

Signifikanz der Melancholie

Zur diskursiven Konstitution Leonard Cohens

Tiziana Hallmann

Der vorliegende Artikel zeigt, aus welchen Gründen Leonard Cohen die Attribuierung des Melancholikers in kommerziellen Diskursen iterativ zugeschrieben wird. Außerdem wird dargelegt, weshalb andererseits in diskursiven Konstitutionen den *lyrisch-politischen* Argumenten seiner Songtexte eine untergeordnete Rolle beikommt.

Zunächst wurde Leonard Cohen, geboren in Montreal (1934), durch eigene Gedichte und Romane bekannt. Mit seinem Bestseller *Beautiful Losers* erlangte diese Bekanntheit internationalen Charakter und 1967 veröffentlichte er als Liedermacher sein erstes Album *Songs of Leonard Cohen*. Trotz des Erfolges war seine Karriere von Rückzügen aus der Öffentlichkeit gekennzeichnet, welche er selbst mit dem Auftreten depressiver Phasen begründete. Die Musik ist einerseits gekennzeichnet durch eine „[...] politische Stimmung (gegen Krieg und Intoleranz) [...]“.¹ Andererseits verarbeitet Cohen autobiographische Aspekte innerhalb seiner Lyrik. Neben politisch-lyrischen Argumenten, welche sich in seinen Texten finden, sind die Inhalte somit durch persönliche Identifikationsprozesse gekennzeichnet. Bei einer iterativen Zuschreibung geht es in diesem Zusammenhang daher um ein Verstehen darüber, aus welchen Gründen Rezipient*innen einen ganz *bestimmten interpretatorischen Zugang* wählen, während andere Möglichkeiten der Interpretation sekundär behandelt werden.

Die hier vorgestellten Erkenntnisse verdanken sich einer größeren Untersuchung, die gezeigt hat, dass für die medialen Rezeptionen musikalisch-lyrischer Artefakte auf der kognitiv-semiotischen Ebene zwei entscheidende Schritte für eine Interpretation stark ins Gewicht fallen:²

¹ Wolfgang Wildgen, *Musiksemiotik. Musikalische Zeichen, Kognition und Sprache*. Würzburg 2018, S. 127.

² Im Zuge meiner Abschlussarbeit im Studiengang Kultur-Sprache und Medien an der Europa-Universität Flensburg habe ich eine korpusanalytische Untersuchung von Presstexten durchgeführt, die wesentlich linguistisch vorgeht. Das Korpus setzt sich aus 50 Quellen zusammen und umfasst den Zeitraum 2009-2022. Dabei wurde überprüft, inwiefern sich die Zeichenkonstitutionen als Melancholiker ähneln und wann es explizit zu einer Auseinandersetzung mit lyrischen Argumenten des Künstlers kommt. Um Zeichenhandlungen hinsichtlich einer Verkörperungszuschreibung als

1. Das Wissen über Cohen, dessen Performanz und sozio-normative Präsuppositionen lassen sich auf das Rollenverhalten von Künstler*innen im Allgemeinen zurückführen und die damit einhergehenden sozio-normativen Erwartungen, wie sie sind bzw. wie sie sich den intendierten Zuschreibungen gemäß verkörpern *müssen*.
2. Kognitiv-kulturelle Wahrnehmungsurteile und inferenzielle Prozesse über Leonard Cohen werden durch unterschiedliche Zeichenrelata – insbesondere aber durch die ‚Stimme‘ hervorgerufen bzw. gelenkt.

Ziel des Artikels ist zweierlei. Einerseits soll die ‚Stimme‘ als wesentliches affektives *und* räumliches Phänomen verstanden werden, das die Interpretation beeinflusst. Andererseits wird kritisiert, wie musikalische Lyrik in kommerziellen Diskursen ausgehandelt wird. In diesem Zusammenhang werden Alternativen einer Interpretation angerissen.

Mein Artikel stützt sich auf drei wesentliche Argumente. Zum einen folge ich dem Intentionalitätsverständnis Harendarskis, welches davon ausgeht, dass mit einer Darstellung fremden Verhaltens Intentionalität zugeschrieben werden kann. Wichtig hierbei ist, dass diese Intentionalität in einem semiotischen Sinne nur per Indexikalität als Signifikanz, Anzeichen oder Spur zugänglich bzw. analysierbar ist. Diese indexikalischen Zeichen erfordern weiterhin einen Inferenzprozess, da sie ein Element der Vagheit enthalten.³ Zeichen sind insofern immer Zeichen für jemanden, und es ist zunächst unklar, weshalb und inwiefern diskursive Semiotisierungen darin übereinstimmen, dass Cohen der *Meister der Melancholie* mit einem zugeschriebenen, scheinbar geheimen Wissen ist.⁴

Zentral klärt dieser Aufsatz, dass spezifische Spuren des Cohendiskurses die Rezipierenden zu einer bestimmten Zuschreibung *zwingen*, der sie sich nicht entziehen zu können scheinen. Zu berücksichtigen sind dabei unterschiedliche Zeichenrelata wie »Melancholie« oder »Stimme«, die im Diskurs eine eigenwillige Relation eingehen und zugleich aber ohneinander nicht dasselbe Bedeutungspotential hätten. Das zweite Argument bezieht sich auf den Performativitätsansatz Judith Butlers. Diese nimmt in Anlehnung an Jacques Derrida an, dass sich bestimmte Zeichenvorkommnisse durch Wiederaufführung von Sprecher*innen formelhaft wiederholen und gleichzeitig ihren Sinn verschieben. Diesen für die Gendertheorie zentralen Gedanken habe ich auf die Verkörperung des Melancholikers übertragen. Das dritte Argument stellt die ‚Stimme‘ als vorsemiotisches Element dar,

Melancholiker diachron in ihrer semiotischen Ähnlichkeit zu überprüfen und mit dem Cohenkorpus zu vergleichen, wurden zusätzlich Referenzkorpora des DWDS herangezogen.

³ Ulf Harendarski, „Implizite Intentionalitätszuschreibungen an Andere. Die Funktion von Verben“. In: Ulf Harendarski (Hg.), *Reden über Andere. Diskursive Konstitutionen von Subjektpositionen und Persönlichkeit*. Tübingen 2021, S. 42.

⁴ „Leonard Cohen – Meister der Melancholie“. <https://www.srf.ch/audio/jazz-collection/leonard-cohen-meister-der-melancholie?id=11606968>; Abruf am 01.06.2022.

welches somatisch wirkt und kognitive Wahrnehmungsurteile maßgeblich beeinflusst.

Zunächst werden diskursive sozio-normative Präsuppositionen betrachtet. Dabei wird erläutert, wie und aus welchen Gründen sich Zuschreibungen und Behauptungspraktiken in ähnlicher Weise wiederholen. Es wird herausgestellt, welche Verkörperung des Melancholikers aufgrund diachroner Kenntnisse bevorzugt wird. Der zweite Teil beschäftigt sich mit den musikalischen und stimmlichen Zeichen Leonard Cohens und erklärt die zugeschriebene Melancholie und die damit einhergehende vermutete Physiognomie und das Verhalten des Künstlers. Der letzte Teil widmet sich einer kritischen Betrachtung solcher Zuschreibungspraktiken und skizziert eine Möglichkeit einer textimmanenten Interpretation.

1. Zuschreibung von Intentionalität

In Anlehnung an Harendarski geht es in meinem Aufsatz um die Zuschreibung von Intentionalität und die diskursive Figuration des ›Leonard Cohen‹. In scharfer Abgrenzung zur klassischen Sprechakttheorie kritisiert Harendarski den Begriff der Intentionalität als mentalistisch und argumentiert für ein Verständnis von Intentionalität, welches deskriptiv bzw. semantisch zu verstehen und insofern auch auf ‚Texte‘ anwendbar ist.⁵ Dieser Umstand bedeutet keine Leugnung von weiteren intentionalen Zuständen. Letztere sind immer noch als Absicht oder Vorüberlegung

[...] ein temporal-künftig ausgerichteter Aspekt der mentalen Disposition, welcher per Indexikalität erkannt, per (Handlungs)kraft theoretisch modelliert, welcher von anderen aber nicht gewusst und als mentale Disposition daher auch kaum theoretisch modelliert werden kann – jedenfalls nicht als schließlich empirisch der Prüfung zugänglich.⁶

Kritisch betrachten lässt sich dahingehend die Tatsache, dass Cohen mit der Zuschreibung des Melancholikers ein spezifisches Verhalten zugesichert wird, ohne dass die musikalischen Artefakte allzu sehr in den Fokus geraten oder politische Argumente ergründen. Ersichtlich wird dies in der späteren Analyse. Die semantische Ebene wie auch die kommunikativen Strukturen der Musik *werden nicht* als zentraler Zugang für die Interpretation herangezogen. Vielmehr machen Rezipient*innen bestimmte Annahmen, die sich mit den kontextuell-semiotischen Beschaffenheiten der Diskursstrukturen und Präsuppositionen erklären.⁷ Diese Annahmen beschränken sich allerdings, wie mein Artikel zeigt, in kommerziellen Diskursen zumeist auf die Wiederholung der Behauptung, dass Cohen Melancholiker ist. Harendarski stellt die Frage, *wie* über andere gesprochen wird, sofern

⁵ Ulf Harendarski, „Semiotik der Behauptung: Ist Behaupten ein universaler Stil in, außerhalb oder zwischen den Medien?“. In: *Ars Semeiotica* 29. No 1-2. Tübingen 2006, S. 99.

⁶ Harendarski 2021, S. 42.

⁷ Dan Sperber/Deirdre Wilson, *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford 2012, S. 114-115.

diese als Wahrnehmende und (sozial) Handelnde wahrgenommen werden. Dabei versteht der Autor Intentionalität somit und für den Zweck der Handlungsbeobachtung primär als einen diskursiv relationalen Begriff und Zugeschriebenes wie auch bezeichnetes Intentionales müsse dabei nicht propositional sein.⁸ Insofern muss es nicht *wahr* sein, dass Leonard Cohen Melancholiker ist, bzw. sich primär als dieser verkörpert. Der nächste Abschnitt thematisiert in diesem Zusammenhang, inwiefern die Behauptung *Leonard Cohen ist Melancholiker* als rezitiertes sprachliches Phänomen den Interpreten explizit auf diese sozio-normative Rolle festlegt. Dabei geht es vor allem darum, die Signifikanz der Behauptung hervorzuheben.

2. Behauptung in Zuschreibungspraktiken

Das Besondere an Assertionen ist, dass sie für sich allein stehen können. Auch können Behauptungen auf die Nennung von Gründen verzichten. Dabei existiert zwar die Möglichkeit, Behauptungen zu akzeptieren oder nicht oder Gründe für diese zu unterstellen. Laut Harendarski ist jedoch das, „[...] was rezeptionell aus ihnen wird, [nicht] allein in dem, was vielleicht intendiert sein mag“. Der Autor äußert hiermit seine Zweifel an dem Konzept des handelnden, subjektiven Sprechers und seines Meinens, der im Großen und Ganzen weiß, was er tut bzw. die kontrollierbare Macht über die Prozesshaftigkeit seiner eigenen Äußerungen hat. Ob also über Cohen als autobiographisches Subjekt verhandelt wird oder ob eine Auseinandersetzung mit textimmanenten Inhalten vollzogen wird oder beides ineinander übergeht, ist ein gradueller Unterschied hinsichtlich des interpretatorischen Zuganges. Dies wird jedoch nicht allein durch die *Intentionen* des Künstlers gelenkt. Assertive haben als kleinste Akte die Fähigkeit, einerseits eine Repräsentationsabsicht zu zeigen und andererseits Aspekte der Signifikanz zu verdeutlichen.

Assertive sind [...] die kleinsten Akte, in denen sich Aspekte der Repräsentationsabsicht und Aspekte der Signifikanz auf eine spezielle Weise treffen, was beispielsweise in der imperativischen Handlung *Lauf!* noch nicht auftritt. Dieser Sprechakt (*Lauf!*) hat noch nicht die Signifikanz (Kraft), die eine Zuschreibung eines semantischen Gehaltes durch die Rezeptionsseite rechtfertigen würde. Es wird einen Grund für den Imperativ geben, welcher das aber ist, kann der Äußerung allein nicht entnommen werden, womit der propositionale Aspekt unausgedrückt bleibt und die Rezeption an den Kontext verwiesen wird.⁹

Bei der Zuschreibung von Intentionalität, in dessen Prozess Leonard Cohen als Melancholiker signifiziert wird, ist insbesondere das prädikativ verwendete Kopula-verb entscheidend. Hier wird der These Harendarskis gefolgt, dass die deiktische

⁸ Harendarski 2021, S. 19.

⁹ Ulf Harendarski, „Zum Zeichenbegriff in Brandoms expressiver Vernunft“. In: *Zeitschrift für Semiotik*. Band 35, Heft 3-4. Tübingen 2014, S. 17.

Ungebundenheit des Verbs *sein* zur semiotischen Wirkung verhilft, die als inferenzielle Wirkung verstanden wird.¹⁰ Das Verb allein zeige hier bereits den Akt an, was aber auch bedeute, dass Kenntnisse der „[...] Äußerungsumstände, Sprecherabsichten und -ansprüche [...]“ nicht zwingend notwendig sind, sondern es reicht, sich „an der illokutiven Kraft des Verbs zu orientieren, die aus dessen lexikalischer Bedeutung“ erwächst.¹¹ Hier sieht Harendarski auch das Verständnis der Performativitätstheorie, das sich allein an der illokutiven Kraft des Verbes orientiert. Neben dieser Signifikanz, die Behauptungen auszeichnet, betrachtet der Autor die Behauptung auch hinsichtlich des semiotischen Kernelement[es] der Sprache, das erstmals das Thema Verantwortung zulässt“.¹²

[...] ob per Wahrnehmung oder per Behauptung etwas in den Bereich des sprachlichen Ausdrucks gerät, spielt für die Person, die wahrnimmt oder rezipiert eine entscheidende Rolle. Für Wahrnehmung ist Verantwortung nicht thematisierbar, für Behauptungen schon: als die Verantwortung der Begriffsverwendung dem anderen gegenüber oder des anderen. Manche Wahrnehmungen und Behauptungen gleichen sich darin, dass sie Tatsachen in Diskurse oder Gespräche setzen können. Beide können als Urteile mitsamt Proposition erfasst werden.¹³

Problematisch ist die Tatsache, dass Verantwortung für Wahrnehmung nicht thematisierbar ist. Harendarski führt weiter aus, dass Behauptungen auf Akzeptanz angewiesen sind, weshalb in nachfolgenden Sätzen oder Äußerungen ein Personalpronomen als Substitut nicht ungewöhnlich ist. „Das zeigt sich beispielsweise am gelegentlich dem Referat, was jemand gesagt habe, nachgeschobenen Satz: ‚...; behauptet er (sie) zumindest‘.“¹⁴ Diese Akzeptanz bzw. das Zurückführen auf ein Subjekt erweist sich in medialen Diskursen „[...] mit diffusen Adressaten [...]“ als problematisch.¹⁵ Das zentrale Problem ist, dass die Behauptungen Tatsachen in Diskurse setzen, die kaum angezweifelt werden und die Rollenzuschreibung weiter rezitieren. Cohen bleibt in erster Linie melancholisch, ohne dass diese Zuschreibung der kommerziellen Medien genauer hinterfragt wird. Vielmehr wird sie als konstituierendes Phänomen akzeptiert.

3. Melancholie – Westlich inhärente Normativitätsvorstellungen

Um belegen zu können, welche spezifischen *Spuren* Rezipient*innen dazu veranlassen, Leonard Cohen als Melancholiker zu signifizieren, gibt der folgende Abschnitt zunächst einen Einblick in westlich inhärente Normativitätsvorstellungen.

¹⁰ Ulf Harendarski, *Indexikalität, Inferenz und Sprachtheorie. Am Beispiel betrieblicher Selbstdarstellungen*. Münster 2012, S. 248.

¹¹ Ebd., S. 102.

¹² Harendarski 2006, S. 97.

¹³ Ebd., S. 106-107.

¹⁴ Ebd., S. 98.

¹⁵ Ebd., S. 117.

Die Melancholie variiert nicht nur kulturell, sondern Melancholie als Emotion und Semiotisierung ist bestimmten Normen und intersubjektiven Zuschreibungen unterworfen. Bis in gegenwärtige Diskurse setzt sich die antike Vorstellung einer „[...] Verschwisterung von Genialität und Melancholie [fort]“.¹⁶ Neben dieser antiken Vorstellung von Melancholie ist ebenso der theologische diachrone Diskurs relevant und hat Auswirkungen auf moderne Traurigkeitsvorstellungen. In beiden Traditionslinien lässt sich Rekurrenz auf Trauer und Traurigkeit ausmachen, wodurch sich erst im 19. und 20. Jahrhundert Melancholie und Traurigkeit einander annähern haben. Zu den Entwicklungen und Bewertungen spezifischer Emotionen gehören implizit immer auch Normen, auf die gefolgert werden kann. Eine Funktion von Normen ist es, dass sie „[...] reglementieren, wann und unter welchen Umständen es für angemessen gehalten wird, diese oder jene Emotion in diesem oder jenem Ausmaß zu haben“.¹⁷ Emotionen oder wenigstens ihre Semiotisierung und Diskursivierung unterliegen daher immer auch einem historischen Wandel und kultureller Bewertung, was die folgende Beschreibung über die sieben Todsünden und ihre Umdeutung zeigt. Die monastische Theologie der Spätantike begriff Traurigkeit als eines der acht Hauptlaster (Völlerei, Wollust, Geiz, Zorn, Traurigkeit, Trägheit, Ruhmsucht und Stolz), was sich im Laufe der Jahrhunderte zu den sieben Todsünden entwickelte. Es fällt auf, dass Trägheit und Traurigkeit zu einem Laster zusammengeführt wurden.¹⁸ Demmerling und Landweer fragen nach den Ursachen, die Traurigkeit innerhalb der sieben Todsünden in einem expliziten Sinne nicht mehr vorfinden, während sie innerhalb der acht Laster noch vorhanden waren. Weiter fragen die Autoren, worin die Nähe der Traurigkeit zur Trägheit (*Acedia*) besteht.

Bevor asketische und meditationswillige Mönche die *Acedia* als Laster entdeckten, bezeichnete dieser Begriff im antiken Denken zunächst beliebige Arten der Sorglosigkeit, sodass der Begriff durchaus positiv konnotiert war, indem er sich auf eine Haltung souveräner Indifferenz gegenüber den Dingen und Begebenheiten in der Welt bezog.¹⁹

Dabei könne der Schritt von der Sorglosigkeit über Gleichgültigkeit hin zur Schläffheit und Trägheit ein sehr kleiner sein, so die Autoren. Laut Ficino ist der Melancholiker eine zwiespältige Person, die zwar wahnsinnig sei, aber über einen großen Intellekt verfüge und euphorisch, aber auch niedergeschlagen sei. Insbesondere bei Denkern wie Nietzsche, Kierkegaard, Benjamin und Schopenhauer fließe Melancholie, Traurigkeit und *Acedia* zusammen.²⁰ Normen sind, wie sich angedeutet hat, an spezifische *ideologisch* orientierte Gruppen und deren Überzeugungen gekoppelt. Umberto Eco versteht unter einer

¹⁶ Christoph Demmerling/Hilge Landweer, *Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn*. Stuttgart 2007, S. 271.

¹⁷ Ebd., S. 269.

¹⁸ Ebd., S. 271.

¹⁹ Ebd., S. 272.

²⁰ Ebd., S. 277-278.

Ideologie aus einer semiotischen Perspektive, dass vorhergehendes Wissen bereits in unterschiedlichen Weltanschauungen von vielen Sprecher*innen oder sogar einer ganzen Gesellschaft geteilt wird. Kurzum ist das vorhergehende Wissen immer schon in „semantische Felder, in Systeme von kulturellen Einheiten und folglich in Wertesysteme strukturiert [...]“.²¹ Jede Art des semantischen Systems kann jedoch revidiert werden, indem durch die Umstrukturierung des Codes neue konnotative Ketten und Wertzuordnungen eingeführt werden.²²

Eine etwaige Umstrukturierung und positive Konnotation der Melancholie lässt sich seit der Renaissance ausmachen und stützt sich innerhalb der Forschung auf den Text *Problemata Physica* von Aristoteles. Bereits in der Antike hat Aristoteles um 300 v. Chr. die Frage gestellt, aus welchen Gründen sich alle *außergewöhnlichen Männer* in Philosophie, Politik, Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker erweisen würden. Damit findet sich eine Spur einer spezifischen Orientierung darüber, wer dazu autorisiert war, Melancholie zu verkörpern.

Mit dieser Bemerkung wird eine bis ins 21. Jahrhundert reichende Wirkungsgeschichte in Gang gesetzt. Zum ersten Mal in der Geschichte des Abendlandes wird hier eine Gemütslage, die bis dahin in erster Linie als Problem oder Krankheit angesehen wurde, nobilitiert und damit vollständig umgewertet, indem sie alle ein Charakteristikum bedeutender, ja *außergewöhnlicher Männer* angesehen wird.²³

Martina Wagner-Egelhaaf reflektiert die Diskursgeschichte und Textfiguration in *Die Melancholie der Literatur* (1997). Die Autorin geht davon aus, dass das Phänomen der Melancholie, basierend auf der Vierelementenlehre, kulturell reproduziert werde und innerhalb der diskursiven Zirkulation bestimmter medialer Dispositive bedürfe, um neue Ausdrucksträger und Möglichkeiten hervorzubringen.²⁴

Indem nun literarische Texte auf die wiedererkennbare Zeichen- und Formensprache des Paradigmas Melancholie zurückgreifen, stellen sie deren kulturell codierte Signifikanz in den Dienst ihrer eigenen Bedeutungskonstitution. Dies können sie umso mehr, als sie aufgrund ihrer diskursiven Entstehung und Vervielfältigung bildhaft, d.h. unter Betonung ihrer signifikanten Unhintergebarkeit, verfassten Zeichen der Melancholie ambivalente Zeichen sind und sich in ihnen eine positive und negative Tendenz, Vergöttlichung und Verteufelung, Genie- und Acediatradition in flexiblen Konstellationen und ohne Zwang zur Explikation begegnen. Die semantische Doppelpoligkeit der melancholischen Bilder- und Zeichensprache setzt ihre hybride semiotische Struktur in Szene [...]. Im literarischen Text, [...] entfalten die Zeichen der

²¹ Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*. München, 1972. S. 168.

²² Ebd., S.168-169.

²³ Demmerling/Landweer 2007, S. 270.

²⁴ Martina Egelhaaf-Wagner, *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart/Weimar 1997, S. 528.

Melancholie ihre Reflexivität; dabei ist es die figurative Ordnung des Textes selbst, seine an das materiale Medium gebundene prozeßhafte Performanz, die eben ihr Reflexionspotential hervortreibt und zur Darstellung bringt.²⁵

Aus dieser Argumentation tritt das Paradigma der Melancholie und dessen Doppelpoligkeit und Hybridität deutlich hervor. All diese Aspekte der Melancholie wie auch ihre Gebundenheit an spezifische Personengruppen verlieren, so meine These, ihre Bedeutung nicht und *einige* dieser Aspekte lassen sich als spezifische *historische Spuren* im Cohendiskurs wiederfinden. In Anlehnung an Anne Reichold würden Rezipient*innen bei der Zuschreibung mentaler Prädikate Vermutungen über Gefühle, Überzeugungen oder Absichten einer Person äußern. Die Gründe seien sprachliche Äußerungen oder außersprachliche Gestik, Mimik oder Handlungen, was insofern unterschiedliche Modalitäten berücksichtigt. Weiterhin seien der geteilte Kontext, Kenntnisse über Ereignisse in der Umgebung sowie Kenntnisse über die Person von Bedeutung.²⁶ In einer Zusammenführung hieße das, dass der geteilte Kontext über Cohen auch ältere Kontexte einbinden muss, um seine inferenzielle Kraft zu entfalten. Damit die Behauptung „Leonard Cohen ist Melancholiker“ nicht angefochten werden kann, benötigen die Zuschreibenden insofern möglichst viele Gründe und *Spuren*, die ihre Behauptung sichern. Der nächste Abschnitt beschäftigt sich mit der Performativität und der Wiederholbarkeit symbolischer Formen.

4. Performativität von Melancholie und Iterabilität

Barton und Nöcker beschreiben die Performativität als „Ausführungs-, Vollzugs- und Aufführungsdimension sozialen Handelns und kultureller Praktiken“.²⁷ Weiterhin heben die Autor*innen hervor, dass der Begriff heterogen sei, da das Konzept des Performativen, entnommen aus der Sprachphilosophie, eine Expansion erfuhr. In diesem Sinne sind die Termini Performanz, Performativität wie auch das Performative uneinheitlich im Begriffsgebrauch und daher ist „eine übergreifende definitorische Bestimmung beinahe unmöglich“.²⁸ Performanz ist der Vollzugscharakter sozialer Handlungen. Dazu zählen sprachliche und zeichenhafte iterative Äußerungen. Der Begriff der Performativität hingegen beschreibt einen Aufführungscharakter von Handlungen.²⁹ Das Konzept der Performativität nach Judith Butler ist in diesem Zusammenhang signifikant, da es insbesondere für die

²⁵ Ebd.

²⁶ Anne Reichold, „Fremdzuschreibung mentaler Prädikate als Verantwortungszuschreibungen“. In: Wolfgang Neuser/Pirmin Stekeler-Weithofer (Hgg.), *Natur und Geist*. Würzburg 2016, S. 237-246.

²⁷ Ulrich Barton/Rebekka Nöcker, „Performativität. Ein heterogenes Begriffsfeld“. In: Christiana Ackermann/Michael Egerding (Hgg.), *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik*. Berlin/Boston 2015, S. 407.

²⁸ Ebd.

²⁹ Barton/Nöcker 2015, S. 408.

Konstitution von Normativität und Wiederholbarkeit einer *symbolischen Form* oder *Verkörperung* als relevant betrachtet wird. Butler geht davon aus, dass gesellschaftliche Realität durch „[...] aufrechterhaltende gesellschaftliche Performanzen geschaffen wird [...]“, womit die Autorin zugleich Kritik übt an der „[...] humanistische[n] Konzeptionierung des Subjekts als mit Willen, Freiheit und Intentionalität ausgestattete Form, die sich in einer öffentliche[n] Sphäre mittels Handlungen ausdrückt“.³⁰ In diesem Zusammenhang kann nach Butler eine Handlungsfähigkeit oder -wirksamkeit nicht mit einem vorausgesetzten Subjekt erklärt werden, sondern Repräsentationen und auch Interpretationen sind an sozio-normative Bedingungen und eine Relation von Macht, Diskurs und Praxis gebunden.³¹ Was Butler für den Körper von Geschlechtern als ein binäres Konstrukt von Wiederholbarkeit postuliert, lässt sich in gleicher Art auf Leonard Cohen und die Semiotisierung des Melancholikers übertragen. Denn „Performativität als soziales Phänomen beschreibt Prozesse, durch die Identitäten und Einheiten sozialer Realität durch wiederholte Annäherungen an *normative Modelle* hergestellt werden“.³² Jedoch hat die Globalisierung und die Vernetzung von Wissen den Effekt, unterschiedliche Kulturen miteinander in Kontakt und Austausch zu bringen, was sich auch als Intensivierung der Performativität versteht. Zwangsläufig verändert diese Vernetzung auch Sprach- und Zeichenwissen, Muster- und Routinewissen wie auch enzyklopädisches Wissen. Hier lässt sich insofern die Umordnung des Codes und neuer konnotativer Ketten ausmachen, von der Eco sprach. Zu berücksichtigen ist, dass performative Kräfte innerhalb der Diskurse in diversen ideologischen Gemeinschaften zu suchen sind, die unterschiedliche Kulturen umfassen.³³ Dies erklärt, dass Interpretationen und Zuschreibungen sich unterscheiden. Zugleich wiederholen sich formelhaft bestimmte Werte und Zuschreibungspraktiken. Ein performativer Akt und jegliche Konstitutionen von *Identität* sind daher als iterative performative Handlungen zu verstehen, welche etwas benennen, hervorrufen oder in Szene setzen. Mit Referenz auf Derrida geht Butler davon aus, dass performative Äußerungen dem Zitieren gleichen. Es muss jedoch eingeräumt werden, dass „[ein] Zitat ein abwesendes Original *niemals* auf exakte Weise wiederholen [kann]“.³⁴ Derrida gibt hierbei zu bemerken, dass eine Bewegung der Bedeutung nur möglich ist, wenn jedes

[...] gegenwärtige Element, das auf der Szene der Anwesenheit erscheint, sich auf etwas anderes als sich selbst bezieht, während es das Merkmal des vergangenen Elementes an sich behält und sich durch das Merkmal seiner Beziehung zu einem zukünftigen Element aushöhlen lässt.³⁵

³⁰ Judith Butler, „Performanz und Performativität“. In: Christopher Dell (Hgg.), *Die improvisierende Organisation*. Bielefeld 2012, S. 105.

³¹ Ebd., S. 105.

³² Ebd., S. 106.

³³ Ebd., S. 107.

³⁴ Ebd., S. 109.

³⁵ Jacques Derrida, *Randgänge der Philosophie*. Wien 1999, S. 39.

Diese *Spur* bezieht sich weniger auf die Gegenwart, als auf die Vergangenheit und befindet sich immer auch in Relation zu etwas, „was es nicht ist“, was die sogenannte Gegenwart konstituiert.³⁶ Insbesondere der Musiker und mit ihm die Rezipient*innen, die sich mit den musikalischen Artefakten in irgendeiner Weise auseinandersetzen, können somit als durch Zeichen habitualisierte *Subjekte* begriffen werden. Was für die Geschlechteridentität nach Butler als rituelle gesellschaftliche Inszenierung und wiederholte, ritualisierte Darbietung gilt, kann in diesem Zusammenhang, so die Annahme, daher für andere kulturelle *Identitäten*, *beispielsweise den melancholischen Musiker*, geltend gemacht werden. Im Moment wird hier von mir die Annahme verfolgt, zwar den Gedanken einer kollektiven Rollenzuschreibung nachzukommen, aber dies auf die Semiotisierung des Melancholikers (Cohen) und seine sozio-normative Rolle zu begrenzen, auf die er durch spezifische assertive Setzungen festgelegt wird. In Anlehnung an Butler wird festgehalten, dass kein Begriff wie auch kein assertorischer Sprechakt ohne die Kraft der Historizität funktioniert. Das Reden über Cohen ist insofern bestimmten historischen Präsuppositionen unterworfen, welche sich in abgewandelter Form iterieren. Eine Auseinandersetzung mit diachronen Aspekten diverser Melancholievorstellungen erfolgte bereits. Weitere Abschnitte skizzieren, welche Gruppen dazu berechtigt sind, Melancholiker zu sein und welches Handeln diesen zugeschrieben wird.

5. Das Recht, Melancholiker zu sein

Wer aber ist berechtigt dazu, Melancholiker zu sein und *wie* verhält sich dieser bzw. welche Erwartungen und Handlungen sind für ein melancholisches Agens konstitutiv? Zumindest ist es auffällig, dass die Melancholie ganz spezifischen Personengruppen, primär Männern, zugeschrieben wurde. Hierbei geht es vor allem darum, nicht lediglich die Emotion als dispositional zu begreifen, sondern den Fokus darauf zu setzen, dass selektierte Personengruppen darauf festgelegt werden, Melancholiker zu sein. Kris und Kurz beschreiben in ihrem Buch *Die Legende des Künstlers* (1995), dass ein Ingenium der Künstler*innen mit Werk und Person immer an bestimmte Vorstellungen gebunden ist, die nie ganz an Bedeutung verloren haben. Dies weist Parallelen zum Performativitätsansatz auf. Eine spezifische Rolle der Künstler*innen unterliegt zwar stets einigen Anpassungen und muss im historischen Kontext betrachtet werden. Die Autoren heben aber die Wiederholung spezifischer Motive und Lebensbeschreibungen über die Künstlerfigur hervor. Im Fokus steht insofern der Lebenslauf der Künstler*innen oder die Wirkung der Werke auf das Publikum, wobei sich spezifische Motive formelhaft wiederholen.³⁷ Zumeist wird den Künstlerfiguren eine Art Überlegenheit zugeschrieben und den „[...] führenden *Meistern* [...] [werden] mit Vorliebe geistreiche Aussprüche oder Witze in den Mund gelegt“.³⁸ Die Attribuierung 'Meister' findet sich als

³⁶ Ebd.

³⁷ Ernst Kris/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt am Main 1995, S. 21-29.

³⁸ Ebd., S. 131.

signifikante Spur auch im Cohendiskurs. Zwar thematisieren Kris und Kurz bildende Künstler*innen, die Zuschreibungsmechanismen scheinen sich jedoch zu ähneln und legitimieren die Logik spezifischer formelhafter Behauptungen. Dabei tritt die Tatsache in den Vordergrund, dass sich bestimmte Zuschreibungen über Künstler*innen bzw. über Melancholiker*innen zitieren lassen, was abermals an poststrukturalistische Thesen Derridas und Butlers anknüpft. Die Tatsache, dass formelhafte Wiederholungen des Melancholikers und enzyklopädisches Wissen zu spezifischen Zuschreibungen zwingen, ist kaum zu bestreiten. Die Rezipierenden konzentrieren sich auf ihre sozio-normativen Erwartungen darüber, wie sich ein Melancholiker intentional verkörpern müsste und orientieren sich an ihren normativen Rezeptionsgewohnheiten. Die nächsten Abschnitte beschäftigen sich daher explizit mit Ausschnitten der Analyse meines Artikels. Dazu möchte ich zunächst die methodische Herangehensweise explizieren und im Anschluss wesentliche Befunde auf Satz- und Textebene herausstellen.

6. Methode und Analyse

Die folgende pragma-semiotische Textarbeit nach E. Felder basiert auf einer Korpusanalyse. Diese eignet sich vor allem dazu, Indices oder Wissensbestände der Rezipient*innen im kommerziellen Diskurs zu quantifizieren.³⁹ Es wurde weiterhin ermittelt, welche Handlungsintentionen Cohen zugeschrieben wurden, um die Rolle des Melancholikers metaphorisch zu projizieren. Dieses Vorhaben kann erweitert als Referenz auf das von Martin Siefkes etablierte semiotische 4-Ebenenmodell der Diskursanalyse verstanden werden.⁴⁰ In diesem Modell werden Diskurse als Zeichenhandlungen begriffen, die Zeichen intentional oder unbewusst produzieren. Dabei ist die rhetorische Kontinuität der Darstellung auch in Relation zu Wissensbeständen darüber herzustellen, *wie* sich der Melancholiker zu verhalten hat und zugleich, welche Zeichen des musikalischen Artefaktes Adressat*innen hinsichtlich kognitiver und körperlicher Perzeption bewusst oder unbewusst beeinflussen und zu Schlussfolgerungen zwingen. Das Modell Felders bietet die Möglichkeit, insbesondere aufgrund der *Konnektoren auf syntaktischer Strukturebene*, spezifische Sachverhaltskonstitutionen herauszuarbeiten. Auf diese Weise können dann Assertionen aus verschiedenen Perspektiven ermittelt werden. Exemplarische Kraft erlangt dies innerhalb einer tabellarischen Gegenüberstellung dichotomischer Zentren.⁴¹ Durch die Tabellen zeigt sich die priorisierte Darstellung mit entsprechenden Zuschreibungen.⁴² Für die linguistische Deskription ist es

³⁹ Ekkehard Felder, „Pragma-semiotische Textarbeit und der hermeneutische Nutzen von Korpusanalysen für die linguistische Mediendiskursanalyse“ In: Ekkehard Felder/Marcus Müller/Friedemann Vogel (Hgg.). In: *Korpuspragmatik. Thematische Korpora als Basis diskurslinguistischer Analysen*. Berlin/Boston 2012, S. 115-174.

⁴⁰ Martin Siefkes, „Wie wir die Zusammenhänge von Texten, Denken und Gesellschaft verstehen“. Ein semiotisches 4-Ebenen-Modell der Diskursanalyse“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 35, 2015, S. 353-391.

⁴¹ Felder 2012, S. 153-160.

⁴² Ebd., S. 138-139.

notwendig, mit Bezug zur Melancholie, agonale Zentren zwischen Diskursakteuren zu bestimmen, um unterschiedliche Aushandlungsprozesse und Zuschreibungen hervorzuheben. Felder spricht von „semantischen Kämpfen“, wobei das agonale Zentrum vor allem Dichotomien von Konzeptprägungen fokussiere.⁴³ Unbewusste wie auch bewusste Kommunikationspraktiken der im Diskursausschnitt präsenten Akteur*innen seien daher prägend für Handlungs- und Denkmuster. Diese Handlungsmuster müssen wiederholt werden, damit handlungsleitende Konzepte evoziert und geprägt werden können.⁴⁴ Abgesehen von den semiotischen Kollokationen des „Melancholikers“ wie auch zu erwartenden Clusterbildungen ist die Idee Felders, durch Betrachtung von konzessiven wie auch adversativen Konnektoren dichotomische Gegenüberstellungen herauszuarbeiten. Die Prämisse ist, die Konzessive deshalb als wichtig zu erachten, da sie vor allem die in den Konnektoren ausgedrückten Sachverhalte markieren und als zugleich geltend assertiert werden.⁴⁵ Das Wissen als auch die *Rollenerwartung und Zuschreibung* unterliegen somit einer *Zeichenaushandlung*, welche durch die Medien und deren Iterationen eine assertive Setzung vornehmen.

7. Syntagmatische Ebene

Die nachstehende Tabelle zeigt Kollokationen für das Lexem *Melancholie*. Dabei ist das Konzept der Melancholie im Zusammenhang mit theoretischen Abschnitten dieses Artikels zu betrachten, welche den Begriff vor allem hinsichtlich seiner Ambiguität und Entwicklungen durch unterschiedliche an personengebundene Zuschreibungen kennzeichnen. Auf der Ebene der Textoberfläche lässt sich eine große Flexibilität der Attribuierungen vermuten. Denn folgt man der These von Derrida, so verschiebt sich durch die Neuordnung der Signifikanten und die kontextuelle Veränderung immer auch die normative Grenze von Bedeutung bei synchroner Beständigkeit.

⁴³ Ebd., S. 139.

⁴⁴ Ebd., S. 137.

⁴⁵ Eva Breindl, „Konzessivität und konzessive Konnektoren im Deutschen“. In: *Deutsche Sprache Jg. 39. Zeitschrift für Praxis, Dokumentation und Theorie*, Heft 1, 2004, S. 2-31.

	Collocate	Rank	Freq (Scaled)	FreqLR	FreqL	FreqR	Range	Likelihood	Effect
1	meister	1	260	14	13	1	1	66.491	4.765
2	leonard	2	2830	25	10	15	1	36.671	2.157
3	der	3	8390	45	36	9	1	394.232	1.437
4	aura	4	40	4	4	0	1	23.954	5.658
5	tiefster	5	40	4	4	0	1	23.954	5.658
6	eleganz	6	20	3	2	1	1	20.518	6.243
7	cohen	7	5680	29	12	17	1	19.957	1.366
8	tot	8	120	4	1	3	1	15.201	4.073
9	ist	9	3160	18	2	16	1	14.799	1.524

Tab. 1: Kookkurrenzanalyse zum Begriff ›Melancholie‹ im Zielkorpus Cohen

Eine in zugleich mehreren Texten vorzufindende Behauptung über Leonard Cohen ist, dass er der *Meister der Melancholie* ist. Die Bezeichnung findet sich in kulturorientierten Medien.⁴⁶ Auch in religiös orientierten Medien lässt sie sich ausmachen.⁴⁷ Und schließlich erscheint sie auch in Blogs von Privatpersonen.⁴⁸ Zumeist findet sich diese metaphorische Assertion in Überschriften der Artikel. Ebenso wird auf artverwandte Konzepte wie *Fürst der Melancholie* zurückgegriffen.⁴⁹ Eine weitere Bezeichnung ist *ungekrönter Zar*.⁵⁰ Gründe für das akkumulierte Auftreten der Melancholie in Überschriften und Texten lassen sich im Interesse der Medien finden, eine auf die Zielgruppen abgestimmte emotive Aufmerksamkeit hervorzurufen. Andererseits wird durch Journalist*innen aufgrund vorheriger Schlussprozesse eine Vorstellung darüber hervorgebracht bzw. wiederholend rezipiert, wie sich der Melancholiker verhält. Teubert formuliert es wie folgt:

Die Bedeutung eines Wortes bzw. Textelements ist die Gesamtheit all dessen, was darüber ausgesagt ist. Indem die interpretative Gemeinschaft das, was sie davon interessiert, auswählt und ihm einen Sinn (oder angesichts ihrer Vielstimmigkeit eine Vielzahl von Sinnen) zuweist, leistet sie selbst einen Beitrag zu einer weiteren Sinnverschiebung.⁵¹

⁴⁶ „Man bleibt ein absoluter Anfänger“. <https://www.spiegel.de/kultur/man-bleibt-ein-absoluter-anfaenger-a-e971ee49-0002-0001-0000-000020240985>; Abruf am 01.06.2022.

⁴⁷ „Der Meister der Melancholie ist tot“. <https://www.katholisch.de/artikel/11176-der-meister-der-melancholie-ist-tot>; Abruf am 01.06.2022.

⁴⁸ „Blog Draventales“. <https://www.draventales.ch/leonard-cohen-der-meister-der-melancholie-ist-gestorben/>; Abruf am 01.06.2022.

⁴⁹ „Er ist der Fürst der Melancholie. Leonard Cohen ist der Mystiker, der düstere Todesanbeter“. <https://www.br.de/puls/musik/ruhmeshalle/ruhmeshalle-leonard-cohen-songs-of-leonard-cohen-100.html>; Abruf am 01.06.2022.

⁵⁰ „Lorca lebt und hadert“: Leonard Cohens ‚Buch der Sehnsüchte‘ erzählt von Frauen. [Satt.org/musik/08_10_cohen.html](https://satt.org/musik/08_10_cohen.html); Abruf am 01.06.2022.

⁵¹ Dietrich Busse/Wolfgang Teubert, *Linguistische Diskursanalyse. Neue Perspektiven*. Wiesbaden 2013, S. 76.

Durch das Zusammenwirken eines Konglomerates von Zeichen auf der Textoberflächenstruktur sowie Zuschreibungen von Intentionalität entstehen daher einander ähnelnde Narrative. Eine diachrone Betrachtung des Textkorpus zeigt, dass das Reden über die Melancholie Cohens bzw. der musikalischen Artefakte insbesondere mit dessen Tod (2016) in stark frequentierter Ausprägung auszumachen ist.

8. Sachverhaltskonstitution

Die rezipierte Gesamtheit Cohens scheint hinsichtlich semiotischer Marker auf eine spezifische Verbsemantik hinzuzielen und ihn auf diese Verkörperung – nämlich den leidenden Leonard Cohen, der Zugang zu einem tieferen Wissen hat – festzulegen. Insbesondere das Verb „sein“ prädiziert und assertiert hier das Verhalten des Künstlers als leidend und klagend. Als Zeichenhandlung werden die semantischen Kämpfe innerhalb dichotomischer Zentren verdeutlicht, was die nachstehende Tabelle mit kurzen Erläuterungen veranschaulichen soll.⁵²

›Cohen war schlecht drauf‹	↔	›Cohen hat literarischen Reiz‹
›Cohen ist depressiv‹	↔	›Cohen verfügt über Humor‹
›Ableben im Zusammenhang mit Morbidität und Bitterkeit‹	↔	›Cohen ist mit Ableben einverstanden und feiert es‹
›Cohen erlebt die Welt als fragil und gottverlassen und kämpft mit inneren Dämonen‹	↔	›Cohen bleibt verbunden mit Schöpfer‹
›Cohens letztes (schwarzes) Album sticht heraus‹	↔	›Diskurs über Depressionen sei offener geworden und Gesellschaft kenne Schattierungen von Dunkelheit [...]. Man höre Cohens Spottlächeln‹
›Platte ist schwärzer als [...]‹	↔	›Platte hat heitere Momente‹

Tab. 2: Tabelle nach Felder 2012, S.139

Sowohl die Sachverhaltskonstituierung als auch der Faktizitätsanspruch sind an Wissensrahmen und Dispositionen geknüpft, welche in Relation zu anderen

⁵² Felder, Pragma-semiotische Textarbeit und der hermeneutische Nutzen von Korpusanalysen für die linguistische Mediendiskursanalyse, S. 139.

Sachverhalten gesetzt werden.⁵³ Mit welchen weiteren Sachverhalten der gesetzte Sachverhalt *Leonard Cohen ist Melancholiker* in Relation steht, kann durch Konnektoren und syntagmatische Relationen ermittelt werden. Der grammatisch-semantische Zugang betrachtet hierfür die Konzessive, welche durch Gegensätzlichkeit immer auch die Enttäuschung eines „[...] unwirksamen [bzw. weniger wirksamen] Gegengrundes konstituieren“.⁵⁴ Anhand von zwei ausgewählten Beispielen aus der Tabelle werden die Sachverhaltskonstitutionen exemplarisch und im Detail betrachtet.

- (1) Man musste keine Dumpfbacke sein, wenn man schlecht drauf war. Cohen habe die Menschen angezogen, *obwohl* er schlecht drauf gewesen sei. Dann hatte es diesen literarischen Reiz, der einen auch packen konnte, wenn man ein besonderes Faible für Literatur hatte.⁵⁵
- (2) Der zeitlebens depressive Cohen verfügte *dennoch* über einen überraschenden Humor, der bei den Titelanzeigen auf seinen Live-Alben immer wieder durchblitzt.⁵⁶

Die Beispiele konstituieren die Priorisierung, Cohen als hoffnungstiftenden und kreativ schöpfenden Künstler darzustellen. Gleichzeitig findet eine kritische Betrachtung seines subjektiven und autobiographischen Leidens durch die Konnektoren statt. Auffällig ist die implizite pejorative Verhandlung über Depressionen und Tod und gleichzeitige Aufwertung positiver Attribute. Cohen als Verkörperung des *positiven* ›Melancholikers‹ wird insofern durch gesetzte Behauptungen in den Medien konstruiert.

9. Meister der souveränen Indifferenz

Durch biographische Bezüge konstituieren sich spezifische Sinnkonstanzen auf Subjekt-Prädikat-Objekt Ebene. Die Tatsache, dass Leonard Cohen sich Zeit seines Lebens mit dem Zen-Buddhismus auseinandersetzte, spielt ebenso eine entscheidende Rolle für Schlussprozesse. Die folgende Tabelle fasst dies in Kürze zusammen:

⁵³ Ekkehard Felder, „Linguistische Diskursanalyse im Paradigma der pragma-semiotischen Textarbeit. Agonale Zentren als Deutungskategorien“. In: Jörg Hagemann/Sven Staffeldt (Hgg.). *Pragmatiktheorien II Diskursanalysen im Vergleich*. Tübingen 2018, S. 25.

⁵⁴ Felder 2012, S. 154.

⁵⁵ „Melancholie als Erfolgsrezept“. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/leonard-cohen-you-want-it-darker-dunkler-dialog-mit-dem-100.html>; Abruf am 01.06.2022.

⁵⁶ „Leonard Cohen. Die Melancholie ist gegangen“. <https://www.pfeifenblog.de/leonard-cohen-die-melancholie-ist-gegangen/>; Abruf am 01.06.2022.

›Zen ist keine Religion, sondern Praxis, Meditation [...]‹
›Zen-Meister schreiben vor Tod kurze bescheidene Gedichte‹
›Leonard Cohen ist Jude‹
›Cohen überwindet Lebenskrise im Zenkloster‹
›Leonard Cohen ist mehreren Religionen zugewandt, übte aber Kritik‹
›Weltschmerz verbindet sich mit Leidenschaft eines biblischen Propheten‹

Tab. 3: Tabelle in Anlehnung an Felder 2012

In Anbetracht des Abschnitts zur Melancholie, wie auch den Hervorhebungen Derridas, dass jedes Zeichen die Spur des Vergangenen an sich behält, ist die Semiotisierung Cohens auf literaler Ebene nachvollziehbar. Sie schließt Zuschreibungen an religiöse Gruppen (Zen-Buddhisten, Juden, Christen) mit Eigenschaften und Attribuierungen ein. Die Intentionalitätszuschreibungen sind unterschiedlich. Dabei werden Cohen, je nach Praktik und Hintergrundwissen, spezifische mentale Prädikate von unterschiedlichen Interlokutor*innen zugeschrieben. Insbesondere die Acedia, begriffen als souveräne Indifferenz, kann hinsichtlich des Zen-buddhistischen Bezuges vermutet werden. Da das Konzept des Melancholikers durch Doppelpoligkeiten geprägt ist, sind die Spuren der autobiographischen Aspekte demnach abermals von Relevanz. Ein Beispiel der Tabelle soll zur expliziteren Erläuterung herangezogen werden:

- (3) Zen sei für ihn keine Religion. „Zen ist Praxis. Meditation. Man hat die Möglichkeit, sich selbst zu studieren, von Anfang bis Ende.“ Der Zen-Buddhismus hat vor allem die Form seiner Kunst beeinflusst. Cohen liebte kurze Texte, Haikus, minimalistische Gedichte: „So wie die Zen-Meister, bevor sie sterben. Sie schreiben ein Gedicht über den Tod. Ein paar bescheidene Zeilen, ehe sie uns verlassen [...]“.⁵⁷

Rezipient*innen der medialen Diskurse (1), (2) und (3) behaupten, dass die zugeschriebene Haltung sich auch in musikalischen Textartefakten widerspiegelt. Eine Einsortierung in den metaphysischen Diskurs, Cohens literarische Schaffenskraft und dessen humoristischer Umgang mit dem Tod werden schlussendlich für Behauptungspraktiken bevorzugt. Sie durchbrechen zudem Semiotisierungen *gängiger Melancholiker*. In diesem Zusammenhang konnten Referenzkorpora zeigen, mit welchen Attribuierungen Melancholiker*innen signifiziert werden und dass ein melancholisches Verhalten besonders mit Musiker*innen in Verbindung

⁵⁷ „Zum Tode des Dichters, Priesters und Meisters der Poesie“. <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/so-long-leonard/>; Abruf am 01.06.2022.

gebracht wird. Auch die Assoziation zur Schwermut und der Farbe Schwarz lassen sich ausmachen.⁵⁸ Die folgenden Beispiele geben einen kurzen Einblick:

- (4) ›Melancholie‹ schwingt mit.⁵⁹
- (5) Ein ganzer Kosmos von Stimmungen, Seelenregungen und Gedanken entfaltet sich hier in sparsamster musikalischer ›Gestik‹, von der Sopranistin Joan Rodgers auf den Ton einer ‚distanzierten‘, ›Melancholie‹, gestimmt.⁶⁰
- (6) „Damien Rice“ ist der große ›Schmerzensmann‹ unter den Singer-Songwritern. [...] Pure ›Melancholie‹ ist angesagt in Leipzig [...].⁶¹
- (7) Passend zu Ihrer ›Melancholie‹, haben „Sie“ und auch die „Musiker der Bad Seeds“ schon immer ‚schwarze‘ Anzüge getragen.⁶²
- (8) Im Shtetl war diese Musik zu hören und auf der jiddischen Gasse in Prag, im zaristischen Russland und selbstverständlich auch in deutschen Landen, seit dem Mittelalter in Dörfern und Städten, später sogar in prominenten Kurorten wie Marienbad, Schlangenbad, Karlsbad, wo „jüdische Bädermusikanten“ auf einem Podest neben der heilenden Quelle auftraten und für die Seele der Kranken und Genesenden sorgten, für heitere Stimmung und für ‚gemütvolle‘, ›Melancholie‹, und Tränen.⁶³

In Anlehnung an Referenzkorpora ist hervorzuheben, dass das Konzept der Melancholie sich innerhalb der japanischen Kultur beispielsweise durch Mono-no-aware ausdrückt, ersichtlich an folgendem Beispiel:

- (9) Wir wollen die Termini für unseren Zweck folgendermaßen definieren: Mono-no-aware äußert sich in einer gesteigerten affektiven Rezeptivität, die sich in mujōkan, einer säkularisierten, Melancholie, buddhistischen Ursprungs niederschlägt.⁶⁴

⁵⁸ Referenzkorpora des DWDS zeigten, dass Lexeme wie Melancholie oder melancholisch vermehrt als Attribuierungen von Musiker*innen und Literat*innen zu finden waren. Häufig anzutreffende Lexeme auf syntagmatischer Ebene waren ›Schwarz‹ und ›Schmerz‹.

⁵⁹ „DWDS. Die Zeit (1946-2018)“. <https://www.dwds.de/r/?corpus=zeit&q=melancholie>; Abruf am 15.08.2022.

⁶⁰ „DWDS. Die Berliner Zeitung (1994-2005)“. <https://www.dwds.de/r/?corpus=bz&q=melancholie>; Abruf am 15.08.2022.

⁶¹ „DWDS. Die Zeit (1946-2018)“. <https://www.dwds.de/r/?corpus=zeit&q=melancholie>; Abruf am 15.08.2022.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ „DWDS-Kernkorpus“. <https://www.dwds.de/r/?corpus=korpus21&qmelancholie>; Abruf am 15.08.2022.

Das Medienobjekt Cohen hat keine feste Kontur. Wenn auch nur andeutend, weist das Zitat (9) zumindest einen signifikant kulturellen Unterschied auf. Cohen hat dies scheinbar durch Erfahrungswissen und *lebensweltliche Zen-Praxis* zeichenhaft in seine Performanz integriert. In diesem Sinne lässt sich die Zuschreibung nicht monokausal verstehen, sondern ist an mehrere Spuren gebunden, die aus mehreren Richtungen wirken. Cohen ist zwar einerseits der leidende Melancholiker, seine normative Rolle verschiebt sich jedoch durch die Lebenspraxis im Zenkloster. Dies wird durch den medialen Diskurs scheinbar auch besser bewertet.

An dieser Stelle ziehe ich ein kurzes Zwischenfazit. Die pragma-semiotische Textarbeit nach Felder begann mit einer abduktiven Annahme des handlungsleitenden Diskursthemas: *Leonard Cohen ist Melancholiker*. Weiter konnte durch ausgewählte Kollokationen auf Satz- und Textebene herausgestellt werden, welche Konstitution des Melancholikers innerhalb agonaler Zentren bevorzugt wird. Es ist vorzugsweise der Melancholiker mit der souveränen Indifferenz. Hier lässt sich ein Rückbezug zur Einleitung des Aufsatzes herstellen. Denn Rezipient*innen konstituieren durch Präsuppositionen und Erwartungen innerhalb des medialen Diskurses eine spezifische Verkörperung des Melancholikers und legen diesen meistens auf eine einseitige Intentionalität fest. Durch eine Neuordnung des Codes, bei dem die religiösen Praktiken des Künstlers dargestellt werden, ergeben sich jedoch auch neue Deutungsvarianten.

Die folgenden Abschnitte beschäftigen sich knapp mit den musikalischen Zeichen, um ihre Funktion als wesentliches Mittel des künstlerischen Kommunikates herauszustellen. Daran anknüpfend wird die ‚Stimme‘ als Phänomen betrachtet, das wesentlich die Interpretation beeinflusst. An einigen Korpusbelegen werden Inferenzprozesse verdeutlicht. Damit wird der zweite wichtige Punkt zum Thema gemacht, der die kognitiv-kulturellen Wahrnehmungsurteile betrachtet. Meine korpuslinguistischen Untersuchungen zeigen, dass *die ‚Stimme‘* neben *Melancholiker* und *Melancholie* als das am höchsten frequentierte Lexem ausgemacht werden kann. Dem Ergebnis folgte die Annahme, dass sich interpretatorische Zugänge somit auf spezifische Aspekte der ‚Stimme‘ konzentrieren müssten, welche die Semiotisierung signifikant formen.⁶⁵

10. Musikalische Zeichen als Kommunikationselement

Bei der Darlegung der musikalischen Zeichen und ihrer Bedeutung ist die Tatsache, dass musikalische nicht wie sprachliche Zeichen denotieren, ein wichtiger Aspekt.⁶⁶ Dennoch stellt sich die Frage, was an der Musik greifbar und interpretierbar bleibt. Manfred Bierwisch betrachtet insbesondere die gestische und ikonische Form als greifbar, da sie Form, Haltungen, Einstellungen und Affekte

⁶⁵ Felder setzt sich in seiner pragma-semiotischen Textarbeit vorwiegend mit linguistischen und bildhaften Vorkommnissen in den Medien auseinander. Da mein Artikel sich mit musikalischen Zeichen auseinandersetzt, habe ich dies transferiert.

⁶⁶ Siehe auch Florian Mehlretter. *Wie semantisch ist Musik?* (2016) oder Wolfgang Wildgen. *Musiksemiotik. Musikalische Zeichen, Kognition und Sprache* (2018).

wiedergibt, sie würde jedoch keine Sachverhalte ausdrücken.⁶⁷ In Anlehnung an Robert S. Hatten, der sich an der Semiotik Charles Sanders Peirce orientiert, ist die Geste als eine Handlung zu verstehen, die dazu veranlasst, dass Personen Gedanken, Gefühle oder Absichten zugeschrieben werden können. Hatten merkt diesbezüglich jedoch an: „However, a movement need not be intentionally produced to be interpreted as a significant”.⁶⁸ Damit verweist er implizit auf den Zwang, zu schlussfolgern und dem Interpretieren spezifische Absichten zuzuschreiben. Der Autor führt weiter aus, dass Rezipient*innen das Heraustreten einer musikalischen Geste aus der musikalischen Syntax als eine phänomenologisch-energetische, temporale Formung erkennen.⁶⁹ Insofern kann die musikalische Geste und mutmaßend auch die stimmliche als Zeichen interpretiert werden, da ihre Bewegungen implizit, virtuell und aktualisiert sind. Musikalische Gesten können insofern als melodische Konturen oder harmonische Progressionen projiziert und innerhalb ihrer Mehrdeutigkeiten verhandelt werden.⁷⁰ Auch wenn die Musik für sich allein keine Sachverhalte ausdrückt, sollte sie in Relation zu anderen Zeichen-ebenen betrachtet werden.

11. Musiksemiotik

Jegliche Schlussfolgerungsprozesse darüber, was musikalische Gesten in ihrer phänomenologisch-energetischen temporalen Formung anzeigen, bleibt in diesem Sinne nicht ausschließlich auf der Ebene der reinen Affektvermittlung. Ein weiterer wichtiger Punkt ist der raumsemantische Wiedererkennungswert spezifischer Instrumente. Stephanie Großmann argumentiert für einen konzeptionellen Einsatz spezifischer Instrumente. Als Beispiel nennt sie den Dudelsack, der als Zeichen für Schottland steht.⁷¹ Obwohl die Behauptung Großmanns für Filmmusik gilt, lässt sich die Vorstellung darüber, dass spezifische Instrumente wie auch stilistische Spielweisen bestimmten Kulturkreisen zugeordnet sind, auch in der Komposition Cohens vermuten. Richtig ist, dass Cohen einerseits mit dem Song *Dance me to the end of love* (1984) auf sprachlicher Symbolebene auf die Streichquartette in den Konzentrationslagern anspielt⁷² und diese Konnotation durch die stilistische Spielart der phrygischen Tonleiter mit einleitenden Geigen und einem kleinen Sekundenintervall musikalisch ergänzt. Innerhalb jüdisch-musischer Traditionen, so

⁶⁷ Manfred Bierwisch, „Bedeutung die Grenzen meiner Sprache die Grenzen meiner Welt?“. In: Heidrun Kämper/Ludwig M. Eichinger (Hgg.), *Sprache-Kognition-Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung*. Berlin/New York 2007, S. 342-343.

⁶⁸ Robert S. Hatten, *Interpreting Musical gestures, Topics and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana 2004, S. 112.

⁶⁹ Ebd., S. 114.

⁷⁰ Ebd., S. 131.

⁷¹ Stephanie Großmann, „Bedeutungsgenerierung durch Musik“. In: Dennis Gräf, Stephanie Großmann, Peter Klimczak u.a. (Hg.), *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Schüren 2017, S. 271.

⁷² „Leonard Cohen Dance Me to the End of Love (live on Australian TV in 1985). <https://www.youtube.com/watch?v=d9CsYoWIK7w>; Abruf am 19.08.2022.

Jascha Nemtsov, werden die Modi mit dem orientalisch klingenden Intervall einer übermäßigen Sekunde in Verbindung gebracht und gemeinhin als Charakteristikum der jüdischen Musik assoziiert.⁷³ Tagg betrachtet die Implementierung fremder stilistischer Kennzeichen in ein diskursives Setting als Genresynekdose, was zur Folge hat, dass die „[...] Möglichkeiten konnotativen Verständnisses in der klanglichen Realisation [sich multiplizieren]“.⁷⁴ Hinsichtlich der zeichentheoretischen Aspekte von Musik bemerkt Wildgen, dass die Pragmatik bei der Entstehung eines Werkes insofern eine Rolle spielt, als der Musiker sich in einer spezifischen historischen Situation, Tradition oder aber als Avantgarde im Konflikt befindet. In einem weiteren Schritt liegt es in der Verantwortung der Rezipient*innen, Sinn zu verleihen. Auf welche Art und Weise sich diese Zuschreibung von Sinn gestaltet, ist immer auch abhängig von der musikalischen Erfahrung.⁷⁵ Eine Auseinandersetzung mit einer musikalischen Kommunikation Cohens erfordert somit auch Fachkenntnisse, welche den „richtigen“ Interpretationsprozess der sprachlichen und musikalischen Zeichen erst leisten müsste. Insbesondere das Phänomen der ‚Stimme‘ zwingt jedoch scheinbar in Relation zu herausgearbeiteten Präsuppositionen zur Semiotisierung des Melancholikers, was in den nachstehenden Abschnitten begründet wird.

12. Modalität – ‚Stimme‘ – Cohen

Für Sänger*innen wie Falco, Billie Eilish und insbesondere Leonard Cohen, aber auch Bob Dylan oder Nick Cave ist der Sprechgesang bzw. das Flüstern kennzeichnend. Bei Rezipient*innen kann dies einen dialogischen bzw. narrativen Charakter hervorrufen. Denn es setzt nicht nur Subjekt (Cohen) und Prädikation in Relation, sondern lässt auch vergessen, so die Annahme, dass Künstler*innen in mehrdeutiger und fingierter Fassung gesellschaftliche Themen kritisieren könnten und auf Probleme hinweisen. Die These, dass der Sprechgesang, da er der alltagssprachlich wirkt, kognitiv und hinsichtlich der Sachverhaltsbewertung anders affiziert als melodischer Gesang, lässt sich beispielsweise über immer wiederkehrende Diskussionen eines Einflusses der Rapmusik auf Jugendliche beobachten. Ulrike Schröder zufolge handelt es sich bei Rapmusik, vor allem bei der Rapbattlemusik um eine Kommunikationspraxis, welche pragmatisch als Sprachhandlungsmodus bzw. Sprachspiel verstanden wird.⁷⁶ Bei einer Betrachtung der Prozessualität von „Gesten zusammen mit verbalen, prosodischen und paraverbalen Kommunikationsformen“ bilden konventionelle und metaphorische Gesten, zumeist RAP IST BATTLE, ein Kontinuum.

⁷³ Jascha Nemtsov, „Jüdische Musik“. In: Christina Braun/Micha Brumlik (Hgg.), *Handbuch Jüdische Studien*. Köln/Weimar/Wein 2018, S. 450.

⁷⁴ Ole Petras, *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*. Bielefeld 2011, S. 68.

⁷⁵ Wildgen 2018, S. 159-160.

⁷⁶ Ulrike Schröder, „Die kognitiv-pragmatische Dimension der kommunikativen Gattung Rap als battle“. In: Konstanze Marx/Simon Meier (Hgg.), *Sprachliches Handeln und Kognition*. Band 75. Berlin/Boston 2018, S. 134.

Gesten etwa rücken die Metaphorizität konventioneller Metaphern, die auf verbaler Ebene nicht mehr transparent sind, wieder ins Bewusstsein, indem Sprecher*in eine dem verwendeten verbalen Ausdruck korrespondierende übertriebene Handbewegung ausführt, zusätzlich den Blick darauf richtet und den gesprochenen Ausdruck schließlich noch prosodisch markiert.⁷⁷

Für die Analyse der musikalischen Artefakte Leonard Cohens spielen visuelle Gesten in Musikvideos keine Rolle, aber die Hypothese ist, dass prosodische, pararasprachliche, raumsemiotische und musikalische Elemente in ihrem Zusammenwirken mit der linguistischen Textebene ein kognitives Blending (Im Sinne Brandts) bei Rezipient*innen erzeugen.⁷⁸ Dies wiederum könnte für bestimmte Schlussprozesse und eine Semiotisierung Leonard Cohens als Melancholiker tragend sein. Die Hypothese ist, dass Sprechgesang oder auch Flüstern dabei grundsätzlich den Effekt haben könnten, Leonard Cohen glaubwürdiger bzw. vertrauenswürdiger erscheinen zu lassen. In diesem Zusammenhang heißt es bei Harras, dass „raunen/zuraunen und wispern [...] als Synonyme zu flüstern/zuflüstern verwendet werden. Raunen und zuraunen können zur Bezugnahme auf Äußerungen verwendet werden, mit denen Vermutungen Gerüchte, Geheimnisvolles oder auch Unheilvolles zum Ausdruck gebracht wird [...]“. Harras versteht das Verb insofern hinsichtlich seiner spezifischen Modalität.⁷⁹ Es darf somit angenommen werden, dass das Flüstern als Modalität mitunter als Teilkomponente eine wichtige Funktion für Inferenzprozesse hat.

13. Soziokulturelle Aspekte der ‚Stimme‘

Sendlmeier verweist auf die Individualitätsmerkmale der ‚Stimme‘, welche bei jedem Menschen unterschiedlich sind. Dabei ließen sich Alter, Geschlecht, Bildungsgrad, regionale und soziale Herkunft wie auch gesundheitliche und emotionale Zustände durch Stimmklang wie auch Sprechweise relativ zuverlässig entnehmen. Eine Betonung mag auf *relativ* liegen, da ausschließlich über die Rezeption auch falsche Annahmen entstehen können. Dies ist beispielsweise dann der Fall, wenn der Stimmklang dahingehend trainiert wird, dass Produzent*innen im Stande sind, auch unwahre Ereignisse stimmlich überzeugend als wahr zu suggerieren. Sendlmeier nennt hier exemplarisch Schauspieler*innen, welche Kontrolle über ihre ‚Stimme‘ haben und somit in der Lage sind, die inhaltliche Lüge, glaubwürdig zu vermitteln.⁸⁰ Der Befund lässt sich nicht vollständig auf Musiker*innen und deren Art der Vermittlung von Symbolstrukturen transferieren, denn sie ist durch

⁷⁷ Ebd., S.140.

⁷⁸ Line Brandt/Per Aage Brandt, „Making Sense of a blend. A Cognitive-Semiotic Approach to Metaphor.“. In: Francisco Ruiz de Mendoza Ibáñez (Hg.), *Annual review of Cognitive Linguistics: Volume 3*. Amsterdam 2005, S. 219-220.

⁷⁹ Gisela Harras/Edeltraud Winkler/Sabine Erb/Kristel Proost, *Handbuch deutscher Kommunikationsverben. Teil 1 Wörterbuch*. Berlin/New York 2004, S. 432.

⁸⁰ Walter Sendlmeier, „Die psychologische Wirkung von Stimme und Sprechweise. Geschlecht, Alter Persönlichkeit, Emotion und audiovisuelle Interaktion“. In: Bulgakowa Osana (Hg.), *Resonanz-Räume. Die Stimme und die Medien*. Berlin 2012, S. 99-116.

komprimierte Metaphorik und die Temporalität der Musik komplexer. Eine Übereinstimmung eines gestischen Momentes ließe sich auch für die ‚Stimme‘ annehmen, denn auch Musiker*innen kontrollieren ihre ‚Stimme‘ und bilden Synthesen mit anderen Zeichenebenen. Schließlich ist es entscheidend für den interpretatorischen Zugang,

[...] ob der Sprechbewegungsablauf in seinem rhythmischen Erscheinungsbild eher unruhig und labil oder eher gleichmäßig und fließend erscheint, [dies] kann von Hörern mit großer Leichtigkeit eingeschätzt werden.⁸¹

Wie stimmliche Phänomene bewertet werden, ist an soziokulturelle Gründe gebunden. Festhalten lässt sich, dass eine tiefe ‚Stimme‘ zumeist als angenehmer, kompetenter und vertrauenswürdiger gelte. Auch ist zu beobachten, dass sich Frauenstimmen, exemplarisch nennt der Autor hier Nachrichtensprecher*innen, in den letzten Jahrzehnten darum bemühen, in tiefere Register zu gelangen. Diese sozio-normative Anpassung der Frauen werde als negativ empfunden, tiefe Männerstimmen hingegen in aller Regel als positiv. Neben bereits erwähnten Attributen ist das tiefe Register daher gütig, glaubwürdig und überdies vermittele das tiefe Stimmenregister Autorität, hohe Männerstimmen hingegen führen zu negativ besetzten Zuschreibungen. Hinsichtlich der Intonation wiesen Männer in aller Regel eine monotonere Intonation auf, Frauen hingegen eine melodiosere. Das Absinken der ‚Stimme‘ werde als selbstbewusst empfunden, wohingegen das Heben der ‚Stimme‘ (*ständiges Fragen*) mit Unsicherheit assoziiert wird. Auch sei eine „behauchte“ ‚Stimme‘ beim Mann eher negativ zu bewerten, wohingegen es bei der Frau mit Verführung in Verbindung gesetzt wird.⁸² Mit Verweis auf Cohens monotonen Stimmregister, welches sich ähnlich wie das von Bob Dylan oder Nick Cave als Sprechgesang bezeichnen ließe, ist Sendlmeier hinsichtlich seiner Bezugnahme zu kulturellen Zuschreibungen zuzustimmen. Ebenfalls berücksichtigt werden muss jedoch auch die Vielfalt des Stimmregisters, das jeweils ein unterschiedliches körperliches Affiziertsein auslösen kann. Auch ergänzende Modi wie das Flüstern sind relevant. Der kulturellen Zuschreibung männlicher und weiblicher ‚Stimmen‘ wird meinerseits nicht widersprochen. Ich nehme jedoch an, dass die Zuschreibung an Cohen sich aufgrund mehrerer Spuren weitaus komplexer gestaltet. Der nächste Abschnitt soll daher, in Anlehnung an Wildgen, die somatischen Aspekte der ‚Stimme‘ erörtern und der anschließende Abschnitt versteht sich als Einblick in eine philosophisch-semiotische Dimension.

⁸¹ Ebd., S. 100.

⁸² Ebd., S. 102.

14. Somatische Aspekte der ‚Stimme‘

Der Sprachwissenschaftler und Semiotiker Wildgen begreift die Musik und die Sprache als Kommunikationsmittel und begründet ihre Funktion im sozio-normativen Gefüge der menschlichen Gattung.⁸³ In diesem Zusammenhang fokussiert er sich nicht etwa ausschließlich auf externe Objekte oder Instrumente mittels derer kommuniziert wird. Primär geht es um die Tatsache, dass der Hörsinn den vitalen Nutzen bewertet und Raumorientierung, gattungsnahe Schallquellen wie auch phonische Umgebung erfasst. Die Erfassung biologischer Signale sei notwendig für die soziale Organisation, Kooperation und das Erkennen einer möglichen Konkurrenz um Aufmerksamkeit. Dabei sei der Körper selbst an der der akustischen Lautproduktion beteiligt.⁸⁴ Wildgen verdeutlicht die soziale Organisation an dem Beispiel, dass Neugeborene die Frequenz der mütterlichen Stimme erkennen, was wesentlich für ein voranschreitendes Lernen sei. Insofern ist die Funktion der Lautgebung in ein soziales Netzwerk integriert, das sich nicht nur auf das Denken konzentriert, sondern auch Willen und Gefühl einschließt.⁸⁵ Der Autor führt weiter aus, dass Musik eine wesentliche Wirkung auf somatische Bereiche hat und sogar durch artikulierendes Singen oder Sprechen produziert wird.⁸⁶ Musik und die menschliche Stimme haben in diesem Zusammenhang eine phänomenologische Gestalt und Musik(stücke) und mutmaßlich auch Stimmen entfalten eine phonosphärische Umwelt. Diese Phonosphäre kann zwar kulturell unterschiedlich sein und auch zu unterschiedlichen Zuschreibungen führen, so meine These. Mit der Tatsache aber, dass beispielsweise Basstöne „[...] sich direkt vegetativ (über Brust, Bauch und Zwerchfell) bemerkbar machen“, verweist der Autor auf eine kulturübergreifende ganzkörperliche Wahrnehmung und eine spezifische Normativität. Wildgen betont, dass die Bedeutungskorrelate von Musik grundlegend „[...] mit dem Aspekt der Körperlichkeit und der Bewegungen am und mit dem Körper zu tun haben. Dazu zählen dann auch „[...] Körperbedürfnisse, Wünsche, Verlangen, Abneigungen, die man unter dem Titel ‚Emotionen‘ zusammenfassen kann.“⁸⁷ Das nächste Kapitel thematisiert die Stimme hinsichtlich ihrer Zeichenhaftigkeit.

15. Die Stimme als Zeichen

Der Philosoph und Medienwissenschaftler Mersch leitet seinen Aufsatz *Präsenz und Ethizität der Stimme* (2006) damit ein, dass die Stimme den Moment des Sagens eröffnet. Dieser performative Akt existiert daher nur als Augenblick und Körperlichkeit.

⁸³ Wildgen 2018, S. 9.

⁸⁴ Ebd., S. 12-13.

⁸⁵ Ebd., S. 19.

⁸⁶ Ebd., S. 23.

⁸⁷ Ebd., S. 30-33.

Darum ist jede ‚Stimme‘ in ihrer Plötzlichkeit stets schockhaft und vom Augenblick einer Magie beseelt, immer ‚entsetzlich‘ und von seltsamer Anziehungskraft; sie ist Leib und überraschende Nacktheit zugleich.⁸⁸

Wesentlich ist, dass der Hörer nicht nur Gesagtes und dessen Bedeutungen versteht, sondern er spüre sie, was ebenso mit den Erkenntnissen Wildgens korrespondiert. In diesem Sinne kann die ‚Stimme‘ als leibliche Spur betrachtet werden.⁸⁹ Der ‚Stimme‘ wohnt eine *spezifische Erotik* im weiten Sinne inne, die zwischen „Faszination und Abstoßung, zwischen Begehren, Scheu oder Abwendung“ changiere, aber immer im Begriff sei, eine Stellungnahme oder Reaktion herauszufordern.⁹⁰ Mersch betont die Verknüpfung von Autorrede und Gedanken und kritisiert die Tatsache, Sprache ausschließlich auf „[...] das Gesagte, den Sinn und die Strukturen der Signifikation [...]“ zu reduzieren, welche aus der Differentialität folgen. Problematisch ist, dass die Begründung für die „Normativität des Sozialen“ in dieser Art nicht funktioniere, denn weder folge diese aus einer „Bindungskraft der Rede“ noch aus den „Ordnungen des Symbolischen“ allein. Die ‚Stimme‘ trägt nicht nur zur Funktion des Rhetorischen oder gar zur Figuration der Rede bei. Im besten Fall ist sie die Funktion des performativen Vollzugs, der „[...] gleichursprünglich die Tatsache der Sprache und der durch sie bedeutenden Wirklichkeit setzt“.⁹¹ Die theoretische Philosophin Krämer versteht die ‚Stimme‘ in ähnlicher Weise als Ausdruck und leibliche Spur, welche sich als ein affektiver Prozess begreifen lässt, denn Physiologie, Physik und Phänomenalität konstituieren eine Synthese und wie alles Akustische verfügt die ‚Stimme‘ über eine spezifische Eindringlichkeit.⁹² Krämer betont die verstörende Erkenntnis des Vorranges der menschlichen Affekte innerhalb zwischenmenschlicher Interaktionen gegenüber der reinen Argumentation, wobei das Register der ‚Stimme‘ eine nicht unwesentliche Funktion der Intersubjektivität erfüllt. Auch betont die Autorin, dass die ‚Stimme‘ vor allem immer das „[...] Begehren eigen ist, das sich an den anderen richtet [...]“ und wir Menschen mit der Stimmlichkeit nicht ausschließlich als Essenzen begriffen werden, sondern als „[...] konkret situierte leibliche Existenzen [...]“.⁹³ Krämer geht sogar noch einen Schritt weiter und eröffnet die Betrachtung der ‚Stimme‘ als Zeichen. In diesem Sinne kann die ‚Stimme‘ als akustisches Phänomen verstanden werden, dessen Lautfolge semantisch begriffen „[...] je nach sprachtheoretischer Funktion – einen Sinn, eine Satzbedeutung, eine Proposition oder einfach einen Gedanken zum Ausdruck bringt“.⁹⁴ Krämer stellt die Frage nach der Metamorphose eines physischen Ereignisses in ein semiotisches Geschehen und problematisiert die Tatsache, dass Wörter arbiträr sind und demgegenüber die ‚Stimme‘ nicht auf kodierter Zeichengebung basiert, sondern mehr auf

⁸⁸ Dieter Mersch, „Ethizität und Präsenz der Stimme“. In: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hgg.). *Stimme*. Frankfurt am Main 2006. S. 1.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd., S. 2.

⁹¹ Ebd., S. 10.

⁹² Sybille Krämer, „Negative Semiologie der Stimme. Reflexionen über die Stimme als Medium der Sprache“. In: Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hgg.), *Medien/Stimmen*. Köln 2003, S. 72.

⁹³ Ebd., S. 70.

⁹⁴ Ebd., S. 72.

unwillkürlicher Indexikalität. Demnach ist die ‚Stimme‘ als Spur nicht als konventionalisiertes Zeichen zu verstehen. Vielmehr ist sie Anzeichen. Die ‚Stimme‘ spreche nicht nur, sondern zeige auch.⁹⁵ Somit wird die ‚Stimme‘ von Krämer als performatives Phänomen *par excellence* betrachtet.

Die Stimme ist die Spur unseres individuellen wie auch sozialen Körpers. Sie ist gleichermaßen Index der Singularität einer Person wie der Kultur. [...] Als eindringlicher oder aufdringlicher Anspruch und Appell an den Anderen kann die Stimme vergemeinschaften oder entzweien. Ihr ist eine ›instinktive Sozialität‹, ein ›Ethos‹ eigen, das eine aller konventionellen Normativität vorausgehende Verantwortung schafft [...].⁹⁶

Neben der Betonung eines intersubjektiven und vorsemiotischen Phänomens betont die Autorin einen weiteren wichtigen Punkt. Krämer spricht von der Gewohnheit, die Sprache mit dem Diskursiven und dem Sagbaren zu verknüpfen. Das Bild hingegen identifizieren wir mit dem Ikonischen und dem Zeigbaren.

Wenn aber die Behauptung, dass mit der Stimme ein analogisch-indexikalisches Prinzip beim Sprechen wirksam wird, zutrifft, ergibt sich ein bemerkenswerter Umstand: Jenes physisch-psychische Substrat des zum Laut geformten Schalls, das wie kein anderes in seiner zeitlichen Sukzessivität und Fluidität geeignet ist, sprachliche Materialität zu stiften, also der Sprache einen Körper zu geben, wird als ein nicht-diskursives Anzeichen zur Bedingung der Möglichkeit zeichenhafter Diskursivität.⁹⁷

Insofern lassen sich über die ‚Stimme‘ nicht-diskursive Anzeichen sprachlicher Materialität bestimmen. Für die Sinnstiftung ist die ‚Stimme‘ aus semiotischer Perspektive als ein wichtiger Beitrag zur Zeichengebung zu begreifen. Krämer spricht hier einerseits von einer Akzentuierung des Sinns einer Äußerung wie auch dem individuierenden Ausdruck einer Person.⁹⁸

16. ‚Stimme‘ und Musikalität

Einen weiteren Schritt, der auch die Tendenz anstrebt, die Wirkkraft der ‚Stimme‘ in der von Krämer herausgehobenen Besonderheit zu verstehen, leistet der folgende Abschnitt. Krämer verweist darauf, dass die ‚Stimme‘ nicht nur zur Signifikanz der Rede beitrage, sondern diese durchbreche und bezeichne es als „Negative Semiologie“, dessen Maxime lautet: „Was die Stimme als Medium von

⁹⁵ Ebd., S. 73.

⁹⁶ Krämer 2006, S. 11.

⁹⁷ Krämer 2003, S. 73.

⁹⁸ Ebd.

Sprache und Kommunikation bewirkt, ist in zeichentheoretischen Termini hinreichend nicht mehr beschreibbar“.⁹⁹ Krämer stellt die Frage, ob Sprache in Analogie zur Musik betrachtet werden kann, statt Musik als Sprache zu deuten und bezieht sich auf die Schriften von Nietzsche, der vom musikalischen Sprechen spricht.¹⁰⁰ Nietzsche behauptet, dass das Verständlichste an der Sprache nicht das Wort selbst ist, sondern Ton, Stärke, Modulation und Tempo, mit denen eine Reihe von Worten gesprochen wird. Krämer vertritt die These, dass medial verkörperter Sprache eine implizite Ikonizität zukomme. Anders gewendet: Sprachlichkeit komme nicht ohne Bildlichkeit, das Sagen nicht ohne das Zeigen aus. Die Autorin spricht von einer intrinsischen Intermedialität der Sprache.¹⁰¹

Die Wirksamkeit der ‚Stimme‘ beruht auf ihrer Vereinigung von Somatik und Semantik, eines physiognomischen und propositionalen Aspektes. Die Leistungskraft von Sprachlichkeit, genauer gesagt Schriftlichkeit, besteht in der Verschränkung von diskursiven und visuellen, von linguistischen und graphischen Aspekten. Nietzsche hat auf überraschende Weise eine der Sprache inhärente Intermedialität reflektiert, insofern er die Lautsprache hervorgehen lässt aus der Vereinigung von Musik und Bild.¹⁰² Nietzsches Überlegungen fokussieren dabei eine Zusammenwirkung von Gebärdensprache und Tonsprache, wobei nicht die Unterscheidung zwischen Lautlichkeit und Gestik gemeint sei, sondern eine Doppelung im gesprochenen Wort selbst. Dabei sei die Sprachgebärde von einer Vorstellung begleitet, die dem Bildlichen zugehörig sei, etwa Stellung der Sprechorgane, jedoch ohne Klang. In der tonlosen Dimension habe die Diskursivität der Sprache ihren Ort. Nietzsche assoziiert dies mit dem Apollinischen und Bildlichen, etwa mit intellektuellen Eigenschaften wie „Proportionalität, Rationalität und Erkenntnis“. Wohingegen der Ton nicht mit Vorstellungen, sondern mit Strebungen des Willens verknüpft werde und Gefühle von Lust, Dynamik und Harmonie sich dem Musikalischen dionysischen zuordnen ließe. Dabei ist Nietzsches These, dass der Tonuntergrund der Sprache eine Schicht im Sprechen verkörpere, die – anders als die konventionsgestützte Gebärdensprache – für alle Menschen zugänglich und auch verständlich ist.¹⁰³

Aus diesen Erkenntnissen lässt sich nun folgende Hypothese bilden, nämlich dass die ‚Stimme‘ mit ihren individuellen Merkmalen semantisch wie somatisch spezifische Vorstellungen einer Physiognomie und eines Kontextes bei Rezipierenden erzeugt. Genau dieser Umstand führt in Relation zu anderen Zeichen zu spezifischen Annahmen darüber, dass Cohen Melancholiker sein muss. Mitunter sind diese Annahmen von der jeweiligen Kultur abhängig. Die folgenden Ausschnitte aus dem Korpusmaterial sollen dieses Argument bekräftigen.

⁹⁹ Ebd., S. 73.

¹⁰⁰ Ebd., S. 75.

¹⁰¹ Sybille Krämer, „Sprache, Stimme, Schrift. Zur impliziten Bildlichkeit sprachlicher Medien“. In: Arnulf Deppermann/Angelika Linke (Hgg.), *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin/New York 2009, S. 13.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd., S. 22

17. Stimme als ästhetische Signifikanz

Eine Metapher, welche für die ‚Stimme‘ Cohens im Korpus auftritt, ist die ›Nebelschwadenstimme‹.¹⁰⁴ Die Bezeichnung verweist auf eine ikonisch/indexikalische Erklärung einer kontextuellen Semantik bei synchroner Referenz auf die Stimme als somatisches Phänomen wie Krämer es erläutert.

Die Kollokationen für die ‚Stimme‘ beziehen sich mit unterschiedlichen Attributen auf das tiefe Stimmregister des Sängers und geben einen ersten Überblick über die Vielfalt der Zuschreibung. Im Korpusmaterial waren vor allem die Attribute „tief“, „rauchig“ und „magisch“ signifikant häufig vertreten. Weiterhin wurde die Stimme Cohens als „sein Markenzeichen“ hervorgehoben. Aufgrund der Tatsache, dass das Lexem ‚Stimme‘ eine sehr hohe Frequenz im Korpus ausmacht, werden lediglich fünf Beispiele herangezogen, an denen die Semiotisierung und Sachverhaltskonstitution herausgestellt werden sollen.

(10) Am Ende schließlich steht ein beinahe wortloses Stück, minutenlang nur Streicher, kein Bass, kein Schlagzeug, keine *Stimme*. Als wäre der *Erzähler* bereits verschwunden, als lasse Cohen, der Meister der Worte, sein Publikum nur mit einer Melodie zurück. Doch dann setzt die „goldene Stimme“ doch noch einmal ein [...].¹⁰⁵

(11) Vielleicht alarmierte mich schon der *summende jüdische Männerchor* ganz zu Beginn. Er *summt* sehr *gottesfürchtig*. Oder es war das *fette Bassmotiv*, das dann so unerbittlich *wie eine rollende Kutsche* daherkommt, die einen zum *Jüngsten Gericht* abholt. Auf jeden Fall war es spätestens Leonard Cohens Stimme.¹⁰⁶

(12) Nicht viel vielleicht, der Meister ist alt, die Stimme bald nur noch ein Flüstern. Und dann realisiert man unweigerlich, dass auch ein Leonard Cohen nicht ewig leben wird.¹⁰⁷

(13) „So long, Marianne“ und „Sisters of Mercy“ Meilensteine des Songwritings und lernte seine *Stimme* durch *Hypnose* zu beherrschen: „Senken Sie Ihre *Stimme tiefer und tiefer*, bis sie beinahe einem *Flüstern* gleicht“, eine Erinnerung aus Jugendjahren, die er später auch auf den Bühnen der Welt so eindrücklich beherzigte.¹⁰⁸

¹⁰⁴ „Er ist der Fürst der Melancholie. Leonard Cohen ist der Mystiker, der düstere Todesanbeter“. <https://www.br.de/puls/musik/ruhmeshalle/ruhmeshalle-leonard-cohen-songs-of-leonard-cohen-100.html>; Abruf am 01.06.2022.

¹⁰⁵ „Leonard Stimme schwebt über allem“. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/neues-album-you-want-it-daker-leonard-cohen-singt-sein-letztes-liebeslied-1.3219956-2>; Abruf am 01.06.2022.

¹⁰⁶ „Gesang vom Trümmerberg herab“. <https://www.taz.de/Cohens-Album-You-Want-It-Darker!/5349954/>; Abruf am 01.06.2022.

¹⁰⁷ „Leonard Cohens eine Box voll Depression“. <https://www.nordbayern.de/2.7493/leonard-cohens-werke-eine-box-voll-depressionen-1.1559935>; Abruf am 01.06.2022.

¹⁰⁸ „Almost young“. <https://www.literaturzeitschrift.de/book-author/Cohen/>; Abruf am 01. 2022.

(14) Chorgesang aus *Männerstimmen*, *fernes, langgezogenes Uuuuh*, wie *Rufe aus dem Jenseits*. Der Gesang verebbt, ein beschwörender Elektrobeat, Herztönen gleich, rollt langsam heran. Dann ein Stopp, als würde der Atem angehalten. Der Chorgesang schwillt wieder an. Eine brüchige, tiefe Stimme, wie aus dem Grab dringt sie herauf: If you are the dealer, I'm out of the game.¹⁰⁹

Dem erzählenden Gestus der lyrisch- musikalischen Artefakte wird ein besonderer Stellenwert beigemessen, was Beispiel (10) zeigt. Ebenso signifikant ist die Modalität des Flüsterns. Das Flüstern (12) und (13) wird zunächst mit dem Alter des *Meisters* in Verbindung gesetzt und bestätigt somit die Annahme Sendlmeiers. Auch lässt die Auseinandersetzung Cohens mit hypnotischem Sprechen eine Annahme über absichtliche Modalität zu. Die ‚Stimme‘ wird nicht nur mit dem Flüstern als vertrauensstiftende kommunikative Intention in Relation gesetzt. Beispiel (11) und (14) metaphorisieren die ‚Stimme‘ im Zusammenhang mit dem Song *You want it darker*, indem das deiktische Setting Leonard Cohens zum Tag des Jüngsten Gericht verschoben wird. Mit Berücksichtigung der kulturellen Ebene und einfacher Orientierungsmetaphorik wie auch einer eher unbeweglichen Einteilung von Gott (gut) und Teufel(schlecht) in der monotheistischen Ausrichtung des Abendlandes ist dies nicht bemerkenswert. Es realisieren sich schlicht Versuche, sowohl phänomenologische Beschaffenheit der ‚Stimme‘ in Relation zu anderen Zeichen und Bedeutung des Textes zu interpretieren als auch Wirkungen auf spezifische somatische Bereiche zu verarbeiten. Dabei ist zu berücksichtigen, dass bassartige Frequenzen, hier sei an die Thesen Wildgens erinnert, auf bestimmte Körperbereiche wie Brust, Zwerchfell oder Bauch wirken. Das Flüstern hingegen mag gerade deshalb als geheimnisvoll erscheinen, da insbesondere Frikative und Plosive durch höhere Frequenzen bei gleichzeitiger stimmloser Bildung der Vokale die Hörschwelle rascher überwinden und es primär im Bereich des Kopfes wirkt. In Anlehnung an Mersch und Krämer kann hier darauf verwiesen werden, dass die ‚Stimme‘ auch zeige. Allerdings ist nun für die ‚Stimme‘ bei Cohen entscheidend, dass der narrative Duktus, das Flüstern als Modalität, hypnotisches und ruhiges Sprechen und das ergänzende Summen des Chores mehrere Indizien oder Spuren über raumsemantische Relationen zulassen. Insofern ist der Rückbezug zum Text für die Rezipient*innen zwingend, ebenso die Bindung des Gesagten an das Subjekt. Die Tatsache, dass ‚Stimme‘ im Korpus die höchste Frequenz aufweist, wird neben der Beschaffenheit der ‚Stimme‘ und dem *Zwang, es räumlich einzuordnen*, damit zusammenhängen, dass das ruhige, flüsternde und monotone Sprechen vor allem expressive Tendenzen und somit Bewertungen durch Tonhöhenunterschiede ausspart und vermutlich zum Narrativ des achtsamen Zen-Buddhisten in Relation gesetzt werden *könnte*. Diesem werden dann mutmaßlich Prädikate wie *Bescheidenheit* ohne weiteres Zögern zugeschrieben. Die religiöse Zugehörigkeit

¹⁰⁹ „You want it darker. Zwischen Zweifel und Zuflucht“. <https://www.der-schwache-glaube.de/2018/11/23/leonard-cohen-you-want-it-darker-zwischen-zweifel-und-zuflucht-von-imkeschwarz%E%BB%BF/>; Abruf am 01.06.2022.

ist aufgrund des Chores und der raumsemantischen Verortung nicht eindeutig festgelegt. Es weist Spuren des Christentums als auch des Judentums auf. Dies wird dadurch kenntlich, dass Beispiel (11) als christliche Glaubensinstanz ein Zitat aus Cohens Song in die eigene Ideologie integriert. Der Chor erzwingt hier eine raumsemantische „korrekte“ Deixis, so die These. Die Deixis weist hier auf die kulturelle Wissensumgebung der Kirche. Es ergeben sich abschließend folgende Kernthesen im Diskurs:

1. Cohen ist ein Erzähler.
2. Cohen spricht bewusst monoton und hypnotisch.
3. Der Chor und Cohens ‚Stimme‘ zwingen zur Einordnung einer (un)bestimmten Raumdeixis.

Die Schlussfolgerung meiner Untersuchungen ist, dass sich bei einer anderen Stimmfrequenz und Rauheit der ‚Stimme‘ auch das Narrativ über den Künstler verändern würde. Allerdings ergänzen sich hier beispielsweise das hypnotische Sprechen, die tiefe Stimmfrequenz als auch das Flüstern mit der metaphysischen Lebenspraxis und die Präsuppositionen des Künstlers zu einem Vorstellungsraum in medialen Aushandlungen. In diesem Vorstellungsraum wird Cohen die Rolle des Melancholikers nicht nur zugeschrieben, sondern durch die ‚Stimme‘ und ihre unmittelbare Wirkkraft und Modalität wird ein Vorstellungsraum einer Physiognomie eines Melancholikers aufrechterhalten. Dieser Vorstellungsraum ist sowohl an Präsuppositionen einerseits gebunden als auch an kognitiv-kulturelle Wahrnehmungsurteile andererseits.

Trotz der Tatsache, dass meine Untersuchung zeigt, aus welchen Gründen Rezipierende Leonard Cohen überwiegend als Melancholiker signifizieren, ist es ein starkes Anliegen meines Artikels, einen *textimmanenten* interpretatorischen Zugang vorzuschlagen. In diesem Zusammenhang soll die musikalische Lyrik Cohens als soziokulturelle Praxis verstanden werden. Die Behauptung, dass gesellschaftskritische Argumente des Künstlers auf textimmanenter Ebene fast vollständig ausgeblendet werden können, schließt dabei eine nicht ganz unwichtige alternative interpretatorische Herangehensweise ein.

18. Lyrik als soziokulturelle Praxis?

Der Literatursoziologe Löwenthal erläutert den Begriff der Literatur als Schöpfungsakt einer expliziten symbolischen Auswahl des Künstlers. Ferner merkt er an, dass nicht alle Bedeutungsebenen intendiert sein müssen bzw. textimmanente Repräsentationen wissentlich oder unwissentlich ausgewählt worden sind. „Er [der Literat] muß [sic!] das, was er für das Wesen des Menschen hält, hauptsächlich durch das Verhalten bestimmter Charaktere in konkreten Situationen darstellen“.¹¹⁰ Dieser Prozess einer Konstruktion einer – wenngleich fiktiven Handlungssituation, kann nicht folgenlos für paradigmatische Wandlungsprozesse sein.

¹¹⁰ Leo Löwenthal, Das Bild des Menschen in der Literatur. Neuwied am Rhein/Berlin 1966, S.11.

Löwenthal berücksichtigt bei dieser These, dass jedwede Konzeptualisierung nicht als eindimensionaler Protest gegen bestimmte normative Strömungen verstanden werden darf. Vielmehr hegt der Künstler den Wunsch, etwa Einmaliges und Wesenhaftes zu erschaffen, was dazu führt, bisher noch *ungenannte Ängste und Hoffnungen* bloßzulegen. Dieser Befund ist insofern von herausragender Relevanz, als er das Bestehen gegensätzlicher Assertionen nicht ausschließt, und zugleich das Vorkommen diverser nebeneinander existierender *temporaler, aber fluider Wahrheiten* oder *Überzeugungen* innerhalb von Diskursen und somit auch Mehrfachadressierungen und Ambiguitäten gestattet. Ferner lassen sich die Ausführungen Löwenthals als anschlussfähig hinsichtlich einer sozio-normativen Intentionalitätszuschreibung betrachten. Denn letztlich basiert die kommunizierte und somit intentionale Darstellung der Literar*innen oder Künstler*innen wiederum auf Zuschreibungen an Dritte und Festlegung, die innerhalb der Texte ausgehandelt werden. Zügel argumentiert mit der faktualen Lyrik in eine ähnliche Richtung. Sie nimmt an, dass es durchaus textuelle und paratextuelle Elemente gibt, die eine Verankerbarkeit in der außersprachlichen Wirklichkeit haben. Dies kann so weit greifen, dass das Gedicht einen dozierenden Gestus mit Blick auf den Inhalt aufweist. Oder aber persuasiv und appellativ eingesetzt wird. Faktual ist Lyrik dann, wenn sie politisch, autobiographisch oder agitatorisch ist.¹¹¹

19. Explikation und Inferenz signifikanter Spuren

Dieser Abschnitt bietet nicht nur einen Vorschlag für eine interpretatorische Herangehensweise musikalischer Artefakte. Es setzt sich auch mit den wenigen Korpusbelegen auseinander, in denen die lyrischen Argumente Cohens erkannt wurden. Auditiv als auch symbolisch lassen sich explizite Spuren im Song „Dance me to the end of love“ ausmachen, die einen spezifischen interpretatorischen Zugang gestatten. Diese textimmanente Herangehensweise und Möglichkeit zur Interpretation wird im Folgenden in Anlehnung an Brandt erläutert.¹¹²

Meister to your beauty with a *burning violin* Dance me through the *panic* till I'm gathered safely in Lift me like an *olive branch* and be my homeward dove. Dance me to the end of love [...] Oh, let me see your beauty when the *witnesses* are gone Let me feel you moving like they do in *Babylon* [...] ¹¹³

Auch ohne das Wissen der Intention Cohens finden sich bereits auf syntagmatischer Ebene Kollokationen wie beispielsweise *olive branch* als Symbol des Friedens

¹¹¹ Nora Zügel, „Faktuale Lyrik: Neues Forschungsfeld oder Rückkehr zur Erlebnislyrik?“. In: Mathis Lessau/Nora Zügel (Hgg.), *Rückkehr des Erlebnisses in die Geisteswissenschaften? Philosophische und literaturwissenschaftliche Perspektiven*. Baden-Baden 2019, S.159-172.

¹¹² Brandt/Brandt 2005, S. 216-249.

¹¹³ „Dance me to the end of love“. <https://www.youtube.com/watch?v=NGorJBVagOI>; Abruf am 01.06.2022.

in jüdischer und christlicher Tradition und *Babylon* als Ort einer jüdisch-kulturellen Deixis. Das durch die Violine einsetzende Intro bestätigt dies, wenn es als kommunikativ begriffen wird. In Anlehnung an Nemtsov, Tagg und Großmann greift hier eine raumsemantische Komponente, die Bedeutung evoziert. Denn durch Verwendung der phrygischen Tonleiter (übermäßiger Sekundenintervall) und auch ein im Judentum häufig anzutreffendes Instrument, die Violine, was Parallelen zur klezmerischen Tanzmusik aufweist, können weitere intentionale Spuren der Kommunikation ausgemacht werden. Der direktive Sprechakt:

- (1) "Dance me to your beauty with a burning violin [...]" "Dance me to the end of love"

ist durch uneindeutige Rede gekennzeichnet. Brandt geht davon aus, dass die Bedeutung einer Metapher jenseits ihrer sprachlichen Prädikation liegt. Die Autorin betont den der Metapher inhärenten und intersubjektiven semantischen Gehalt, wobei der Inhalt von der Absicht des Sprechers getragen werde, dass AdressatInnen die Äußerung als Versuch eines semiotischen Ereignisses gemeinsamer Aufmerksamkeit wie auch pragmatischer Implikationen verstehen. Für das Verstehen von Metaphern setzt Brandt als ersten Schritt voraus, dass ein Adressat einer Äußerung verstanden hat, dass ein spezifisches substituiertes Subjekt etwas prädiziert. Ihr gewähltes Beispiel und auch innerhalb der kognitiven Metaphertheorie oft verwendetes Beispiel ist:

- (2) Der Chirurg ist ein Metzger

In diesem Zusammenhang geht es darum, die *Prädikation zu verstehen*, in welcher der Metzger den Chirurgen prädiziert. Der *zweite Schritt* besteht darin, dass die *Prädikation metaphorisch* zu verstehen ist (persönliche oder berufliche Identität) und auch, dass *mehrere Identitäten* innerhalb dieser Metapher möglich sind. *Drittens* ist es relevant, in welchem spezifischen Sinne dieser Chirurg ein Metzger ist. Viertens verweist Brandt insbesondere auf die Wertung, die aus der Mischung resultiert, womit sie sich an der Blending Theory Fauconniers und Turners orientiert. In letzter und wohl markantester Annäherung ist es notwendig zu sehen, welche *pragmatischen Implikationen* sich angesichts der in der Mischung auftauchenden Bedeutung und der Umstände ergeben, die die stattfindende Kommunikation kennzeichnen. Brandt betont, dass der erste und zweite Punkt synchron erfasst werden könnten. Der durch die Äußerung erzeugte *pragmatic effect* ist in dem Fall ein Vorwurf, die eine metaphorisch assertierte Kritik am Chirurgen prädiziert. Brandt bemängelt die reine Projektion des Quell- auf den Zielbereich nach Lakoff und Johnson, so dass das Ziel in Bezug auf die Quelle verstanden wird.¹¹⁴ Denn nichts im Erfahrungsbereich von Metzgern rechtfertigt die negative Bewertung. Die Bewertung ist die Semantik der Äußerung und ihre *soziale Implikation* ist die des Vorwurfs. In diesem Sinne ist der Vorwurf ein pragmatischer Effekt der evaluativen Metapher, der nicht ausschließlich durch lexikalische, morphologische und

¹¹⁴ George Lakoff/Mark Jonson, *Metaphors we live by*. Chicago 1980.

syntaktische Elemente des Satzes hervorgerufen wird. Vielmehr hat die Metapher eine soziale Dimension.

The reproach is an essential — pragmatic — effect of the metaphor. It is part of what the metaphor is taken to mean, and hence part of its meaning. It is worth noting, in this context, then, that knowledge of psychological and other ‘lifeworld’ phenomena as well as social norms (for communication-related behavior) are relevant for understanding, and analyzing, metaphor, at least in cases where metaphor is used to express an evaluation of the topic (target).¹¹⁵

Ergänzend ist mit Sperber und Wilson darauf hinzuweisen, dass die Tatsache der *Art und Weise der durch das Subjekt ausgeführten Handlung* von Relevanz ist, die sodann einen pragmatischen Effekt auslöst. Denn es ist auf Rezipient*innenseite ein kognitiv-semiotisches Wissen darüber auszumachen, *wie* sich die Semantik des Schneidens zuschreibend für den Metzger oder Chirurgen *normalerweise* gestaltet, woraus schlussfolgernd ein Verstehen der Äußerung entsteht bzw. Annahmen getätigt werden:

Surgeons and butchers both characteristically *cut flesh, but in quite different ways*; they cut as little as possible, and with the utmost care to avoid unnecessarily severing blood vessels, nerves or tendons, thus causing irreparable damage. Butchers cut dead flesh to produce pieces of meat for cooking; this places no principled restriction on how much should be cut (or minced, broken, pounded, etc.) and puts a premium on severing nerves, tendons, and other hard tissues. So a surgeon who treats flesh as a butcher does would indeed be grossly incompetent and dangerous.¹¹⁶

Wenn die Bedeutung hauptsächlich über Verbsemantik zustande kommt, wie Harendarski annimmt, lässt sich in einem profanen Zugang das Verb „dance“ nicht nur als Aufforderung zum Tanz verstehen, sondern in Relation zur brennenden Geige (die als Indiz für Krematorien betrachtet werden kann) impliziert das Verb des Tanzes spätestens durch die Aufforderung *Dance me to the end of love* die Doppelmoral der Häftlingsorchester. Aufgrund der kleinsten bedeutungsunterscheidenden Einheit könnte die Analogie zwischen „love“ und „live“ [life] letztlich zur Schlussfolgerung führen, dass es hier nicht ausschließlich um einen leidenschaftlichen Liebesdialog geht, sondern Cohen bzw. das lyrische Ich durch den direktiven Sprechakt und performierte Metaphern die politische Doppelmoral assertiert. Die syntagmatischen Relationen, textuelle Kohärenz wie auch sehr eindeutig gestaltete gestisch-musikalische Zeichenvorkommnisse vervollständigen das Kommunikat. Ein vorgeschlagener Inferenzprozess erfordert jedoch musikalisches und enzyklopädisches Erfahrungswissen, böte aber eine Möglichkeit, wie

¹¹⁵ Brandt/Brandt 2005, S. 219-220.

¹¹⁶ Dan Sperber/Deirdre Wilson, *Meaning and Relevance*. Second Edition. Cambridge 1995, S.118.

es zu Askriptionen mentaler Prädikate kommt, die Cohen richtigerweise als politischen Interlokutor inszenieren könnten. Die folgenden drei Beispiele aus dem von mir erstellten Korpus zeigen, dass solche interpretatorischen Herangehensweisen möglich sind.

- (1) Er stellt die spirituelle Frage nach dem Sinn des Menschseins angesichts von Leid und Katastrophen. Für Leonard Cohen war die Auseinandersetzung mit dem, was Menschen einander antun können, ein Lebensthema. Aus diesem Blickwinkel schaute er auch auf den Holocaust. Einen frühen Gedichtband nannte er «Blumen für Hitler». In seinen Songs erscheinen die Vernichtungslager nur, wenn man genau hinhört. Zum Beispiel in «Dance me to the end of love» (1984), ein Liebesschwur im Angesicht des Todes.¹¹⁷

Ein weiteres Argument, dass musikalische Artefakte Faktualitätssignale aufweisen können, zeigen folgende Beispiele:

- (2) Derart vergewissert, gelang ihm dann sogar die metaphorische Gratwanderung, den Holocaust der Nazis in „Puppets“ als vom Schicksal (oder von g-d) orchestrierte Puppenschauspiel zu verarbeiten: „Puppet me and puppet you/ Puppet German, puppet Jew“.¹¹⁸
- (3) Manchmal ringt er in „The Flame“ mit Gott, den er „G-d“ nennt, auch der Horror des Holocaust blitzt immer wieder auf. Mit seinen jüdischen Wurzeln hat sich Cohen intensiv auseinandergesetzt. Aus seiner Lyrik spricht etwas, das Theodor W. Adorno in „Minima Moralia“ postuliert hat: „Ein Blick, der auf das Grauen geht, ihm standhält im ungemilderten Bewusstsein der Negativität die Möglichkeit des Besseren festhält.“¹¹⁹

Die Beispiele geben abermals direkte Hinweise auf eine politische Operationalisierung. In dem Song „Puppets“ heißt es „German puppets burnt the Jews – Jewish puppets did not choose“. Der Autor des Spiegels referiert auf das posthumane Album des Künstlers und auch hier wird explizit die Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Holocaust benannt. Eine Anerkennung der Festlegung Cohens auf die provokative Behauptung einer fragwürdigen sozialen, politischen und gesellschaftlichen Misere der Geschichte steht, so die Annahme, auch im Zusammenhang mit Cohens jüdischer Herkunft. Er ist durch seine jüdische Identität dazu

¹¹⁷ „You want it darker“. <https://zeitlupe.ch/panorama/kultur/musik/you-want-it-darker-von-leonard-cohen/>; Abruf am 05.09.2022.

¹¹⁸ „Zwischen Zweifel darker?“. <https://www.spiegel.de/kultur/musik/leonard-cohen-lindemann-beck-tindersticks-neue-musik-a-1297014.html>; Abruf am 05.09.2022.

¹¹⁹ „Ein Selbst, das nie feststeht“. <https://taz.de/Lyrikband-von-Leonard-Cohen/!5538418/>; Abruf am 06.09.2022.

befugt, politische Missstände, auch vergangene, zu benennen. Dabei ist die Zuschreibung mentaler Prädikate eine Mischung aus konstruierten und repräsentierten Spuren unterschiedlicher Gruppenzugehörigkeit Cohens. Die exemplarischen Befunde des Korpus als auch die Herangehensweise nach Brandt bieten eine Möglichkeit, die Zeichenrelationen und die kommunikative Absicht *textimmanent* zu interpretieren. Allerdings wird diese interpretatorische Herangehensweise als eher sekundär erachtet, wenn auch für die Zukunft als wünschenswert. Vielmehr werden Cohens Autobiographie wie auch unterschiedliche kontextuelle Spuren außerhalb des Textes herangezogen und transzendiert.

20. Schlussbemerkung

Zwar wurde das kommunikative Potential musikalischer Artefakte als soziokulturelle Praxis thematisiert und als Herangehensweise für zukünftige Interpretationen spezifischer assertiver Handlungsmuster von Künstler*innen durch Löwenthal und Line Brandt herausgestellt, jedoch gestalten sich die Zuschreibungsprozesse anders. Insofern wird die breite Interpretation durch an den Körper geheftete Attribute bestimmt. Rezipient*innen greifen dabei auf vorhandenes Symbol- und Zeichenwissen zurück und die Zuschreibungen lassen sich somit auf einen epistemisch-kognitiven Hintergrund zurückführen. Die ‚Stimme‘ als nicht lexikalisiertes und nicht denotatives Phänomen führt aufgrund spezifisch kulturell-somatischer Aspekte und in Relation zu biographisch ausgewählten Aspekten und Zeichenvorkommnissen Cohens (Depression, schwarz, Mystik, Shoah, jüdische Kultur) scheinbar zu *ähnlichen* Narrativen in unterschiedlichen Medien. Hierbei sind diese sinnlich-somatischen Spuren wie etwa musikalischen Zeichen, aber insbesondere die ‚Stimme‘ tragend. Es ist nicht auszuschließen, dass die Interpretationen dabei einerseits von normativen Erwartungsmustern über Künstler*innen gelenkt werden und andererseits durch die Affekte der Musik und ‚Stimme‘. Insbesondere die ‚Stimme‘ ruft dabei mutmaßlich einen Aspekt von Affektivität vorsemiotischer Art hervor, der in diesem Zusammenhang von den Argumenten der lyrischen Stücke absehen kann, da sie die Einheit der Deutung: *Leonard Cohen als Melancholiker*, stören würden. Desgleichen scheint die Modalität der ‚Stimme‘ signifikant für inferenzielle Prozesse zu sein, da sie einen Index der Singularität Cohens markiert. Sie trägt maßgeblich dazu bei, zwar komplexe hybride Strukturen eines Melancholikers hervorzubringen. Gleichzeitig beschränkt sich die Interpretation über Cohen allerdings auf ein normatives Verhalten und die angenommene Physiognomie des verkörperten *Künstlersubjektes*. Die These, dass alle Bedeutungselemente von Melancholiker*innen, die sich über die Zeit anheften, bestehen bleiben, kann am Beispiel Cohen bestätigt werden. Gewiss jedoch mit der Einschränkung, dass nur *einige* epistemische Wissensspuren für inferenzielle Deutungen reaktiviert werden müssen, und zwar solche, die die Behauptung sichern und verhindern, dass diese angefochten wird. Der entscheidende Punkt ist nun, dass die ‚Stimme‘ von Cohen in einem semiotischen Sinne ebenfalls einen Index der Singularität markiert, der von Interpretierenden bewusst oder unbewusst mit Narrativen eines

Melancholikers in Relation gesetzt wird. Der Index der Singularität – die ‚Stimme eines Melancholikers‘ – verschwindet jedoch hinter unterschiedlichen potenziellen Ereignishorizonten.

Literatur- und Medienverzeichnis

- Barton, Ulrich und Nöcker, Rebekka. „Performativität“. Ein heterogenes Begriffsfeld. In: Christiana Ackermann/Michael Egerding (Hgg.). *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik*. Berlin/Boston 2015, S.407–453.
- Bierwisch, Manfred. „Bedeutung die Grenzen meiner Sprache die Grenzen meiner Welt?“. In: Heidrun Kämper/Ludwig M. Eichinger (Hgg.). *Sprache-Kognition-Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung*. Berlin/New York 2007, S. 323–356.
- Brandt Line und Brandt, Per Aage. *Making sense of a blend*. In: Francisco Ruiz de Mendoza Ibáñez (Hg.). *Annual review of cognitive linguistics: Volume 3*. John Benjamins publishing company 2005, S. 216–249.
- Butler, Judith. „Performanz und Performativität“. In: Christopher Dell (Hg.). *Die improvisierende Organisation*. Bielefeld 2012, S. 103–123.
- Busse, Dietrich und Teubert, Wolfgang. *Linguistische Diskursanalyse. Neue Perspektiven*. Wiesbaden 2013.
- Demmerling, Christoph/Landweer, Hilge. *Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn*. Stuttgart 2007.
- Deppermann, Arnulf. „Handlungsverstehen und Intentionzuschreibung in der Interaktion I“. Intensionsbekundungen mit wollen. In: Pia Birker/Karin Birken/Peter Gilles/Helmut Spiekermann/Tobias Streck (Hgg.). *Sprache im Gebrauch: räumlich, zeitlich, interaktional*. Heidelberg 2014, S. 309–327.
- Derrida, Jacques. *Randgänge der Philosophie*. Wien 1999.
- Eco, Umberto. *Einführung in die Semiotik*. München, 1972.
- Egelhaaf-Wagner, Martina. *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart/Weimar 1997.
- Harendarski, Ulf. *Indexikalität, Inferenz und Sprachtheorie. Am Beispiel betrieblicher Selbstdarstellungen*. Münster 2012.
- Felder, Ekkehard. „Pragma-semiotische Textarbeit und der hermeneutische Nutzen von Korpusanalysen für die linguistische Mediendiskursanalyse“. In: Ekkehard Felder/Marcus Müller/Friedemann Vogel (Hgg.). *Korpuspragmatik. Thematische Korpora als Basis diskurslinguistischer Analysen*. Berlin/Boston 2012, S. 115–175.
- Felder, Ekkehard. „Linguistische Diskursanalyse im Paradigma der pragmasemiotischen Textarbeit. Agonale Zentren als Deutungskategorien“. In: Jörg Hagemann/Sven Staffeldt (Hgg.). *Pragmatiktheorien II. Diskursanalysen im Vergleich*. Tübingen 2018, S. 21–45.
- Großmann, Stephanie. „Bedeutungsgenerierung durch Musik“. In: Dennis Gräf, Stephanie Großmann, Peter Klimczak u.a. (Hgg.). *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Schüren 2017, S.250–279.
- Harras, Gisela/Winkler, Edeltraud/Erb, Sabine/Proost, Kristel (Hgg.) *Handbuch deutscher Kommunikationsverben. Teil 1: Wörterbuch*. Berlin/New York 2004.
- Harendarski, Ulf. „Semiotik der Behauptung: Ist Behaupten ein universaler Stil in, außerhalb oder zwischen den Medien?“. In: *Ars Semeiotica*. No 1–2. 2006, S. 95–119.

- Harendarski, Ulf. „Zum Zeichenbegriff in Brandoms expressiver Vernunft“. In: *Zeitschrift für Semiotik*. Band 35, Heft 3–4, 2014, S. 15–48.
- Harendarski, Ulf. „Implizite Intentionalitätszuschreibungen an Andere“. Die Funktion von Verben“. In: Ulf Harendarski (Hg.). *Reden über Andere. Diskursive Konstitutionen von Subjektpositionen und Personalität*. Tübingen 2021, S. 31–77.
- Hatten, S. Robert. *Interpreting Musical gestures, Topics und Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana 2004.
- Kolesch, Doris/Krämer, Sybille. „Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesem Band“. In: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hgg.). *Stimme*. Frankfurt am Main 2006, S. 7–15.
- Krämer, Sybille. „Negative Semiologie der Stimme“. Reflexionen über die Stimme als Medium der Sprache“. In: Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hgg.). *Medien/Stimmen*. Köln 2003, S. 65–82.
- Krämer, Sybille. „Sprache, Stimme, Schrift“. Zur impliziten Bildlichkeit sprachlicher Medien. In: Arnulf Deppermann/Angelika Linke (Hgg.). *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin/New York 2009, S.11–28.
- Kris, Ernst/Kurz, Otto. *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt a.M. 1995.
- Lakoff, John/Johnson, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago 1980.
- Löwenthal, Leo. *Das Bild des Menschen in der Literatur*. Neuwhied am Rhein/Berlin 1966.
- Mersch, Dieter. „Präsenz und Ethnizität der Stimme“. In: Sybille Krämer/Doris Koelsch (Hgg.). *Stimme*. Frankfurt am Main 2006. S. 211–237.
- Nemtsov, Jascha. „Jüdische Musik“. In: Christina Braun/Micha Brumlik (Hgg.). *Handbuch Jüdische Studien*. Köln/Weimar/Wein 2018, S. 443–457.
- Petras, Ole. *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*. Bielefeld 2011.
- Reichhold, Anne. „Fremdzuschreibung mentaler Prädikate als Verantwortungszuschreibungen“. In: Wolfgang Neuser/Pirmin Stekeler-Weithofer (Hgg.). *Natur und Geist*. Würzburg 2016, S. 237–246.
- Schröder, Ulrike. „Die kognitiv-pragmatische Dimension der kommunikativen Gattung Rap als battle“. In: Konstanze Marx/Simon Meier (Hgg.). *Sprachliches Handeln und Kognition*. Berlin/Boston 2018, S.133–157.
- Sendlmeier, Walter. „Die psychologische Wirkung von Stimme und Sprechweise. Geschlecht, Alter Persönlichkeit, Emotion und audiovisuelle Interaktion“. In: Bulgakowa Osana (Hgg.). *Resonanz Räume. Die Stimme und die Medien*. Berlin 2012, S. 99–116.
- Siefkes, Martin. „Wie wir die Zusammenhänge von Texten, Denken und Gesellschaft verstehen“. Ein semiotisches 4-Ebenen-Modell der Diskursanalyse. In: *Zeitschrift für Semiotik* 35, 2015, S. 353–391.
- Sperber, Dan/Wilson, Deirdre. *Relevance. Communication and Cognition*. Second Edition. Cambridge 1995.
- Sperber, Dan/Wilson, Deirdre. *Meaning and Relevance*. New York 2012.
- Wildgen, Wolfgang. *Musiksemiotik. Musikalische Zeichen, Kognition und Sprache*. Würzburg 2018.

Zügel, Nora. „Faktuale Lyrik: Neues Forschungsfeld oder Rückkehr zur „Erlebnislyrik“?“. In: Mathis Lessau/Nora Zügel (Hgg.), *Rückkehr des Erlebnisses in die Geisteswissenschaften? Philosophische und literaturwissenschaftliche Perspektiven*. Baden-Baden 2019, S. 159–172.

Internetquellen

- „Almost young “. <https://www.literaturzeitschrift.de/book-author/Cohen/>; Abruf am 01. 06. 2022.
- „Blog Draventales“. <https://www.draventales.ch/leonard-cohen-der-meister-der-melancholie-ist-gestorben/>; Abruf am 01.06.2022.
- „Dance me to the end of love“. <https://www.youtube.com/watch?v=NGorjB-Vag0I>; Abruf am 01.06.2022.
- „Der Meister der Melancholie ist tot“. <https://www.katholisch.de/artikel/11176-der-meister-der-melancholie-ist-tot>; Abruf am 01.06.2022.
- „DWDS. Berliner Zeitung (1994-2005)“. <https://www.dwds.de/r/?corpus=bz&q=melancholie>; Abruf am 15.08.2023.
- „DWDS. Die Zeit (1946-2018). <https://www.dwds.de/r/?corpus=zeit&q=melancholie>; Abruf am 15.08.2022.
- „DWDS-Kernkorpus“. <https://www.dwds.de/r/?corpus=korpus21&qmelancholie>; Abruf am 15.08.2022.
- „Ein Selbst, das nie feststeht“. <https://taz.de/Lyrikband-von-LeonardCohen/!5538418/>; Abruf am 06.09.2022.
- „Er ist der Fürst der Melancholie. Leonard Cohen ist der Mystiker, der düstere Todesanbeter“. <https://www.br.de/puls/musik/ruhmeshalle/ruhmeshalle-leonardcohen-songs-of-leonard-cohen-100.html>; Abruf am 01.06.2022.
- „Gesang vom Trümmerberg herab“. <https://www.taz.de/Cohens-Album-YouWant-It-Darker/!5349954/>; Abruf am 01.06.2022.
- „Leonard Cohen – Meister der Melacholie“. <https://www.srf.ch/audio/jazzcollection/leonard-cohen-meister-dermelancholie?id=11606968>; Abruf am 01.06.2022.
- „Leonard Cohen. Die Melancholie ist gegangen“. <https://www.pfeifenblog.de/leonard-cohen-die-melancholie-istgegangen/>; Abruf am 01.06.2022.
- „Leonard Cohens Werke. Eine Box voll Depressionen“. <https://www.nordbayern.de/2.7493/leonard-cohenswerke-einebox-volldepressionen-1.1559935>; Abruf am 01.06.2022.
- „Leonard Cohen Dance Me to the End of Love (live on Australian TV in 1985)“. <https://www.youtube.com/watch?v=d9CsYoWIK7w>; Abruf am 19.08.2022.
- „Cohens Stimme schwebt über allem“. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/neues-album-you-want-it-dakerleonard-cohen-singt-sein-letztes-liebeslied-1.3219956-2>; Abruf am 01.06.2022.
- „Lorca lebt und hadert: Leonard Cohens ‚Buch der Sehnsüchte‘ erzählt von Frauen“ https://www.satt.org/musik/08_10_cohen.html; Abruf am 01.06.2022.

- „Man bleibt ein absoluter Anfänger“. <https://www.spiegel.de/kultur/manbleibt-ein-absoluter-anfaenger-a-e971ee49-0002-00010000000020240985>; Abruf am 01.06.2022.
- „Melancholie als Erfolgsrezept“. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/leonard-cohen-you-want-itdarker-dunkler-dialog-mit-dem-100.html>; Abruf am 01.06.2022.
- „You want it darker“. <https://zeitlupe.ch/panorama/kultur/musik/you-wantit-darker-von-leonard-cohen/>; Abruf am 05.09.2022.
- „You want it darker “. Zwischen Zweifel und Zuflucht. <https://www.derschwache-glaube.de/2018/11/23/leonard-cohen-you-want-itdarkerzwischen-zweifel-und-zuflucht-von-imkeschwarz%EF%BB%BF/>; Abruf am 01.06.2022.
- „Zwischen Zweifel darker?“. <https://www.spiegel.de/kultur/musik/leonard-cohenclindemannbecktindersticks-neue-musik-a-1297014.html>; Abruf am 05.09.2022.
- „Zum Tode des Dichters, Priesters und Meisters der Poesie“. <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/so-long-leonard/>; Abruf am 01.06.2022.