony in White, No. 1: The White Girl*, wenig später folgen *Caprice No. 2 in Crimson and Gold*, *Variations in Flesh Color and Green: The Balcony* sowie Porträts mit dem Titel „Arrangement“, zum Beispiel ein Bildnis der Mutter des Künstlers mit dem Titel *Arrangement in Grey and Black No. 1*. 1867 reichte Whistler zur Ausstellung der Royal Academy ein Bild, das bis dahin den Titel *The Two Little Girls* trug, als *Symphony in White, No. 3* ein, hier sogar als Teil der Signatur im Bild (siehe Bild 1). Die Tendenz zur Abstraktion, die die Doppeltitel in ihrem musikalischen Teil bereits enthielten, schlugen wenig später auch in malerische Gestaltung um. Anfang der 1870er Jahre malte Whistler Nachtszenen, die er – diesmal auf Anraten eines befreundeten Galeristen – „Nocturne“ nannte, die berühmtesten davon *Nocturne in Blue and Gold: Old Battersea Bridge* (um 1872–75) und, als Höhepunkt der impressionistischen Auflösung des Gegenständlichen, *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (um 1874, siehe Bild 2).

<sup>25</sup> John C. Welchman, *Invisible Colors. A Visual History of Titles*, New Haven, Conn. 1997.



Bildbeispiel 1: James McNeill Whistler, *Symphony in White, No. 3 (The Two Little Girls)*, 1867, Öl auf Leinwand, 52 x 76,5, Barber Institute of Fine Arts, University Birmingham, England

Whistlers Bildunterschriften fungieren nicht einfach als Namensgebungen für Bilder, sondern als Rezeptionstitel, verbale Zusätze, die die Wahrnehmung lenken sollen. Dies war im 19. Jahrhundert durchaus üblich geworden. Schon Charles Baudelaire hatte sich in seiner Kritik des Pariser Salons von 1846 über die Titelsucht der Genremalerei beschwert. Ihm waren Bilder ein Gräuel, die ein sentimentales Sujet in einem eklektischen Stil präsentieren und das Ganze notdürftig mit einer anekdotischen oder poetisierenden Bildunterschrift aufzuwerten versuchten<sup>26</sup>.

Whistler nun funktionierte diese Rezeptionslenkung des Titels in einer Weise um, die damals erhebliches Aufsehen erregte. Er nutzte die Option der Namensgebung, um das Bild davon zu befreien, etwas darzustellen oder erzählen zu müssen. „The vast majority of English folk cannot and will not consider a picture as a picture, apart from any story which it may be supposed to tell“<sup>27</sup>, schreibt Whistler in einer Verteidigung seiner musikalischen Titel:

My picture of a „Harmony in Grey and Gold“ is an illustration of my meaning – a snow scene with a single black figure and a lighted tavern. I care nothing for the past, present, or future of the black

<sup>26</sup> Vgl. ebenda, S. 3–6; eine ähnliche Funktion der Titelgebung zeigte sich wenig später in der Salonmusik, vgl. Andreas Ballstaedt / Tobias Widmaier, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 28), Stuttgart 1989, S. 315ff.

<sup>27</sup> Zit. nach Welchman, *Invisible Colors* (wie Anm. 25), S. 122.



figure, placed there because the black was wanted at that spot. All I know is that my combination of grey and gold is the basis of the picture. Now this is what my friends cannot grasp<sup>28</sup>.



Bildbeispiel 2: James McNeill Whistler, *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*, um 1874, Öl auf Eichentafel, 60,3 x 46,7 cm, Detroit Institute of Arts

<sup>28</sup> Ebenda.

Nicht nur seine Freunde konnten dies nicht verstehen. Um die vernichtende Kritik an *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* führte Whistler 1878 eine Beleidigungsklage gegen John Ruskin, Professor für Kunstgeschichte in Oxford und Doyen der englischen Kunstkritik. Ruskin hatte Whistler „ungebildete Eitelkeit“ vorgeworfen und verkündet, er habe nicht geglaubt, „daß ein Hanswurst es wagen würde, für einen Topf Farbe, den er dem Publikum ins Gesicht wirft, 200 Guineen zu fordern“<sup>29</sup>. Whistler gewann den Prozess, wurde allerdings durch die Prozesskosten finanziell ruiniert.

Whistlers Methode der Musikalisierung gegenständlicher Bilder war der Auftakt einer Entwicklung, die die bildende Kunst revolutionierte. Die Emanzipation des Titels machte es möglich, die Umkehrung der Bildfunktionen, die vielen Bildern schon längst eigen war (man denke an die Landschaftsmalerei William Turners und anderer), auch als Intention des Künstlers zu explizieren: nicht die malerischen Mittel dienten der Darstellung der „weißen Mädchen“, sondern das Sujet der „weißen Mädchen“ war eine Funktion der malerisch-farblichen Komposition. Der Titel eilt der Entwicklung der Malerei voraus, indem er vorwegnimmt, was Bilder erst Jahrzehnte später selbst können. Whistlers impressionistische Symphonien und Nocturnes sind Antizipationen der abstrakten Malerei durch die Kraft des Titels.

Whistlers Titel lenken in das Bild hinein, auf das, was das Gebilde sinnlich vorführt, auf sein ‚Arrangement‘ von Linie, Form und Farbe und auf die Weise, wie die bildlichen Strukturen aufeinander Bezug nehmen. Aufschlussreich für eine Beantwortung der semiotischen Frage in der Musik ist der Umstand, dass Whistler einen Begriff von Musik bemüht (und bemühen muss), um diese Umkehrung der Aufmerksamkeit zu ermöglichen. Dabei ist offenbar erst in zweiter Linie wichtig, ob das Bild ein „Nocturne“ oder eine „Symphonie“ sein soll<sup>30</sup>. Entscheidend ist, folgt man Whistler, dass der Titel den Blick auf die Basis des Bildes („the basis of the picture“) zu richten vermag. Das Bild bezieht sich nun auf strukturelle Merkmale, die es besitzt, nicht auf etwas, wovon es ein Zeichen ist. Die Aufforderung, das Bild musikalisch zu sehen, entlastet es von der Subordination unter ein Denotat, von der Pflicht, ein Bild ‚von etwas‘ zu sein. Der Titel wird aus der Musik geborgt, einer Kunstform, die paradigmatisch den Modus der strukturell-formalen Referenz abbildet und sich in ihm bewegt. Und es liegt in diesem spezifischen Modus begründet, dass Titel dort gewöhnlich jene Funktion

<sup>29</sup> Fors Clavigera, 2.7.1877, zit. nach: James Abbot McNeill Whistler, *Die artige Kunst sich Feinde zu machen*, hg. von Wolfgang Wicht, Leipzig 1984, S. 11.

<sup>30</sup> Die Bezeichnung „Nocturne“ hebt eher Aspekte der Stimmung und der Atmosphäre hervor, „Symphonie“ dagegen Aspekte des formalen und gattungsmäßigen Anspruches. Der Titel „Nocturne“ wechselt im 19. Jahrhundert zwischen den Künsten hin und her. Debussy grenzt sich später gegen eine zu konkrete bildliche Lesart ab, nutzt aber die visuellen Assoziationen: der Titel (seiner *Nocturnes* für Chor und Orchester) sei in einem „sens plus général et surtout plus décoratif“ zu verstehen, es gehe ihm um die „impressions“ und die „lumières“, die der Begriff hervorrufen könne; vgl. dazu Kurt von Fischer, *Claude Debussy und das Klima des Art Nouveau. Bemerkungen zur Ästhetik Debussys und James McNeill Whistlers*, in: ders., *Aufsätze zur Musik*, Zürich 1993, S. 137.